SKRIPTA ZA

OPSTA ISTORIJA UMETNOSTI SREDNJEG VEKA

OPSTA ISTORIJA UMETNOSTI SREDNJEG VEKA - SKRIPTA: NADA DIMITRIĆ; tel. 064/2466421

Pitanja:

I

1. Umetnost III v. #
2. Katakombe III v.#
3. Sarkofazi III v. #
4. Dura Europos #
5. Katakombe IV veka #
6. Sarkofazi IV v.#
7. Umetnost IV v. #
8. Arhitektura Konstantinovog doba #
9. Konstantinov slavoluk #
10. Trijumfalna umetnost Konstantinovog doba #
11. Konstantinovi portreti #
12. Mozaici Santa Konstance
13. Kasnoantičke i ranohrišćanske minijature #
14. Arhitektura od IV-V v. #
15. Mozaici IV-VI veka #
16. Mozaici Gale Placidije #
17. Sta Maria Maggiore #
19. Sv Đorđe u Solunu
20. Sv Dimitrije u Solunu
21. Solunske crkve (V-VII vek)
22. Ikonografija ranohrišćanske umetnosti #
23. Lipsanoteka iz Breše #
24. Maksimijanova katedra #
25. Ampule iz Monce i Bobija #
26. Diptisi #
27. Ravena u doba Teodoriha (+arhiepiskopska kapela) #
28. Baptisterijumi - arijevaca, ortodoksnih... #

II

1. Periodizacija vizantijske umetnosti
2. Carigrad u doba Justinijana #
3. Arhitektura Justinijanovog doba #
4. Arhitektura Sv Sofije #
5. Mozaici Sv Sofije #
6. San Vitale u Raveni #
7. San Apolinare in Klase #
8. San Apolinare Nuovo #
9. Umetnost u doba ikonoklazma #
10. Umetnost u doba Makedonaca #
11. Topografija komninskog slikarstva #
12. Komninsko slikarstvo - stil (1085-1181) #
13. Slikarstvo Paleologa (1261-1453) #
14. Slikarstvo Paleologa - stil #
15. Slikarstvo Paleologa - topografija #
16. Slikarstvo Paleologa - ikonografija #
17. Vizantijsko slikarstvo XIV v. #
18. Vizantijske ikone - pregled #
19. Carigradske ikone #
20. Umetnost Kijevske Rusije
21. Andrej Rubljov #
22. Teofan Grk #

23. Koptska umetnost (+fajumski portreti) #
24. Osnovi islamske umetnosti
25. Sasanidska umetnost - umetnost Persije u doba Sasanida #
26. Periodizacija Sasanidske umetnosti #
27. Irske minijature #
28. Karolinške minijature #
29. Karolinšk a umetnost #
30. Karolinšk a arhitektura #
31. Otonska umetnost #
32. Otonske minijature #

III

1. Romanička arhitektura u Francuskoj - škole #
2. Romaničko zidno slikarstvo u Francuskoj #
3. Monte Kasino i romaničko slikarstvo u Italiji #
4. Romaničko zidno slikarstvo i minijature u Španiji #
5. Romaničko zidno slikarstvo - pregled, topografija, stil #
6. Romanička skulptura u Francuskoj (škole, programi, figuralni kapiteli...) #
7. Klini #
8. Romanika u Lombardiji #
9. Normani na Siciliji i juznoj Italiji (+XII v.)
10. Mozaici u Italiji od XI-XII v. (pita Erdeljan)
11. Počeci gotičke arhitekture #
12. Sen Deni, opat Siže i početak gotike - arhitektura, skulptura, vitraži...#
13. Rana gotička skulptura (Sen Deni, Šartr, Notr Dam) #
14. Stilski razvoj gotičke skulpture u Francuskoj #
15. Program gotičkih portala i fasada #
16. Zrela/ visoka gotika u Francuskoj (1194-1300)
17. Sen Šapel- vitraži #
18. Vitraži u Francuskoj #
19. Gotičke fasade od Sen Denija do Remsa #
20. Kraljevski portal(i) u Šartru #
21. Cisterciti #
22. Gotika u Engleskoj #
23. Internacionalna gotika #
24. Nemačka gotička skulptura #
25. Gotički retabl (Nemački gotički retabl) #
26. Prag u doba Karla IV #
27. Gotičke minijature #
28. Đoto - život i delo #
29. Đoto - stil #
30. Sijensko (avinjonsko) slikarstvo - Gvido da Sijene... #
31. Braća iz Limburga #
32. Protorenesansa u Italiji
33. Protorenesansna skulptura u Italiji #
34. Braća van Ajk #
35. Rano nizozemsko slikarstvo - portreti #
36. Portreti Jan van Ajka #
37. Ganski oltar #
38. Klaus Sluter - delo i ikonografija #
40. Klaus Sluter - stil #

I

1. **UMETNOST III VEKA**

Oko 200.godine dolaze do izražaja umetnička merila koja su se uvek nalazila skrivena u rimskoj umetnosti, i koja su u republikanskom, a naročito flavijevskom vremenu pribavila sebi značaj jednog pokreta povezanog sa narodom; sada su ona oblikovala istorijski reljef i zvaničnu umetnost. Zbog velikog opadanja državnih spomenika i carske umetnosti u užem smislu, nosioci umetničkog razvoja postaju sarkofazi, iako u sasvim drugom obimu od onih II veka. Oni sada preuzimaju ulogu koja je ranije pripadala istorijskom reljefu i trijumfalnoj umetnosti, a tematski i po kompoziciji su pod njihovim uticajem. Ovaj preokret u rimskoj državnoj umetnosti prouzrokuje ne samo promenu stila i kompozicije, već pre svega i tematike.

U periodu od smrti M.Aurelija do Konstantinovog stupanja na presto dolazi do zamršenog procesa preloma i prekidanja sa tradicijom; u ovom najproblematičnijem veku umetnosti rimskog carskog doba prekid sa tradicijom, pojava reakcije i težnja ka novim ostvarenjima predstavljaju snage koje se medjusobno bore ali i prožimaju. To je vek u kome se Rim najradikalnije razračunava sa Istokom, naročito sa grčko-maloazijskom umetnošću. Kompozicije imaju najveće dimenzije, ali istovremeno zanatska veština i organsko osećanje stila, koji su u Rimu mogli da zasnuju kontinuitet zahvaljujući *securitas* u principatu, nisu bili dorasli tako gigantskim projektima i planovima i sve većem bezvlašću u doba vojničkih careva. Prikazuje se čovek u svom ponosnom trijumfu; ali se pojavljuje i njegov protivnik, čovek izgubljen, siromašan, bedan, bezimen. Umetnost pokazuje jedan do tada nepoznat tip čoveka, koji oličava nistavilo čoveka prema smrti, čoveka koji je nagrizen od te ništavnosti. Dok predstave trijumfatora postaju sve manje verodostojne, ova umetnost postiže tamo gde se u umirućim varvarima, zaplašenim ženama u begu...sasvim neherojski izražava *passio humana*, onaj format koji je srodan predstavama raspeća pozne gotike.

Ovde se nalazi osovina umetnosti III veka i istovremeno njeno jedinstvo uprkos suprotnosti pravaca. Ona pokazuje čoveka ne više jednosmislenog i neprikosnovenog, već u krajnostima njegovog postojanja. Prelom u filozofiji je uslovio i prelom u umetnosti. Umetnost oko 250.godine prikazuje čoveka, čija je fizionomija postala rastrgana, razrivena i često bezoblična. Prema kraju veka portretna umetnost sve potresnije otkriva lik čoveka umiruće antike - ljudi izborana čela, asimetričnih fizionomija.

Ali baš ova umetnost je na zidovima grobnih odaja i na čelima sarkofaga dočaravala i jednu sasvim drugu sliku.

Tetrarhijska portretna umetnost prikazuje čoveka koji je srodan tipu vojničkih careva. Lice tetrarhijskog čoveka nije ruzno u naturalističkom smislu, već je izraz vremena osudjenog na propast. Razlaganje detalja lica, koje je na vrhuncu moći za vreme Decija, približava se sada kraju. Uho čoveka je samo rupa, usta su jedva vidljiva izmedju dveju bušotina. Umesto sistema nabora u tkanini, odeća se kanalima bušenja više rascepljuje nego raščlanjuje.

S druge strane, aristokratski sistem tetrarhije donosi sasvim drugačiju dvorsku umetnost, zahvaljujući tesnoj vezi cara sa narodom, koja je od početka principata bila kriterijum. Ovde je vidljiv novi zakon, koji će prodreti u poznije vreme. Taj zakon se ispoljava u Dioklecijanovom novom dvorskom ceremonijalu.

Portreti tetrarha su od porfira. Obe sačuvane grupe, ona u Vatikanu i ona na fasadi Sv Marka u Veneciji, razlikovanjem oba avgusta i oba cezara i jedinstvom bratskog zagrljaja, kao i izdvojenošću ljudskih crta u fizionomiji lica, koje je postignuto glačanjem kamena, oličavaju načelo tetrarhijskog oblika države.

Naša periodizacija umetnosti III veka omogućuje nam da tražimo poreklo hrišćanske umetnosti, kao i udeo pet prekonstantinskih generacija pozne antike u njenom nastanku. Kao potpuno izgradjena državna umetnost ona se razvila tek od Konstantina. Sudeći po današnjim

materijalnim nalazima, hrišćanska umetnost nije postojala u prva dva veka principata. Tek pri kraju II veka nalaze se prvi počeci u grobnicama Napulja i Nole.

Ranohrišćanska umetnost ima polaznu tačku u podzemnim katakombama jedne progonjene verske zajednice.

OSTALO POGLEDATI U KATAKOMBAMA I SARKOFAZIMA III VEKA

2. **KATAKOMBE III VEKA**

Grobna umetnost hrišćana ima svoje korene u onim poznoantičkim oblastima simbola koji svedoče o novom vidu smrti. Iza toga se krije duh novopitagorejstva, koje se iskazuje na podzemnoj bazilici ispred Porta Madjore u Rimu već u I veku. Svi simboli duše, koja je otrgnuta na onaj svet, zatvoreni su u ovaj kultni prostor, a protumačeni su i naglašeni kompozicijom u apsidi. U jednoj grobnici katakombe Vibija, na slici suda je, pored umrle žene koja stoji pred svojim božanskim sudijama, predstavljena i Alkesta kao simbolična figura. Žena će biti puštena u raj jer je dobra kao Alkesta. Poreklo hrišćanske umetnosti treba tražiti u ovim novim idejama. Postaje jasno da u katakombama najpre nastaje zidno slikarstvo kome, počev od poznoseverijskog vremena, oklevajući skriveno sledi hrišćanska skulptura na sarkofazima. Najstarije freske u katakombama u flavijevskoj galeriji Domicile, u obema grobnicama Lucinine katakombe, u sakramentalnim kapelama i u papskom krugu u Sv Kalistu, slikane su tzv.**crveno-zelenim linearnim stilom**, koji je potkrepljen mnoštvom datovanih kuća i grobnih odaja, u vreme izmedju 220 i 250. Isti stil kao i najstarije katakombe pokazuju: jedna bogata rimska vila ispod Sv Sebastijana, grobne odaje Aurelije na Viale Manconi sa svim obeležjima jedne religije misterija, jevrejska katakomba kod Vinja Randanini, delovi pedagogijuma na Palatinu, jedna vojnička krčma...

Ovaj stil je sasvim jedinstven. On izumire još pre Galijenove smrti, iako su njegove tendencije nastavile da žive do u IV vek. već u tetrarhijsko doba smenjuje crveno-zeleni linearni stil sa belom osnovom teško arhitektonsko slikarstvo.

Crveno-žuti arhitektonski stil Komodovog vremena pojavljuje se na jednom jedinom mestu u zidnom slikarstvu hrišćanskih grobnica: na podzemnim, izduženim pločicama od opeka, ispod poda bazilike mučenika u Noli, gde sa crvene i plave osnove blistaju, u stilu antoninskog iluzionizma, medjusobno povezane scene Adama i Eve u raju, kao i scene iz triologije o Joni.

Dekorativni sistem crveno-zelenog linearnog stila ne sledi neposredno crveno-žutom arhitektonskom stilu iz poznog vremena Antonina. Njega sta više predočava severijanski dekorativni sistem sa **crveno-plavim prugama na beloj osnovi**, koji nalazimo u grobnim odajama Oktavije i porodice Polemanti, a u naročito lepom načinu i u odajama severijske Lateranske palate. Sistem je čisto geometrijski. i ornamentika postaje apstraktno-geometrijska. Nasuprot tome napušta se antička ornamentika. Geometrijski sistem polja sada više ne raščlanjuje površine i ne stvara strukturu; nestaje pravougaonost dekora; simetrija uopste više nije princip, a asimetrija se često svesno naglašava. Princip pruga se sprovodi na taj način što glavnu crvenu prugu najčešće prate dve zelene ili plave linije. Motivi se u geometrijskim poljima razbacuju po belom zidu. način slikanja je uvek samo površno naznačen. Ali i ovi rasuti motivi se i dalje svode; cvece postaje sve apstraktnije i najzad ga zamenjuje geometrijska apstrakcija.

Ovaj stil ukrašavanja vrši presudni preokret ka slikarstvu prostorija u III veku, kome pripadaju najranije hrišćanske freske u katakombama. Ravnomernošću pruga se negira struktura zida, napušta se tradicionalna podela u zone, više se ne obeležava smenjivanje friza i sokla, a uklapanjem tavanice u sistem zidnih polja izbrisana je razlika izmedju zidova i tavanice. U Rimu se nije moglo naći slikarstvo u katakombama ovoga stila, ali se ono nalazi u slikarstvu tavanice **prve Januarijeve katakombe u Napulju**, koja po prugastom ukrasu i rasutim motivima odgovara severijskim stilskim načelima. Stil najstarijih katakombi Rima stvara se tek u sledećoj generaciji razblaživanjem pruga i svodjenjem palete na komplementarne boje, crvenu i zelenu, kao i uvodjenjem isprekidanih sporednih linija. Zamagljivanjem strukture nastaju sada odaje bez zidova i bez tavanica. Crvena glavna mreža

linija je asimetrična. U njoj se nalaze u nepreglednom obilju zelene sporedne linije: crte, polukrugovi, tačke..., kao i svi mogući geometrijski oblici, jedva koji sličan drugom pa i bez vidljivih nametanja oblika. Ovaj stil nije ograničen na kultne prostorije, niti je za njih pronadjen. On je, čak tvorevina generacije koja je pred umetnost postavila zadatak da, prikaze raj.

Ako se baci pogled na motive najstarijih hrišćanskih katakombi, onda se najpre vidi jedna velika grupa, koja pokazuje da se u katakombama ponovo javlja čitav sver rimskih rasutih motiva: od jednostavne crte do goluba u letu. Ova vedra idiličnost šarenog sveta biljaka ili životinja je zajednička crta svih prostorija oslikanih izmedju 220 i 250. Vedrina zavisi i najzad od kombinacije triju boja (crveno-zeleno-belo), kojima nedostaje sve negativno i teško.

Medju ovim motivima se nalaze i najstarije hrišćanske scene: Hristovo Krštenje, pecač sa posciculi Christi, Mojsijevo čudo sa izvorom u pustinji, raslabljeni koji je poneo svoj odar, Vaskrsenje Lazarevo, Avramova žrtva, evharistički obed u raznim varijantama, ciklus spasavanja Jone, i Danilo u lavljoj pećini.

Ovo bogatstvo motiva na zidovima kapela i na zidovima u Lucininim grobnicama uzeto je iz Biblije, ali je pomešano sa ostalim rasutim motivima i pojedinačnim figurama. Biblijske predstave imaju dakle idiličan karakter i govore jezikom ostalih rasutih scena i mrtve prirode. Nigde se u ovim rasutim katakombama ne pojavljuje opisirna ilustracija Biblije ili uokvirena scena. Sve kompozicije su svedene na najkraću formulu. Formulacije deluju kao lozinke čiji smisao neprosvećeni tek treba da otkrije. Simtomaticni krajnji primer ovog načina komponovanja je predstava evharističke mrtve prirode u **Lucininoj grobnici** - to je kotarica za hleb sa mrljom od vina, koja se nalazi na ledjima zelene ribe. Motiv ne predstavlja prosto skracenje biblijske priče o umnožavanju hleba i riba. Hleb i vino prikazuju telo i krv Hristovu, a riba, što nosi oba leka za besmrtnost, zastupa ime logosa. U takvim simboličnim mrtvim prirodama , koje su istovremeno i tajni govor znacima, nalaze se suprotni pol u narativnoj umetnosti ulustrovanja knjiga ili istorijskog reljefa.

Katakomba na Via Latina - tu otkrivene biblijske scene koje sve pripadaju najranije sredini IV veka. Njihovo obilje scena kao i masovne scene mora da imaju isto tako dugu tradiciju kao i ilustracije Kvedlinburske Itale. Na dva mesta u Rimu mogu se bar naslutiti takvi ciklusi slika, koji ukazuju na postojanje narativnog biblijskog ciklusa u kontinutiranom stilu. Oba spomenika su istina puna nerimskih elemenata.

To su scene bogate figurama u tzv.**gnostickoj katakombi na Viale Manconi u Rimu** u kojima se ne mogu naći hrišćanska obeležja, a dve biblijske scene na atici groba Klofija Herma pod San Sebastijanom. Levo je u stepenasto komponovanom pejsažu predstavljen lik Dobrog pastira koji se vraca stadu sa ovcom, a ispred njega istrcavaju dva suseda sa ispruženim rukama da bi izrazila radost. Nasuprot ovoj slici predstavljeno je umnožavanje hlebova i riba i tu je stari motiv obeda blaženih za stolom u obliku sigme upotrebljen kao umetnička osnova za kompoziciju biblijske priče o čudu: pet takvih stolova je poredjano jedan iznad drugog i oni ukazuju na masu ljudi koja je bila u okolini Genizaretskog jezera. To su jedine dve biblijske književne kompozicije u slikarstvu katakombi, a istovremeno i najstarije biblijske kompozicije u hrišćanskoj umetnosti uopste.

Obe su možda nastale u vreme kada se Origen nalazio u Rimu na carskom dvoru. Slika sa likom Dobrog pastira ima svoju najbližu paralelu u slici apside male hrišćanske kapele u Dura Europosu, koja je islikana 232. Jedna daleko vrsnija radionica je islikala, zatim 245. Sinagogu u Dura Europosu i ona nam pruža obilje starozavetnih ciklusa koji se čitaju sa desna na levo.

Triologija o Joni se takodje ne može tumačiti u smislu starozavetne priče. U katakombama IV veka i na casnim trpezama V veka zaista se priča ova istorija. baš ovaj pripovedački kontinuitet nedostaje ranom slikarstvu katakombi. Triologija o Joni je ovde stalna, bez obzira da li je u nizu ili je rasporedjena na tri zida, kao primer božanske drame spasenja duše: odlazak u smrt (bacanje u more), vaskrsenje (izbacivanje) i pax eterna ili paradiso (hlad od tikava), Kako nedostaje ma kakvo ukazivanje na Hrista, ne treba tu tražiti nikakvo hristološko tumačenje, ukoliko pre što se svi starozavetni primeri ove vrste literarno i likovno odnose na spasenje hrišćana Hristom.

Kako su se razvijale ove simbolične kratke scene u slikarstvu katakombi može se zaključiti na osnovu motiva blaženih koju je hrišćanska umetnost možda preuzela, i pod

utiskom biblijske priče o umnozenju hlebova i riba, preobrazila u evharistički obed. To je obed u slobodnoj prirodi a u sv Kalikstu se nalazi u tesnoj vezi sa figurom pecača koji sedi. odgovarajući zakonima rasutih motiva, u najranijem hrišćanskom slikastvu dolazi do četiri simbolična oblikovanja ideje o hrišćanskom obedu. Najopširniji oblik može se shvatiti kao preinacenje antičkog simposiona i preobrazaj skracenja na antiki grobnice Klodija Herma. Antički tronozac doživljava liturgijsko preinacenje kada biva postavljen izmedju onih koji služe i moliteljki. Ova predstava otelovljuje hrišćansku molitvu zahvalnosti. No ovaj tronozac može da bude predstavljen i bez ikakve figure, izmedju 7 kotarica sa hlebom.

U ovakvim okvirima se pokazuje transcendentalna priroda najstarije hrišćanske umetnosti, koja svoje definitivno jedinstvo iskazuje idejom besmrtnosti, datom u Hristu. Ribar koji sedi pri evharistiji je lovac na ljude. Zato se taj ribar može povezati sa tajnom Krštenja u Jordanu u kompoziciono jedinstvo. Tamo gde se Hristos krstava, opet sedi ribar koji peca ljude. On dakle ne oličava ličnost hrišćanskog misionara, već tajnu postajanja hrišćaninom.

Celokupni svet rasutih hrišćanskih motiva može da se objasni polazeci od misterije besmrtnosti u Hristu. Krštenje i pričešće su objektivno jemstvo. Mojsijevo čudo sa izvorom se stoga nalazi zajedno sa obedom i ribarem. Hristova cuda, koja su upadljivo retko upotrebljena, predstavljaju vidljive znake spasenja. Starozavetne scene su ustvari naslikane molitve za spas (Danilo) ili obrazac puta, kojim čovek pošto postane hrišćanin koraca u vecito blaženstvo kroz smrt i greh (Jona). Avramova žrtva-olicenje hrišćanske žrtve i ima jasnu vezu sa evharistijom, a Avram i Isak nisu predstavljeni pri žrtvovanju sina već podižu ruke. Tako su oni peta varijanta evharističke slike. Samarjanki na bunaru Hristos izgovara tajanstvene reči o vodi života. U predstavi pecača je, za hrišćane ovde sahranjene, zaključena misterija postajanja hrišćaninom. Kud god da se kreće pogled vernika zavrsava se na molitvi, na jednoj sceni, jednoj figuri, a svi objavljuju samo jedno: besmrtnost u Hristu.

Kad bi hrišćani podigli oci ka sredini tavanice u odaji katakombe, videli bi centralni simbol svoje vere, naslikan u krugu. Od uglova zidova i njihovih sredina teče crveno-zeleni sistem osovina ka koncentričnim krugovima tavanice, koji se tako sužavaju da srednji krug izgleda oku kao i najudaljeniji. Ovaj osovinski sistem tavanice preuzet je od onakvih kakva je u grobu Nazonijevaca, preko onakve kakva je u kolumbarijumu porodice Polimanti, do sklopa tavanice Flavijevske galerije u Domicilinoj katakombi.

Osovinski sistem ukrašavanja, sa kvadratnim ili kružnim centrom tavanice, sveden je ovde na najjednostavniju formulu. Trapezoidne, tanko izvučene dijagonalne linije oživljene su visokim casicama cvetova ili biljaka sa igrajucim Erotima, koi svi jasno teže ka sredini tavanice. U poljima za sliku kao i u medju prostorima razvija se sistem apstrakrrnog sveta girlandi, cvetova, ptica, maski, koji odgovara rasutim motivima na zidovima. Umetnička svrha ovih cvetno-jelisejskih motiva tavanice jeste da sav slikani svet ove prostorije dovede do zenita, koji deluje kao gornje nebo iako je tavanica potpuno ravna.

U ovakvom zenitu lebdi, Eros u letu. I bez ovog iluzionističkog slikanja oblaka...mozemo odmah shvatiti da je u pitanju nebo. U hadrijanskoj grobnici u Kaivano i u kolumbarijumu Polimanti u zenitno polje je stavljena ovca, u grobu Nazonije ono je ispunjeno krilatim Pegazom. Zenitna polja flavijevske galerije naročito jasno pokazuje prelom ka transcedentalno-jelisejskoj umetnosti. Ovde se uvek pojavljuje lebdeci Erot, koji ovaj bestezinski prostor uzdize do neba. Najbolje je da se ovaj stilski slikarstva u katakombama stupanj nazove kripto-hrišćanski.

Izvanredna tavanica u Lucininoj grobnici, u krugu Kalikstovih katakombi, pokazuje sledeći stupanj hristijanizacije. Ona je svojim bogatim ukrasom od figura, maski...jos vrlo bliska antoninskim kompozicijama na tavanicama. Vertikalno-horizontalni koordinatni sistem pokriven je antičkom ornamentalnom simbolikom: u unutrašnjem krugu su maske, u segmentima kantaroi i cvece, u spoljnjem krugu lebdeci eroti. Geometrijski sistem je spojen girlandama i neznatno rasterecen. Eroti pojačavaju elisijski karakter. naglasak na dijagonalnom sistemu, koji vodi ka sredini. Priroda venjaka i zenita je jasno izražena pomoću oba koncentrična kruga ponavljanjem udvojenog koordinatnog sistema u kružnom prstenu. U zenitalnom krugu se predstavlja jedan od najizrazitijih primera koje je proizvela hrišćanska soteriologija, a koji smo već sretali na žrtvenim kapelama - Danilo medju lavovima. Podizanje pogleda ka najviš oj sredini prostorije označava u grobnoj odaji spasenje u Hristu.

Istinsko stvaralacko delo, koje proizilazi iz savladjivanja ovakvih kompozicija na tavanici, predstavljaju obe simbolične figure u uskim trapezoidnim poljima dijagonalnog sistema. Na cvetnim poljima, na kojima su ranije, i inače na istom mestu, igrali Eroti ili su se nalazili pauni ili je bilo drveće, ovde lebde, naspramno postavljeni vitka figura pastira, koji nosi spasenu ovcu, i figura žene kja, moleći se na stari način podiže ruke prema pastiru, donosiocu spasa. Odatle vode poreklo pastor bonus i orans. To je vreme u kome pojavu hrišćanskih rajskih motiva u umetničkom zanatu potvrdjuju Tertulijan i Kliment Aleksandrijski. Istovremeno, protumačena je i figura koja nosi ovcu na grobu Klodija Herma u Rimu i u grobnoj niši kapele u vavilonskoj kući u Dura Europosu. U oba slučaja je u pitanju pastir koji donosi spas i koji svoju ovcu vraca stadu. Na većini slika u katakombama izdvojena je figura pastira spasitelja, opkoljenog dvema ovcama pored nogu, koje zamenjuju stado. Uzor predstave dobrog pastira nije figura koja nosi ovcu, jer su te figure radjene u mermeru i bronzi i stajale u vrtovima bogatih vila, koji su ove teme voleli više od predstava heroja. Formalne sličnosti, koje proizilaze iz uzora u prirodi, ne treba da pomute pogled za duhovnu razliku umetničkih motiva.

Na tavanici Licinine katakombe, pastir drži u ruci ovcu a podiže svoju desnicu u znak pozdrava spasenja kao odgovor oransu. Moliteljka se razvila iz tipa antičke moliteljke. U Lucininoj grobnici orans predstavlja oličenje čoveka osudjenog na smrt, koje moleći se podiže ruke prema Bogu-spasitelju koji se približava iz raja u vidu Dobrog pastira. U ovom uporednom paru Pasror bonus i Orans, hrišćanska umetnost oblikuje ideju povratka duše u raj uz pomoć Hrista, nasuprot paganskim predstavama Jelisejskih polja...Pastir je u najstarijoj umetnosti katakombi odredjen da se predstavlja samo na tavanici. Raznovrsni biblijski primeri spasenja se uzdizu takoreci od zidova kao ovoj figuri u zenitu, koja je sam Hristos. Spastelj u zenitu je tema stropnih kompozicija u vremenu od 220-250.. U zrvenoj kapeli u Sv Kalikstu stoji Spasitelj izmdju četiri simbola spasena, od kojih se još mogu jasno raspoznati evharisticni simbol i Jona, koji spada u hladu tikava.

Na jednoj nešto poznije islikanoj tavanici u Lucininoj grobnici i na tavanici u tzv odaji Dobrog pastira u katakombi Domicile sprovodjen je dijagonalni osovinski sistem još doslednije i shematskije. I ovde potisak ide ka sredini, polazeci od četiri umetnika u uglovima, koji su sa puno smisla ispunjeni motivom letecih golubova sa granom masline u kljunu. Od ovog stecista zemlje i neba teku dijagonalne linije, u obliku mandorle i trapeza, ka nebeskom krugu u zenitu, prolazeci kroz koncentrične krugove. U zenitu se kao jedina hrišćanska figura na tavanici nalazi pastir-spasitelj usred golubova u letu, vitkog drveca, cveca, girlandi i mrtve prirode sa pticama, odvojen kružnom linijom od svega što je oko i ispod njega. Nasuprot neogranicenosti zidnog ukrasa stoji slobodna, otvorena i jasna struktura tavanice, koja se prema gore zatvara. Iznad mnoštva simbola spasenja, koji oličavaju hiljadostruku molitvu covecanstva u nevolji, stoji, zatvoren sa svih strana kružnim linijama, Bog Spasitelj, istovremeno i sredina i vrh.

3. **SARKOFAZI III v.**

U umetnosti III veka mogu se, po glavnim temama plastike sarkofaga, razlikovati pet perioda. Ako pregledamo istoriju umetnosti u periodu od Komodove smrti do Konstantinovog stupanja na vlast, proizilazi smena generacija, koja se u plastici sarkofaga sasvim jasno može odrediti nastankom velikih tipova sarkofaga:

1.**izmedju 190** i **220** - veliki sarkofag sa predstavom bitke;
2.**izmedju 220-250** - sarkofazi sa predstavom herojskog lova na lavove;
3.**izmedju 250** i **280** - sarkofazi sa filozofskom tematikom;
4.**izmedju 280** i **310** - sarkofazi sa narodnim scenama iz života pastira, lovaca, ribara.

U vreme poznoantoninske umetnosti (od Komoda do Karakale) vlada novostvoreni gigantski sarkofag sa predstavom bitke, koja je odraz trijumfa. Ovakav trijumf se prikazuje i na stubu Marka Aurelija. Nove umetničke težnje podrazumevaju ogromne razmere sarkofaga, uvećanje proporcija figura, koje odgovaraju visini sarkofaga, sve veća centralizacija u rasporedjivanju i kompoziciji isticanjem i čeonim prikazivanjem srednje glavne figure; stupnjevito redjanje figura i preplitanje masa telesa, koje odgovaraju patosu duha borbe,

zategnuta ojačanja uglova pomoću vertikalno postavljenih znakova pobede, razlikovanje po velicini i naspramno predstavljanje lica. Iza toga se nalazi suprotnost izmedju Rimljana koji lako pobedjuju varvara koji umiru i vapiju, dok se u sredini nalazi netaknut trijumfator. Smisao ove kompozicije više nije bitka u vidu likovnog podnosenja izveštaja, već je sarkofag postao pocasni spomenik vojskovodji koji ima isti smisao kao trijumfalni luci i pocasni stubovi koji se podižu pobedonosnim carevima.

U periodu od 220-250. vlada tema herojskog lova na lavove. Preuzimaju se opšta pravila, koja su stvorena u prethodnoj eposi, naročito što se tiče razmera i značaja sredisnje figure. Dok se sada više me koristi većina mitoloskih motiva, koje je II vek voleo, tema mitoloskog lova sa tragičnim ishodom doživljava u III veku intenzivno pojačanje. Mitski junaci nose sada portretne osobine pokojnika. III vek donosi preokret u shvatanju mita. On daje prednost mitovima u kojima se može prikazati smrt pojedinca, a strasni trenutak smrti se stavlja na istaknuto mesto. On pretvara tragičnu sliku junaka u sliku umrlog, koga porodica i u smrti zadržava u secanju. Sarkofag sa predstavom herojskog lova na lavove prenosi, na gradjanski svet carsku simboliku koju je Karakala obnovio u svom lovackom spomeniku. Lov je tesno povezan sa filozofijom smrti i sa temom oba Dioskura. Na takvim filozofskim sarkofazima sa predstavom lova nalazi se motiv grobnih vrata. Motivu dva božanska brata (koji kao čuvari grobnih vrata simbolisu kako plodnost tako i princip života i smrti) pridruzuje se na sarkofazima tema godišnjih doba, u kojoj se odražava kasnoantička mudrost da se trajnost može naći samo u vecitoj promeni elemenata plime i oseke. Herojski lov na lavove se oko 250te sve više lisava svog grckog mitoloskog ruha i postaje slika realne borbe za opstanak. Motiv lava počinje da se izdvaja. Na kanelovanim sarkofazima dostojanstvena zver koja razdire plen postaje slika smrti. Na uglovima sarkofaga ne nalaze se više kao pojačanja vitke prilike Zevsovih sinova, već glave lavova, protomi.

Motiv trijumfalne bitke i lake pobede je nestao. Herojski lov na lavove je postao lavlji pakao, velicanstveni lik carske zveri postao je simbol smrti, a portret cara je postao simbol straha i ništavnosti ljudskog roda. S druge strane, ova je umetnost stvorila osnovu za nove mogućnosti: za oblikovanje slomljenog čoveka, onakvog kakav zaista jeste, namesto herojskog kakav treba da bude, i stvaranje elisiuma kao drugog sveta, koji se, netaknut od smrti, kao oličenje neprolaznosti, suprotstavlja covecanstvu koje je podlozno smrti.

Sledeca generacija (250-280) je u snažnoj reakciji prema ovakvom shvatanju umetnosti. Sarkofag sa filozofima je najvazniji svedok umetnosti u vreme careva Postumusa i Galijena. Ova generacija odbija sve motive borbe i lova i pokušava da obnovi umetnost grčki m idejama kao i da obnovi filozofsku simboliku i filozofske ličnosti. Ona stavlja red umesto preteceg haosa, prirodnu stalozenost umesto preteranosti, unutarnji obuzdani patos umesto dramatike koja je rastrgana disonancama. Umetnost kao i filozofija su pod uticajem Plotinovih ideja.

Prihvataju se pozitivni simboli prethodne generacije, pojačani i preobrazeni. Lav u novoj povezanosti deluje kao simbol smrti; grobna vrata postaju predmetno-simbolično srediste ove umetnosti. Motivi godišnjih doba označavaju plodni život, a Dioskuri smisao braka. Bajka o Amoru i Psihi u literaturi opet dobija ozbiljnost i prasmisao - na sarkofazima su postali filozofski pod idejom smrti, zaljubljeni par postaje simbol oslobodjenja duše iz njene upletenosti sa materijom; on upucuje na povratak zemaljskog čoveka u nebesku prapostojbinu, u kojoj ponovo postaje čovek.

U ovo vreme nisu filozofski samo sarkofazi sa temom filozofskog skupa, ili sa predstavom filozofske škole sa uciteljem u sredini, već su o naprosto svi sarkofazi. Za to je simptomatican porast skupine sarkofaga sa klipeusom u sredini, u kome krilate Viktorije uznose pokojnika. Ovakvi sarkofazi opet imaju trijumfalni karakter. Oni preuzimaju simbole trijumfa carskog kruga, koji su u srednjem carstvu još bili ograničeni na apoteozu imperatora, i čine od njih gradjanske simbole na osnovi religioznosti. Pod uticajem Plotinove filozofije mitovi, koji tumače sustinu čoveka, objašnjavaju se na nov način (naročito razradjeni mitovi o Prometeju i Faetontu).

Dok su na ranijim sarkofazima dela ovog donosioca vatre ispricana u više scena u neprekidnom nizu, kod novog tipa III veka u srediste sarkofaga dolazi stvaranje čoveka. Na sarkofazima u Kapitolinskom muzeju u Rimu i u Nacionalnom muzeju u Napulju, simbolično se objašnjava život čoveka izmedju rodjenja i smrti, kao i njegova sudbina u kosmosu. Sadrzaj

ovakvih kompozicija je sudbina Psihe. Smisao života čoveka, koje je Prometej stvorio iz elemenata, jeste da ne izgubi ceznju za prapostojbinom iz koje je Psihe u trenutku rodjenja sisla kao leptir. Smisao smrti je radosni znak izlazak Psihe, koja se sada iz sveta Posejdona i Geje ponovo uzdize u pradomovinu duha.

Plotinov duh, koji vlada ovom umetnošću, vlada i na carskom dvoru, i za kratko vreme su portreti opet zadobili svoju ravnotezu. Ovu ideologiju odražavaju na sarkofazima i glave filozofa. U nosnji, frizuri i izgledu brade još vlada ljubav ka kinickom tipu. Na takvim licima prosto može da se procita briga i najdublje pitanje ljudskog roda. I staresina jedne anone u Ostiji i njegova žena pokazuju, na skoro neantički način, na svom sarkofagu neznost uzajamnog razumevanja, saznanje kraja i neznu lepotu. Lik ove nove generacije nije obeležen samo neoplatonizmom, već je istovremeno i iskaz da je čovek odredjen za smrt, ali da u njoj nije izgubljen, već da tek kroz smrt dolazi do svog pravog postojanja. Nikada se ranije ni jedan filozofski pravac nije tako jasno odrazio u umetnost, kao sada ovde na kraju antike. Lik filozofa opet nestaje iz motiva zagrobne umetnosti. Simboli i argumenti njegove nauke se medjutim zadržavaju i bas njih prisvajaju niži slojevi naroda. Ali ove poslednje kompozicije trijumfa besmrtnosti deluju nago i sirovo. Viktorije, koje su nekada prinosile caru cezarski venac, nose sada lik svih umrlih. Ideja apoteoze je konacno spala na najnize slojeve. Portret na sarkofazima ukoliko je brojniji utoliko više gubi na vrsnoci. Iz obilja simbolike besmrtnosti probija se napred motiv uzdizanja duše. On se profanise i proleterizuje. Sarkofag sa godišnjim dobima izražava na ljupkiji način ideju vecite promene. niži slojevi naroda postaju sve više nosioci ove umetnosti. Naivna idila smenjuje strogost učenja o besmrtnosti. Tako s jedne strane dolazi do isto tako nejasnog kao i opasnog simbolizovanja, a na drugoj strani - do narodskog predočavanja i oživljavanja ukrucenih shema.

Generacija izmedju 280-310.pokušava da nadje puteve koji vode iz ovog rascepa. S jedne strane se rascvetava poslednja velika mitoloska škola, radionica gigantskih sarkofaga sa predstavom Faetonta, Selene i Prometeja. Njoj je podaren dug život do duboko u IV vek, ali procep izmedju htenja i umenja utisnuo joj je neizbrisiv zig. S druge strane, po prvi put u antičkoj umetnosti nastaje narodni pravac koji, mimo svih simbola, prikazuje na sarkofazima šareni svet svakodnevnog života: život lovaca na jelene i zeceve, ribara i pastira.

Velicina i teme sarkofaga se opet povecavaju i naglašavaju; kompozicije opet daju prednost živim scenama u pokretu; sa narodnim sredstvima se ponovo uvodi načelo stepenastog redjanja figura iz doba Severa, koje je nekad stvoreno na dionizijskim sarkofazima i na sarkofazima sa predstavom bitke. Ali pravi život tetrarhijske umetnosti ne pulsira ovde, već u narodnoj umetnosti, koja je pored šarenog i pokretljivog savladjivanja celokupnog svakodnevnog života, puna svezine u izmisljanju i obilju improvizacija, kakve rimska antika nikad nije poznavala. To je neiscrpna riznica motiva ove narodne umetnosti. Umetnici se oslobadjaju tradicije i knjiga uzora, a uciteljica vajara i njihovih pomoćnika je samo posmatranje prirode. Retko da jedan motiv lici na drugi.

Pri tome se iz pregalijenskog vremena preuzima načelo stepenastog redjanja, ali ustvari preinaceno i asimetrično. Tako nastaje visoki sarkofag sa predstavom pastira, velikih dimenzija, sa slikovitim stepenastim redjanjem pejsaža; predeo u reljefu je u raznovrsnim medjusobnim odnosima sa pejsažom zidnog slikarstva, koji se takodje ponovo pojavljuje. idilične scene su rasporedjene na nepravilno postavljenim vijugama predela. Polihromijom se dočarava iluzionistički šareni predeo, koji je čisto slikarski. Kada u krug ove narodne umetnosti ulaze mitoloske teme, one se potpuno lisavaju mitologije i pretvaraju u idilu.

Grobna umetnost hrišćana ima svoje korene u onim poznoantičkim oblastima simbola koji svedoče o novom vidu smrti. Dok je mit na sarkofazima II veka potvrdjivao smrt kao zakon svoga postojanja, na mitoloskim sarkofazima III veka nastaje ikonografija smrti, koja ne obeležava zavrsetak nego pitanje i poziv. Posle smrti Marka Aurelija, simbolika smrti postaje stvaralacko načelo u nadgrobnoj umetnosti. Na dionisijskim sarkofazima se, kao ranije u vili Item kod Pompeja, misterija besmrtnosti i apoteoze, objavljuje igrom i muzikom. Sada u III veku to postaje alegoricno i budi veru.

Hrišćanska plastika se polako razvijala u poznoantičkim radionicama sarkofaga u predznaku simbolike smrti i besmrtnosti. Naročito dva tipa paganskih sarkofaga, kod kojih je

počeo period hristijanizacije, postaju nosioci razvitka: kade sa suprotstavljenim poprsjima lavova, ili parom lavova koji razdiru ulovljenu divljac, kao i sarkofag sa filozofima.

Lav kao donosilac smrti najbolje izražava duh umetnosti svog doba, svojom razornom fizionomijom. Od kanelovanih kada, u čijoj strukturi i lavljim poprsjima sa alkama u ustima može još da se prepozna kao uzor kaca za muljanje grožđa, nastaje u poznoantoninskoj i severijskoj eposi dionisijski sarkofag velikih razmera, koji izmedju gigantskih bocnih lavljih glava prikazuje dionizijske misterije. Ovim zverinjim glavama u III veku izrastaju tela, te sada lavovi drže u svojim divljac u begu. U izrazu ovakvih lavova sve više i više se oličava neocekivanost i strahota smrti. Tu nastaje preobrazaj herojsko-grčkih tema lova u krvozednu i smrtonosnu kompoziciju lova na lavove, koja je isto tako karakteristicna za vreme Decija, kao što su veliki sarkofazi sa predstavom bitke karakteristicni za vreme Severa. Medju ovim znacima neumitne smrti u sredini sarkofaga pojavljuju se kompozicije ili znaci, koji tumače smrt kao ponovno uclanjenje čoveka u beskrajni proces celine sveta. Ako je nekad lav kod Grka bio simbol muskosti, a kod Rimljanna slika carske vrline, sada u poznoantičkoj umetnosti sarkofaga on postaje simbol snage smrti. Uznosenje duše se odigrava izmedju lavova koji razdiru medveda. Novi tip sarkofaga sa stitom preuzima temu sa lavovima. Sve se može zameniti i nekom drugom simbolikom smrti, jer ima isto znacenje što i geniji smrti koji spustaju svoje buktinje, ili par Amora i Psihe koji se grle.

Tu zapocinje hrišćanski razvitak. Na prednjoj strani kanelovanih kada i ovalnih sarkofaga postavlja se slika pastira koji spasava ovcu: na velikim kadama se on nalazi medju lavljim maskama, a na niskim ovalnim kanelovanim sarkofazima - izmedju celih figura lavova koji razdiru divokoze ili medju poprsja lavova sa alkom u ustima. Pastir se uvek nalazi u sredini, i to ili ispred zljebova ili u naročitom srednjem polju, ali on i tu služi kao mala figura za ispunjavanje prostora u maloj mandorli u sredini. On je mladolik i ima kovrdzavu kosu, a ovcu nosi obema rukama. Odeven u tuniku eksomis, stoji najčešće izmedju dva drveta, dok dve ovce pored njegovih nogu označavaju stado.

Prvi niz hrišćanskih sarkofaga zapocinje kompozicijom Dobrog pastira medju lavovima. Centralni hrišćanski simbol skinut je sa zenita tavanice u katakombama i načinjen je sredistem kompozicije sarkofaga. Ako u ovoj povezanosti krilati Puti mogu sa girlandama kite lavove, onda to ni u kom slučaju zato da bi se smrt pravila bezazlenom već da i zdrelo lava treba da predstavlja dodatak lepom Hristovom svetu. Umrli hrišćanin se predstavlja u vidu Danila u lavljoj pećini, a umesto imago klipeata, sada može da se nalazi Danilo kao apoteoza i koga Viktorije odnose u klipeusu u nebo.

Motivi smrti mogu da se menjaju ali Dobri pastir se zadržava u prekonstantinskoj grobnoj plastici. On se nalazi izmedju dva genija smrti sa spuštenom bakljom na onom mestu gde inače Viktorije drže pobednički stit. Jedan hrišćanski sarkofag iz dvorista palate Farneze pokazuje hrišćansku metamorfozu ove ideje. Bracni par obuhvacen je stitom, ali ga ne uznose letece Viktorije; stit koji se nalazi medju tugujucim genijima smrti, počiva na figuri pastira koji vraca ovcu i odvodi sa sobom bracni par. Prava simbolika smrti sve više nestaje u toku ovog razvoja, a kao jedini motiv ostaje Dobri pastir u sredini.

U oblast kompozicija na sarkofazima ulazi i figura žene u molitvi pod uticajem svodnog slikarstva katakombi. Tada je ona postavljana naspram figure Dobrog pastira, pa je tako nastala naspramna kompozicija sa idejom da covecanstvo, moleći se, stoji naspram Boga-Spasitelja. U drugoj generaciji se pastir u sredini takodje smesta u okvir čitave jedne pastirske idile. Ideja pravod hrišćanskog raja se kompoziciono prosiruje i tumači predstavama iz SZ. Kao i u katakombama, zapocinje se predstavljanjem triologije o Joni u okviru pastirske teme. Na jednom sarkofagu u Pizi Jonina triologija, po prvi put u plastici, uokviruje centralnu figuru Dobrog pastira-spasitelja. Joni i Danilu se pridruzuje Nojev kovceg. Dobri pastir III veka predstavlja pralik, koji je shvatljiv iz ideje o besmrtnosti. Otuda je njegov prvobitni suprotni pol *orans*, drugi pralik ranohrišćanske umetnosti, u kome se oličava molitva izgubljenog covecanstva.

Jonin sarkofag. Druga polovina III veka. Kopenhagen, Muzej Ny Karlsberg. Priča o Joni flankirana je sa dve figure Dobrog pastira na krajevima i obogacena motivom Pecača. Zanimljiv antički motiv su personifikacije vetrova koji duvaju u trube i označavaju oluju koja ugrozava brod sa Jonom. Dve epizode (bacanje u more i izbacivanje Jone na kopno) su vešto

isprepletene vijugavim telima dva puta predstavljene nemani. Srodan je sarkofagu iz Laterana, ali još ne sadrzi pokusaj podele prikazanih zbivanja u dva horizontalna registra.

Sarkofag u Muzeju Torlonija - predstavlja osnovni tip sarkofaga sa filozofima. To je kompzicija filozofskog skupa. Tema ne proizilazi iz zanimanja umrlog; čak je i filozofski bracni par dat u filozofskom ruhu i baš na se grobu izjasnjava filozofiju kao nauku o besmrtnosti. Ovi filozofi su kinici, lutajuci narodni apostoli. Nikad nije izostavljen pescani sat sa teme filozofa. Na sarkofazima velikog formata, grobna vrata se nalaze usred filozofskih scena ili služe kao okvir zeni koja cini pokret pietas. Reljefni ukras ovih vrata sastoji se od maski lavova i rajskih girlandi. Kasnije su hrišćani simbolu smrti, olicenom u grobnim vratima, dodali i figuru pastira koji donosi spas. Na paganskim spomenicima može da se pojavi vodja duše, Hermese, ali hrišćani ovde ne idu u smrt već ih kroz vrata Pastir uvodi u raj.

Celokupni kompleks filosofije u poznoantičkim sarkofazima izražava misao da samo filozofija može da oslobodi od uzasa smrti. U to vreme nastaju hrišćanski sarkofazi sa filozofima: Ovalni sarkofag u Santa Marija Antika u Rimu, sarkofag iz La Gajola u Provansi i deciji sarkofag u Raveni, koji je iz Rima.

Sarkofag u obliku kade, nadej na Via Salarija kod Rima, vezuje se za tip sarkofaga sa filozofima, od kojih se jedan nalazi u dvoristu Belvedere u Vatikanu. Dve scene sa filozofima koji sede postavljene su naspramno i odnose se na filozofski simbol u sredini. U oba slučaja je reč o skulpturi muskarca i skupini žena, uvek okupljenih oko supruga. Dok na vatikonskom sarkofagu simbol u sredini predstavljaju vrata smrti, na lateranskoj hrišćanskoj hrišćanskoj kadi se u sredini nalazi pastor bonus, ali on nije uokviren lavovima smrti nego dvema ovcama. Ovde je centralna ideja pastir-spasitelj. Usled toga je filozof istiniti filozof, a knjiga njegove filozofije je jevandjelje. U izrazu svih ženskih i muskih glava vidi se suprotnost prema kiničkim filozofima sa ostalih sarkofaga. Lik čoveka je mirniji i skoro blažen; iz lika hrišćanina zraci unutrašnji život u smislu hrišćanskog mira. Presudni preobrazaj ove filozofske triologije sastoji se u tome što se stojeca prijateljica umrlog pretvara u hrišćansku orantu, a druga, koja gleda u dobrog pastira, izgleda sa njim spojena u grupu od dve figure. Nova kompoziciona ideja, puna napona, nastaje kada se ovaj polaritet uvede u postojecu strogu simetriju triologije.

U Galiji je u vreme Postumusa nastao jedan od najlepsih i najstarijih hrišćanskih sarkofaga, koji je poreklom iz grcko-maloazijskog umetničkog pravca. Ovaj sarkofag je otkriven u ranohricanskoj grobnici u La Gajolu i oličava grcku varijantu kade iz Via Salarija. Srednja grupa sa tri figure njegove kompozicije može se danas nazvati klasičnom tvorevinom hrišćanske plastike III veka: istiniti filozof se nalazi izmedju Dobrog pastira i žene u molitvi. Tajna njegove filozofije zraci iz ova dva prasimbola hrišćanske umetnosti. Ova hrišćanska triologija nalazi se izmedju personifikacija Helija i boga planine; sasvim je potpala pod kosmički način misljenja neoplatonizma. Pored Moliteljke lezi kotva kao tajanstveni simbol hrišćanske nade, a inače uobičajenoj predstavi velike ribe odgovara figura pecača; ona vodi poreklo iz apologetske predstave sveta, koja počev od Tertulijana kruzi oko velike ribe (Hristos), njegovih malih riba (hriscanii) i misijske sluzbe pecača na ljude koju je ustanovio Hristos. Opet postaje jasna veza sa najstarijom ikonologijom u katakombama.

Kanelovani hrišćanski sarkofazi sa filozofom u sredini su nosioci daljeg razvitka. U uglovima tu stoje jedan prema drugom orans i dobar pastir ili Dobri pastir i pecač. Ovaj poslednji onda stupa u blizu vezu sa tajnom Krštenja, dok stado obeležava Pastira kao blizeg raju. Simbolična figura pecača ukazuje na oslobodjenje čoveka iz sveta i njegovo uclanjivanje u vojujuću crkvu; nasuprot tome, Pastir oličava definitivno spasenje u smrti i uclanjenje u nebesku crkvu. Za jednostavnije kanelovane sarkofage, čija se struktura zadržava sve do IV veka, stvaraju se sledeći parovi simboličnih figura: Dobri pastir-orans, Dobri pastir-pecac, Filozof-Dobri pastir, filozof- Orans, pecač-Orans.

Troclana kompozicija sa sarkofaga iz La Gajola se onda, prvo na sarkofagu u crkvi Santa Marija Antika na rimskom forumu, prosiruje bogatim motivima iz biblijskih scena spasenja, koje su već bile ostvarene u slikarstvu katakombi. Pored Moliteljke, kao sadrzaj njene molitve, stavlja se dvodelna ikonografija Jone. Na pastira-spasitelja se nadovezuje predeo oko Jordana sa Krštenjem Hrista i simboličnom scenom ribarenja. Tako po prvi put u plastici, stoje u antitezi SZ i NZ. Tu se istovremeno otkriva smisao takve biblijske umetnosti u najstarijoj plastici. Nije u pitanju princip istorije niti doksologija Hristovog cina spasenja, već se na ovim galijenskim

sarkofazima, u čijim se kompozicijama Hristos kao ličnost i ne nalazi, pojavljuju biblijski motivi kao argumenti. Stoga ovakvi biblijski motivi ne preovladjuju, niti zadobijaju iskljucivost. Oni ostaju vezani u opstoj ikonografiji. Ali baš na podrucku hrišćanskih sarkofaga sa filozofima nastaje prodor ka hristološki usmerenoj umetnosti sarkofaga- filozof odaje u likovnom skrivanju Hrista u slici Dobrog pastira. Hristos se prvi put počinje izdvajati u umetnički odvojenu figuru - nosi bradu, ogrtač i sandale poznoantičkog filozofa, drži knjigu istinite filosofije kao svitak u ruci. To označava brzi kraj motiva hrišćanskog filozofa u umetnosti. On je Hrista izveo na scenu i povukao se kada se Hristos pojavio. Nastanak tipa Hristos Filozofikus ne samo što je najveći dogadjaj u prekonstantinovoj umetnosti, već je doveo i do najradikalnijih posledica. Tema istinite filozofije prožima celokupnu prekonstantinovsku umetnost, koja je stoga potpuno nezavisna od carske umetnosti u opadanju, ali i koja je iznudila svoj sopstveni razvitak od četiri generacije.

Posto su četiri simbolične figure - figura istinitog filozofa, Dobrog pastira, orans i pecača - postale stalni tipovi i cinioci kompozicije u plastici sarkofaga, izvšava se od 280.godine višestruko kombinovanje. Na sarkofazima sa apoteozom, u čijoj se sredini nalazi stit, u ugaonim poljima stoje naspramno Dobri pastir i filozof. I orans može da se suoci sa figurom pecača u ugaonim poljima. Prvobitno postavljanje Dobrog pastira i oransa ostaje i dalje.

Moliteljka se sada postavlja u srediste sarkofaga.s Time je najjasnije obeleženo odstupanje od opstih filozofskih tema. Sredisnja figura Moliteljke je najlepse prikazana na sarkofagu nadjenom u Via Longara - moliteljka je na postolju , ornamentalno i arhit.istaknuta, i okružena golubovima. Ona nije više postavljena naspram pastira već je postala simbolična izdvojena figura. Orans se stavlja pod arkadu koja u rimskoj državnoj umetnosti ima uvek uzvisen karakter. može da se nalazi u maslinjaku ili sa golubovima okolo.

Ovde se najbolje prikazuje stvaralacko delo generacije oko 280. Umetnost u pravom smislu postaje umetnost raja. Nestaje načelo suprotnosti i napetosti, a motiv filozofa postaje sve redji. Simbolika smrti se odstranjuje. Sarkofazi sa ornamentima iz vremena tetrarhije pojazuju, skoro bez izuzetka Orans izmedju dva Dobra pastira. Ne samo na podrucju idile pejsaža, nego i u nosnji i bliskosti životu poznoantička narodna umetnost stupa na mesto srogo simboličnih oblika. Sarkofazi sa pastirima opet imaju velike dimenzije i stepenasto redjanje predela, sadrze načela koja su bila razvijena i u severijskoj umetnosti. Linije predela, koje su simetrično postavljene, pretvaraju celo sarkofaga u šareni predeo, u novi oblik reljefa koji se nalazi izmedju slikarstva i plastike. Jedna od najizrazitijih tvorevina ovog vremena je hrišćanski sarkofag sa pastirima, koji u Lateranskom muzeju nosi br.150. Bez naglašene sredine, razastire se preko površine, po asimetričnim linijama pejsaža, čitav svet pastirskog i seljackog života. Kompozicija prikazuje uzdizanje siromasnog sveta u visu sferu, vedru idilu zadovoljsva koje je izraženo naivnim sredstvima narodne umetnosti. Najplodnije posledice imao je način komponovanja, koji se nastavlja i u tetrarhijsko vreme, i čiji je rezultat sarkofag sa predstavom pastirskog raja. U sredini je sada Dobri pastir kao uspravna figura a sada on nije više znak spasenja u sferi smrti, već se nalazi usred drugih pastira i usred sveta nevinih, siromasnih kojima pripada carstvo Božije. Javlja se i bradati pastir koji nosi ovcu.

Sto dalje napreduje tetrahijski umetnički pravac, utoliko više se asimetrične linije predela izravnjavaju u horizontalne, gube svoju neusmerenost vezujuci se na vertikalnost ugaonih figura. U kompoziciji se pojavljuje tacna pravougaonost, a u poznotetrarhijsko vreme nastaje raskošni sarkofag sa dve zone. Stepenovani predeo se pretvara u dvopojasni i horizontalan. Sistem sa tri uspravne figure se potpuno učvršćuje. Ugaone figure pastira sve više ulaze u celokupnu kompoziciju raja; na taj način jedna simbolična figura ovih sarkofaga sa rajem jeste sredisnja orans, koja je naglašena i izdvojena. Na kraju ovog razvitka se nalazi čisto pastirski sarkofag ranog IV veka, kakav je iz Sv Marije u Trastevereu. Pastor bonus i orans potpuno nedostaju. Ove kompozicije raja nastavljaju da žive, u sažetom obliku, još u IV veku na kanelovanim sarkofazima sa pastirima, a da u ovom umetničkom krugu ne nastaju nove ideje.

Mozemo da ukazemo i na jedan drugi put ka prekonstantinskim sarkofazima sa predstavom raja. Jedan visoki sarkofag sa stepenastim načinom komponovanja i vertikalnim trojnim sistemom, koji se nalazi u Veletri

Sarkofag u Veletri - u sredini oranta, desno Dobri pastir, opet Dobri pastir levo, dole - umnožavanje hlebova i Jona, iznad- Filozof i Adam i Eva, Nojeva barka. Teme su tako rasporedjene da izgledaju gotovo nabacano. Kvalitet je nizak, reljef je jako plitak i prelazi skoro u negativni reljef. Raj pastira sveden je na najmanju meru i smesten je oko desne ugaone figure pastira koji razmislja. Stepenasti predeo je naprotiv, sasvim ispunjen biblijskim scenama: Danilo u lavljoj jami, Jonina triologija, Nojev kovceg, Adam i Eva, simbolično skracena scena čuda sa hlebovima. Ovde oživljuje simbolika spasenja i besmrtnosti preneta sa slikarstva u katakombama. Kompozicija odgovara rasutosti scena u katakombama.
Sarkofag sa biblijskim scenama. Kraj III veka. Rim, Lateranski muzej. Gornji red: Vaskrsenje Lazarevo, Mojsije otvara izvor u steni, neidentifikovana scena i (iza Jone koji spava u hladu tikve) Dobri pastir pred stajom. Dole: Priča o Joni, iznad kitove glave mala predstava Noja u kovcegu sa golubicom i, na kraju, pecač. pejzaž ima dosta helenističkih elementat, a pojedini detalji (usnuli Jona) asociraju na sarkofaga sa mitom o Endimionu, što svedoči u prilog ranom datovanju. Srodan mu je tzv. "Jonin" sarkofag u Kopenhagenu (NY Carlsberg gliptoteka), mada se ovde već nagovestava jasna podela na dva registra sa scenama i likovima.
Sarkofag sa Hristovim cudima. 300-310. Rim, načinalni muzej Termi. Sleva nadesno, u donjem redu su predstavljeni Isceljenje krvotočive zene, Propoved na gori, i dva isceljenja (paralitičara i leproznog).

4. **DURA EUROPOS**

Dura Europos se nalazi na reći Eufrat i predstavljao je značajno rimsko utvrdjenje iz doba Trajana i njegovog rata protiv Parcana (Persijanaca). Grad je propao 265.u pohodu persijskog saha Sapura II. Sačuvano je zidno slikarstvo jer su gradjevine bile zatrpane zemljom radi odbrane a otkrivene su tek 1700 godina kasnije. Tu su sačuvani brojni hramovi: vojni hram, hram Zevsa Teosa, Zevsa Megasa, boginje Artemide, boga Adonisa, boga Aflata, Zevsa Kiriosa, hrišćanska kuća, sinagoga i mitreum.
Mitreum je najstarija gradjevina odatle. potiče iz II veka. Karakteristican je za njega monohromni crtez u fresko-tehnici.
Sinagoga je najveće od zdanja. Značajna jevrejska zajednica je ovde živela. Sinagoga potiče iz 3.decenije III veka. Gradjevina ima tipicni rimski atrijum, sakralni prostor je siri nego duzi. Sinagoge su pocele da se razvijaju tek pošto je Jerusalimski hram razoren 70ih godina, i donesena zabrana ulaska jevrejima u Jerusalim. Sinagoge su inače okrenute ka istoku tj. prema Jerusalimu ali je ova orjentisana prema zapadu. Na niši je prikazano kao crtez - Žrtvovanje Isaka (Avram je ledjima okrenut ka posmatracu), svetinja nad svetinjama - hram u sredini je menora; moguće je da je procelje nise, kao najbitnije ukrašeno ranije a sve ostalo kasnije i izužetnog je kvaliteta.

Kako je došlo do toga da jevreji imaju predstave s obzirom na zapovest iz Svetog Pisma. Ova sinagoga je jedinstvena - stil je pod snažnim uticajem rimske tj. helenisticke umetnosti. U korenu ovih predstava u ovoj sinagogi su Pentateuh, Targumi i Melhita. Centralne predstave su: Mesijanska vlast, David kao Orfej, blagoslovi Jakovljevi, Mojsije na Sinaju i pred grmom, istorija Jevrejskog naoda od Postanja do knjige o Carevima i Sudijama, ciklus Sv Ilije, rat Jevreja sa Filistejcima, Mojsijev ciklus tj.najznačajniji dogadjaji. U sceni Prelaska preko Crvenog mora Mojsije nema jevrejsku odeću - odeven je u rimsku togu sa plastom i klavusima što je predstavljalo naznačenje njegovog dostojanstva. Prikazani su i: Mojsije otvara izvor, Avram sa Suncem i Mesecom (on je objasnio lunarni karakter jevrejskog kalendara, prikazan u odeći sličnoj svestenickoj sa rukama prekrstenim ispod odela iako ima nešto slično klavusima), Dvanaest plemena, Jerusalimski hram, Car Josija (uoblicio konacno hram u Jerusalimu, isterao astrologe iz hrama pa je u sceni jerusalimski hram prikazan pust), Vaskrsenje udovicinog sina - Ilija, Mojsijevo nalazenje. Mogu se raspoznati dva sloja slikarstva. Prvobitna scena iznad nise Tore je Juda Jakovljev kao lavic.

Da bi Jevreji mogli da razumeju Mojsijev rang on je morao biti obucen kao rimski dostojanstvenik - nesklad izmedju poruke i stila. U sceni Osvecenja hrama Aron je prikazan u odeći tadašnjih jevrejskih svestenika. Umetnik je imao sklonosti ka realističnosti, tj. možda je

slikar bio poreklom timljanin. Prorocanstvo Jezekiljevo - scena retka ali prisutna i u vizantijskoj umetnosti i uvek je vezana za grobna mesta.

LAZAREV - Ako se ranije smatralo da su Jevreji neblagonakloni prema likovnim umetnostima i da ih nisu koristili za ukrašavanje svojih hramova, danas, nakon čitavog niza otkrica (naročito onog u Dura Europosu), taj problem se pojavljuje nešto drugačije. Kao rezultat pojave da su neki rabini težili da Mojsijevu knjigu Izlaska tumače sire da bi opravdali prikazivanje sinagoga biblijskim scenama i figurama proroka, postala je moguća i pojava zidnog slikarstva u sinagogi u Dura Europosu i u jevrejskim katakombama u Rimu, kao i pojava mozaičkih podova u periodu od V-VI veka, s predstavama biblijskih scena u sinagogama u Ain Duk pored Jerihona, u Bet Alfi pored Bejsana i u Gerasi. Kao što je do sada utvrdjeno Jevreji su do VI veka bili tolerantni prema likovnim predstavama u sinagogama.

Hrišćanska kuća - soba u okviru kuće nije bila najveća. Po ikonografskom programu bila je verovatno predvidjena za Krštenje. Freske su sačuvane na juznom zidu. Oltar je u vidu arkosolijuma. U arkosolijumu je prikazano - Dobri Pastir, puno ovaca (Prica o izgubljenoj pa nadjenoj ovci) a ispod je Prvobitni greh - aluzija na Krštenje. Juzni zid-dole: prvo se mislilo da je u pitanju procesija neofita ali su to dve žene koje u rukama nose svece - Mironosice na grobu Hristovom - prikazan je i sarkofag okrenut svojom uzom stranom ka posmatracu što predstavlja način na koji su uvlaceni u lokulume, Hristos i Samarjanka, Isceljenje raslabljenog u banji Vitezdi, Hodanje po vodi - sve scene su vezane za vodu što ukazuje na to da se radilo o krstionici a i kasnije će se ovakve scene nalaziti u krstionicama kao deo ikonografskog programa. Hristov grob u sceni Mironosica je često prikazivan slično kao crkva Hristovog groba u Jerusalimu - tipa rotonde posle njene izgradnje sa kupolom. Pre toga nije postojao uobičajen način prikazivanja.

LAZAREV - Kao što nam pokazuju freske u Dura Europosu, koje ukrašavaju hram palmirskih božanstava (druga ½ I i kraj II veka ili prva ½ III), hrišćansku kuću (oko 232.) i sinagogu (244-245), na sirijskom tlu su još od ranih vremena vodecu ulogu imale lokalne, istočne tradicije. Konvencionalni, hijeratički stil zidnih slika u Dura Europosu, površinski i linearan, svoj dalji razvoj vezao je za hrišćansku umetnost. Sve više odstupajući od helenistickog naturalizma, Aramejci su čuvali nacionalne istočne forme.

Slika sa likom Dobrog pastira ima svoju najbližu paralelu u slici apside male hrišćanske kapele u Dura Europosu, koja je islikana 232. Jedna daleko vrsnija radionica je islikala, zatim 245. Sinagogu u Dura Europosu i ona nam pruža obilje starozavetnih ciklusa koji se čitaju sa desna na levo.

Posto su izabrane s teokratskog gledista i rasporedjene u prostoru, mora se za ove slike pretpostaviti, da je postojao mnogo stariji helenistički ciklus Biblije, koji je sredinom III veka u Dura Europosu preveden na sasanidski stil. Novozavetne scene ove vrste se nalaze na poduznim zidovima hrišćanske kapele: veliki morski pejsaž sa Hristovim hodom po vodi, predstava raslabljenog u dve scene, Mironosice na grobu i, verovatno, borba Davida i Golijata. Iz ovoga sveta biblijskih kompozicija, ni jedan put ne vodi u najraniju rimsku umetnost katakombi. Ovde se, sta više, u pojedinačnoj figuri raslabljenog sazima čitav iskaz o spasenju ljudi, a u mrtvoj prirodi sa hlebom i vinom.

5. **KATAKOMBE IV VEKA**

Klasicni oblici prostora u konstantinskoj i postkonstantinskoj gradjevinskoj umetnosti postavljaju sasvim nove zadatke monumentalnom slikarstvu i umetnosti mozaika, koji se od početka povezuju sa inkrustracijom i sistemom velikih arhitektonskih redova. Prvi put počev od tetrarhijskog vremena, a naročito u vreme cara Konstantina, oživeo je tzv.**drugi pompejanski stil**, koji je bio uobičajen u Rimu, Herkulanumu, Pompejima, za vreme Julija Cezara i cara Avgusta. Ovaj monumentalni stil oblikovanja enterijera dokazan je za IV vek, iako vrlo rasut i očuvan u slučajno sačuvanim spomenicima. reč je o carskom stilu koji je u celoj rimskoj državi stekao značaj, kako na Zapadu tako i na Istoku, i koji se može pratiti od tetrarhijskog vremena do daleko posle Konstantinovog doba.

Ova poznoantička renesansa tzv.drugog pompejanskog stila pokazuje, sa velikim odstupanjima, niz obaveznih stilskih osobina, koje su se svuda i uvek sprovodile. Inkrustacije se najčešće upotrebljavaju za pojaseve postolja zidova, pri čemu može da bude u pitanju i prava inkrustacija, koja je uobičajena i u odajama katakombi. I krstionica kod Lateranske crkve i srednja odaja u Santa Konstanci u RImu imale su prvo bogatu mermernu inkrustaciju.

Najčešće se pak upotrebljava imitacija inkrustacije; to nije nikakva novina IV veka, već je preuzeta iz renesanse avgustovog zidnog slikarstva. Nasuprot sasvim neantičkom crveno-zelenom linearnom stilu na beloj osnovi, koji je zidove i tavanicu jedinstveno obradjivao, počev od vremena Konstantina zid se horizontalno raščlanjava pomoću ukrasnih traka, najčešće su to visoki pojas sokla, iznad koga je pojas sa poredjanim uokvirenim pojedinačnim slikama i dekorativni gornji pojas sa frizom. To znaci da je načelno napuštena bela osnova zidova, koja je bila omiljena u III veku, ili je bar ograničena na gornju polovinu zida, gde je umereni zeleno-crveni linearni stil (naročito u katakombama Sv Petra i Marcelina) doživljavao neku vrstu poznog procvata u IV veku. Inkrustaciono slikarstvo u pojasu sokla upotrebljava teške boje, naročito pompejansko-crvenu i zasicenu žutu. Iz toga proizilazi da je sada karakter prostora opet odredjen trima osnovnim bojama, crvenom, žutom, plavom, kao u ranohrišćanskom vremenu. Podela polja je usledila pomoću slikanih ortostata ili uokvirenih polozenih pravougaonih polja koja se razlikuju od uokvirenih slika srednjeg pojasa samo svojom nesadrzajnošću. Crvene odaje postoje ovako oslikane inkrustovane zidove izvanredan primer pruža grobnica Amplijatusa u katakombi Domicile. Ovo strogo inkrustaciono slikarstvo nalazimo dalje u severnoj bazilici u Akvileji.

Nuzna posledica ove stilske promene je potpuna promena sklopa prilikom slikanja tavanice. Ako je slikarstvo III veka skoro iskljucivo bilo naklonjeno otvorenoj tavanici, koja je izrasla iz svetlih zidova i od njih se u ukrasu razlikovala samo po svom koncentričnom sistemu, iz konstantinskog sklopa zidova nužno proistice da tavanica mora da bude zatvorena, da počiva na zidovima i da im kontrast bude zasnovan na zakonu da noseći i noseni delovi u prostoriji moraju biti različito obojeni. Tako nastaje, kao novo načelo konstantinskog slikarstva na tavanici, kvadratura, tj.ravne tavanice i poluoblicasti svodovi uvek su oslikani kasetama. Sve katakombe Rima, nastale u IV veku, pune su ovog sistema ukrašavanja tavanice: grobnice u Domitili, u Kalikstu, ali i u severnim katakombama, a najzad i u mnogim varijantama u katakombi Sv Petra i Marcelina, kao i u onim na Via Latina. Tome treba dodati i kvadrature podnih mozaika u Desencanu, Veroni, Akvileji i Africi. Tako u vreme Konstantina postoje kasete najjednostavnije vrste koje se iskljucivo sastoje iz kvadrata i one u kojima se smenjuju kvadrati i oktogoni, kao i kasete koje se sastoje od poredjanih oktogona ili krstova. Pored toga se nalaze bezbrojne kombinacije oktogona i krsta ili kvadrata i krsta. Tako dolazi do složenih zvezdastih ukrasa u samom sklopu kasete. Najzad, osnovni geometrijski oblici kvadrata, oktagona i krsta mogu da dovedu do estetski složenih tavanica sa kasetama, kakve nalazimo u katakombi u Via Latina. Konstantinsko slikarstvo na tavanici, daje nam povod da razumemo karakter ovih kaseta. U ovom konstantinskom kasetnom slikarstvu vidi se da se renesansa na početku hrišćanstva nije razvila postepeno i iz jednostavnih osnovnih oblika, već da je geometrijsko načelo kvadrature odmah na početku stvorilo mnoštvo varijanti.

Ukras na zidovima i tavanicama sledi zakon stroge pravougaonosti, čime se opet uspostavljaju pravilni odnosi izmedju horizontalnog i vertikalnog pravca u prostoru. To dovodi do horizontalno trakastog ukrasa za sta je izvanredan primer ukras velikog okna za dovod vazduha u Pretekstatovoj katakombi.

Kao u I v.p.H. sada se u konstantinskim prostorijama na sva četiri zida, iznad soklova slikanih teškim bojama, uzdize arhitektonski red stubova. On nije izasao na videlo dana samo u Galerijevoj palati u Solunu, već i inače pri iskopavanjima u Solunu; može se utvrditi u svim katakombama Ruma na primerima prvobitnog podražavanja. Ovde se u uglovima grobnih odaja isklesavaju plastični stubovi iznad kojih počiva pravi arhitrav sa slikanom neprekidnom lozicom. Zona kapitela ovih plastičnih stubova ispunjava se jednom vrstom pravougaonih "metopa", one su pokrivene figuralnim i ornamentalnim motivima koji se smenjuju, a odvojene su jedne od drugih plastičnim konzolama. Takav sistem još više podseća na prvi nego na drugi pompejanski stil. U takvoj renesansi ne zacudjuje kad se za povecavanje plastičnosti ponovo

pojavljuje ukras u stuku. Naslednici antoninskih prostorija sa stukom su nekoliki grobovi kod Sv Sebastijana, kao i Kapela Greka u katakombi Priscile.

Ovakvi veliki redovi stubova su u IV veku najčešće slikani, kao npr.u čuvenoj grobnici Alimpijata, u krugu Domitiline katakombe. I onda kada se slikarstvo počev od vremena cara Konstancija, ponovo vraca beloj osnovi i cistom načinu uokviravanja, tako da ukrašava više linearno nego slikarski, ono se na više mesta pridržava velikih arhitektonskih stilova. U grobnivama Cementerijuma porodice Jordani na severu Rima takvi veliki redovi stubova i pilastara, linearno i varvarski naslikani, dokazani su čak i u najmanjim prostorijama.

Ovo strogo arhitektonsko slikarstvo ima presudne posledice i na oblik slike u pojedinostima. Proslo je vreme rasutih motiva, novi stil već svojom pravougaonošću, trakastim ukrasom, i svojim ortostatima i kasetama zahteva da slike u prostoriji izgledaju uokvirene kao slike na drvenoj ploci. To se dočarava pomoću crvenih i plavih dvojih traka ili čak podražavanjem okvira. Ali to je samo jedan oblik novog slikarskog poretka. Horizontalni sistem traka zahteva, kao i arhitektonski red, neprekidne motive slika, a istovremeno podstice stvaranje neprekidnih slika, ciklusa slika i celih zidova sa slikama. Ovaj stil donosi sovom još jednu posledicu. Opet se pojavljuju motivi koji su skoro pali u zaborav još od ukrašavanja Livijine kuće, a predstavljaju pandan arhitektonskom slikarstvu. To su monumentalni predeli sa vrtovima, koje nalazimo na zidovima juzne bazilike u Akvileji. odlučujuću ulogu, kao nosioci hrišćanskog znacenja, igraju i jaganjci i golubovi, vodoskoci i oranti. Predstava pejsaža, koji je islikan na zidovima, ovde nije ograničena, već se ceo zid pretvara u rajski vrt. Takvo arhitektonsko i pejsažno slikarstvo u smislu avgustovskog stila imalo je posledice i za figuralni stil. Značajne su monumentalne figure Dijane i njene pratnje u tetrarhijskoj grobnici Dijane na Via Salarija; a u katakombi na Via Latina može da se pojavi Herkul kao monumentalna pojedinačna figura pri izvšavanju svojih 12 dela. Na frizovima, uokvirenim slikama i arkosolijima ne predstavljaju se više rasuti motivi i pojedinačne figure, već okvirom odredjene, zatvorene kompozicije. Njihove osobine su slikovitost, brojnost figura, a često i pripovedačka svojstva. Bogate podatke daju slike ove vrste u katakombama na Via Latina. Sada se Ilijino vaznesenje islikava na velikoj slici sa pejsažem, isto kao i andjeo koji sreće Valaama na magarcu, Isakova gozba ili, naročito detaljan, dolazak Jakova u Egipat. Ono što je u III veku u zidnom slikarstvu bilo potpuno isključeno, postaje sada načelo: ljubav ka predstavljanju pojedinačnog, pripovedačka osobina slike, omiljenost dramaticnih dogadjaja, savladjivanje masovnih scena; zatim isticanje motiva koji su u III veku sasvim izbegavani, kao što je vizija Jakovljevih nebeskih lestvica kod Vetilja, ili priča kako Samson ubija Filistejce magarecom vilicom. Umetnost se ne ogranicava na značajno slikarstvo dogme, uobičajeno za III vek.

Kompozicije su uvek zatvorene, često dvostruko ili trostruko uokvirene i odvojene. Tamo gde nisu prostorno povezane arhitekturom i pejsažom, takve scene se predstavljaju na crvenoj, žutoj ili plavoj osnovi, kao npr.gozba apostola u katakombi Priscile (crvena osnova), ili čudo sa izvorom u katakombi Domicile (žuta osnova), ili potop u novoj katakombi na Via Latina (plava osnova). Samo se po sebi razume da se kod takve zatvorenosti i povlastice oblika i pojedinačne figure uvrscuju u plastičnom smislu i da se opremaju unutrašnjom monumentalnošću. To vazi i za Jakova koji se odmara kod Vetilja...

Tavanice u malim kvadratnim odajama III veka bile su, lake i vazdusaste i potpuno prozracne. Dijagonalne linije se izdizu sa naslikanih ugaonih trompa da bi u temenu obuhvatile krug; pomoću njega cela prostorija dobija svoju najveću visinu i svoju pravu sredinu. U drugom sistemu, koncentrični krugovi na tavanici su postavljeni oko srednjeg kruga; u svakom slučaju se ikonologija tavanice (u galeriji Flavijevaca, u katakombi Domicile, kao i u Demetrinoj katakombi na Kercu) usredsredjuje na srednji krug, u kome se vidi nebeski simbol ili alegorija, Orfej ili Helije, Dobri pastir ili simbol spasenja, Ovaj sistem je u IV veku ili potpuno smenjen ili izmenjen u zatvoren oblik. Sve konstantinske tavanice u katakombama sastoje se od kružnih prstenova, u kojima su trapezoidna polja u zatvorenom nizu poredjanih jedno uz drugo, ili pak vitka polja sa slikama radijalno polaze od srednjeg temenog kruga. Ona mogu da probiju više kružnih prstenova, ali mogu da čine i jedinstvenu celinu. Za prvi tip postoji čitav niz primera u katakombama svetog Petra i Marcelina. Cisti radijalni sistem se nalazi u oktogonalnoj grobnici pekarskog majstora u katakombi Domicile, islikanoj oko sredine stoleca.

Sistem koncentričnih krugova odgovara predstavi da je kupola ili tavanica kosmos sa gornjim nebom. U svakom slučaju je vazno koncentrično vezivanje za teme kruga s jedne strane, a s druge strane važan je različit razmak pojedinih kružnih prstenova od nebeskog sredista. Tako su u ovim koncentričnim krugovima planete, znaci zodijaka, sazvezdja, meseci i dani postavljeni, u geometrijskom poretku, u kosmicko jedinstvo. I ideja stvaranja sveta može se na ovaj način umetnički ostvariti.

Vazna promena u sklopu tavanice IV veka sastoji se u tome što se stozerni sistem-koji je četiri polja sa figurama odvajao od četiri duga trapeza-smenjuje se na taj način što se polja i trapezi ujednacavaju; sada u kružnom prstenu teku, umesto četiri, neprekidno osam polja sa figurama, kao što je to više puta pokazano u katakombi sv Petra i Marcelina ili pak polja sa figurama nestaju, a dugacka trapezoidna polja se umnozavaju, cineci tako radijalni sistem; u ikonologiji se biblijske scene ritmicno smenjuju sa ormanemtima. Najpoznatiji primer ove vrste je grobnica pekara u katakombi Domicile. Ovakvi sklopovi tavanica bili su ostvareni već u Neronovoj Zlatnoj kući i u Hadrijanovoj vili u Tivoliju. Naročito upecatljiv primer, kao tavanicu koja je odražena na podnom mozaiku, nalazimo na antiohijskom mozaiku na kojem je kairos u krugu okružen sa 12 meseci. I mozaik u kupoli u Santa Konstanci u Rimu se može rekonstruisati po ovoj shemi.

Iz sklopova tavanica konstantinskog vremena i njenih zajedničkih crta proistice da su centralne odaje nastale iz ideje da nebo i zemlju treba tako sjediniti da ne proizilaze jedno iz drugog, već da nebo kao božanski kosmos samo dodiruje vidljivi zemaljski svet, koji je nebeskom podredjen. Svi ovi sklopovi nisu nastali iz vizantijske ideje baldahina, već su konstantinskog porekla. Raznolikost varijanti postaje jasna kada se u katakombama obrati više pasnje na celokupan sklop, a ne samo na ikonografiju. Kod svih tavanica IV veka, u katakombama Domicile, Kaliksta, Petra i Marcelina, kao i u Via Latina, u Cementerijum Majus i u ostalim severnim katakombama Rima nalazi se, ma gde da se kubicni prostor po zemljom hteo zasvesti iluzionističkim nebom, jedna od ovih shema koja vernima predočava nebo.

Katakomba Komodile -Bogorodica s Hristom donatorke Turture, detalj. Freska. 528.. Oko Bogorodičinog prestola prikazani su sv.Feliks i sv.Adauktus. Donatorka Turtura, detalj;. Sveti Luka. Freska. VII vek

Jevrejska katakomba u Villa Torlonia, Rim

Rimska vila u Lullingstone, Kent. London Orans. Freska. Sirina (prikazanog lika) 140 cm., Britanski muzej. Detalj niza od šest figura u molitvenom polozaju. Godine 1949. hiljade komadica freske sakupljeno je i posle višegodišnjeg strpljivog rada sastavljeno u dve celine. Na jednoj je pomenuti niz od šest orans-a, dok druga predstavlja monogram Hi-Ro.

Katakomba Đordani(jevih) - Oranta. Freska.. Scena sa celom figurom ima format 92x67cm. Katakomba porodice Djordani severno od Rima darovala nam je veliki broj podzemnih grobnica i kapela sa bogatim arhitektonskim slikarstvom.

San Đovani i Paolo - Oranta. Freska. Katakomba Đordani(jevih). Scena sa celom figurom ima format 92x67cm.

Marcus i Marcelinus - Poklonjenje mudraca. Freska. IV vek. Katakomba Sv.Marka i Marcelijana. Predstava ide u paru sa drugom na kojoj je prikazano Suđenje trojici jevrejskih mladića, veoma slično kao i na savremenom sarkofagu iz St.Gilles-a. Suđenje trojici jevrejskih mladića. Predstava "ide u paru" sa drugom na kojoj je prikazano Poklonjenje mudraca, veoma slično savremenom sarkofagu iz St.Gilles-a.

Katakomba Thraso i Saturninus-a - Portret devojke u vidu orante. IV (?).

Freska. S.Crisogono - Portret nepoznatog pape. Rim.

Eustorgijev grob u Solunu - Portret pokojnika sa porodicom. Freska. IV vek.

Trir Rekonstrukcija slikane tavanice jedne od prostorija u carskom kompleksu iz doba Konstantina Velikog. Rekonstrukcija slikanog ukrasa na tavanici baptisterijuma u Trijeru iz doba Konstantina Velikog.

Rim, Pretestato, crypte de S Gennaro; L'Hiver (Zima)

Solunska agora - Sveti Kozma i Damjan? Freska. VI vek. Vizantijski muzej, Solun. Freska je otkrivena prilikom iskopavanja solunske agore.

Kalikstova katakomba, Rim - Jov na gumnu, Freska. Kubikulum "Cinque santi" ("Petorice svetaca"). Kripta "in Lucina" . Kripta pape Miltijada. Krštenje, Freska. Kubikulum "Ovaca", Kraj IV veka. Kubikulum "Sakramenata". Mojsije se izuva & Mojsije otvara izvor u steni, kubikulum "Ovaca", kraj IV veka. Samarjanka na bunaru. Freska, Kripta "in Lucina". Žrtva Avraamova. Freska. Kubikulim Dobrog pastira. Kripta St Coronelii. Kripta St Caecilae. Diakonikus Severus. Kripta Papa. Kubikulum Panteona.

Cementrium Maius

Domitilina katakomba - Bunar u tzv. "Hipogeji Flavijevaca" u okviru katakombi Domitile. Hristos didaskalos ("učitelj"). Freska. Sredina IV veka. Arcus ampliatus u okviru katakombi Domitile. Kubikulum Flavijevaca i Aurelijevaca u okviru katakombi Domitile. Povorka vetitelja. Freska. Oko 360. Kapela "6 svetitelja" Domitilinih katakombi, Rim. Sveta Petronila vodi pokojnu Venerandu. Freska. Katakomba Domicile. Sredina IV veka. Kubikulum Davida, kubikulum Pistores; Hristos u Slavi (?). Zidni mozaik. 366-384. Jedan arkosolium u katakombi svete Domitile, Rim. Oko mladog Hrista u mandorli prikazani su apostoli Petar i Pavle. Hristos didaskalos ("učitelj"). Freska. Sredina IV veka. Arcus ampliatus u okviru katakombi Domitile. Povorka svetitelja. Freska. Oko 360. Kapela "6 svetitelja" Domitilinih katakombi, Rim. Bunar u tzv. "Hipogeji Flavijevaca" u okviru katakombi Domitile.

Bavit, Egipat - Apostoli, detalj ukrasa apside. Freska. Bavit. Zaloscer 103. Bogorodica sa Hristom, detalj ukrasa apside. Freske u kupoli "Kapele Izlaska". Bagawat. Hristos u slavi, detalj ukrasa u apsidi. Freska.

Hipogeja Aurelijevaca - pejzaž sa arhitekturom i velikom grupom ljudi. Hipogeja Aurelijevaca, cubiculum A. Rim.

Catacombe de Priscilla, "Cappella Greca", Rome - priča o Suzani. catacombe de Priscilla, cubiculum de la "Velatio", Rome. Freska. Kubikulum bacvara (pistores) u okviru katakombi Priskile. Poklonjenje mudraca. Freska. Pozni III vek. Katakomba Priskile, Rim. Rim, Priscila, Le Bon Pasteur - Balaam montrant l'etoile ou Isaie devant la Vierge. Žena sa detetom. Freska. Detalj lunete na zidu u dnu. Kubikulum Velatio u katakombama Priskile. Sredina III veka.

Katakomba Sv Petra i Marcelina - Catacombe de SS Pietro e Marcellino, salle du triclinuarque, Rome- Evharistički obred i Nebeski banket. Hristos - detalj Vaskrsenja Lazarevog. Stari bunar atrijuma - soba XIII. Kraj III veka. Katakombe Sv.Petra i Marcelina. Rim. Visina figure oko 65cm. Isceljenje krvotočive žene (po nekima "Noli me tangere"). Freska. Katakombe Sv. Petra i Marcelina. Rim. Detalj: Hristos. Luneta arkosolijuma nad ulazom u kubikulum 54a. Kraj III veka. Visina cele scene 62x54cm. Vaskrsenje Lazara. Freska. Katakombe Sv. Petra i Marcelina. Rim. IV vek (rani?).

Santa Maria Antika - Maria Regina i anđeo. Freska. VI vek. Santa Maria Antiqua, Rim. Detalj freske u prezviterijumu.

Via Latina - Jov na gumnu i žena, Kubikulum Ca, mali luk na levoj strani. Smrt Kleopatre; Zid u dun kubikuluma E. Hristos i Samarjanka na Jakovljevom bunaru; Kubikulum F, levi arkosolijum. Anđeo zaustavlja Valaamovu magaricu. Kubikulum F, desni arkosolijum. Samson pobeđuje Filistejce magarecom vilicom; Kubikulum F, arkosolijum u dnu. Osoba u tunici sa palijumom. Sala I, levi zid. Cas anatomije. Sala I, desni arkosolijum. Hristos i sveti Pavle. Sala I, levi arkosolijum. Samson se bori sa lavovima. "vano" L, "par." desno. Sala N. Putti u svodu. Herkul i Minerva. Sala N, levi arkosolijum. Demetra u vidu Abundantiae. Kubikulum O, ulaz. Prelezak preko Crvenog mora. Kubikulum O, desna nisa. Danilo u lavljoj pećini. Kubikulum O, leva nisa. Poprsje pokojnice. Svod arkosolijuma Oa. 25. Jakov blagosilja Efraima i Manasiju. Kubikulum B, desni arkosolijum. 26. Anđeo zaustavlja Valaamovu magaricu. Kubikulum B, "vano" d. 27. Isakova večera. Kubikulum B, desni arkosolijum. 28. Dolazak Jakova i sinova u Egipat. Kubikulum B, levi arkosolijum. 29. Izgnanstvo iz Raja. Kubikulum B, levi arkosolijum. 30. Bekstvo Lotove porodice iz Sodome. Kubikulum B, levi arkosolijum. 31. Samson pusta tri lisice

u logor Filistejaca. Kubikulum B, levi arkosolijum. 35. Mojsije otvara izvor u steni. Kubkulum C, ulaz. Svod kubikuluma E Gorgonion. Viktorije i dr - zid kubikuluma E. 49. Pastir sa stadom. Kubkulum F, zid ispod arkosolijuma u dnu. 67. Avraamova žrtva. "vano" u L. 68. Prvobitni greh. Kubikulum M, desni arkosolijum. 72. Deoba Hristove odeće. Kubikulum M, levi arkosolijum. 76. Herkul pobeđuje neprijatelja. Sala N, leva nisa; Herkul vraca Alkestu Admetu. Sala N, desna nisica; Herkul ubija Lernejsku hidru. Sala N, desna nisica; Herkul zadobija jabuke Hesperida. Sala N, desna nisica; Abundantia. Kubikulum O, "vano" ulaza; Personifikacije leta i jeseni. Svod kubikuluma O; Poprsja u svodu kubikuluma O; Jevrejin "scampato". Kubikulum O, desna nisa; Vojnik "egiziano". Kubikulum O, desna nisa; Vaskrsenje Lazara. Kubikulum O, leva nisa; Jakovljeva zvezda. Kubikulum O, leva nisa; Oranta. Kubikulum O, leva nisa; Tri mladića u peci ognjenoj. Arkosolijum Oa; umnožavanje hlebova i riba (?). Arkosolijum Oa; Suzana i starci. Kubikulum A, arkosolijum u dnu; Fines nosi Zamvrija i Kozbija nabijene na koplju. Kubikulum B, zid ulaza; Sveopsti potop. Kubikulum B, svod; Nalazenje Mojsija. Kubikulum B, levi arkosolijum; Adam i Eva tuguju posle izgnanstva, Kain i avelj prinose žrtvu. Kubikulum B, levi arkosolijum; Dva sna pravednog Josifa. Kubikulum B, desni arkosolijum; Lestvica Jakovljeva. Kubikulum B, desni arkosolijum. Vaskrsenje Lazarevo. Kubikulum C, leva nisa.; Žrtva Avraamova. Kubikulum C, leva nisa.

6. **SARKOFAZI IV VEKA**

Iz tetrarhijskih početaka je izrasla monumentalna skulptura sa hristološkom tematikom, čiji su glavni nosioci jernopojasni i dvopojasni sarkofazi sa frizom, sa gusto zbijenim biblijskim scenama; najraniji su nastali u radionici koja je imala zadatak da podigne Konstantinov luk. Sustina ovih najstarijih raskošnih hrišćanskih sarkofaga sa srednjim klipeusom može se najbolje protumačiti pomoću sarkofaga, koji danas u **Lateranskom muzeju nosi br.104**.koji je po upadljivoj sceni Postanja poznat i pod imenom Trojice. Dok su dugo vremena gusto zbijene scene naivnog, više ili manje slučajnog izbora iz blaga motiva pripisivane Bibliji, danas je neoboriv rezultat ispitivanja da iza ovih kompozicija sa frizom stoji dobro promisljeni teološki program. U ranokonstantinskoj eposi je ovo odredjeno više sistematsko-teoloski, dok u poznokonstantinskoj i postkonstantinskoj eposi prodiru pripovedačke i ljudske crte.

Tzv.Sarkofag Trojice u Lateranu je napravljen po zakonu vodoravnog raščlanjivanja, uspravljene sredine i uspravnih pojačanja na uglovima. Njegova jasna kompozicija mora se tumačiti počinjući od srednje apoteoze. Krilati geniji unose bracni par - predstavljen na stitu u obliku školjke - iz sfere smrti, prikazane simbolom Danilovog spasenja od lavova. Time je za konstantinsko doba osvedočena tema hrišćanske apoteoze.

Scena spasenja ispod stita, preuzeta iz slikarstva katakombi ranog perioda, može da se menja u smislu kripto-hrišćanskih sarkofaga sa apoteozom III veka. Ovde prvobitna hrišćanska ikonografija zadržava u IV veku svoje utvrdjeno mesto. Nasuprot tome, Eroti sa stitom i rudimenti Viktorija osudjeni su na izumiranje u umetnosti sarkofaga koja postaje hrišćanska. Hrišćanski klipeus, koji ne prikazuje više apoteozu već vaskrsenje, dobija nov smisao sa više simbolike. već na dvopojasnom sarkofagu sa stitom u grobnici Sv Marka i Marcelijana, stit flankiraju Mojsije - koji iz božanske ruke prima zakon za izabrani narod - i Avram, koji je spreman da žrtvuje svog sina. Njegova žrtva je obeležena božanskom rukom kao prefiguracija, kako bi se pokazalo da Bog sam pusta svog sina da umre za izbavljenje ljudskog roda. Ova nova kompozicija sa Avramom i Mojsijem odredjuje u konstantinsko vreme programe sarkofaga sa frizom i programe kanelovanih sarkofaga. U postkonstantinsko vreme, pa još i u teodosijansko, ove dve scene zauzimaju ugaone nise galskih sarkofaga sa stubovima i drvećem. U sredini izmedju njih stoji onda orans,umesto stita sa bracnim parom, ili Rodjenje Hristovo sa poklonjenjem mudraca. Vazna varijanta ove kompozicije sa Avramom i Mojsijem sastoji se u tome, što se umesto primanja zakona predstavlja prorokovo čudo sa izvorom. Sve ove varijante potiču od rane konstantinovske triologije, koja pripada programu hrišćanskih sarkofaga sa stitom: Avram, Mojsije i jedan starozavetni simbol spasenja obeležavaju sferu smrti, a spasenje je obeleženo krvnom žrtvom i crkvenim sredstvima ovog spasenja. U primanju zakona se izražava osnivanje crkve, a u čudu sa izvorom Krštenje. Oko ove srednje

apoteoze se redjaju, u četiri grupe, podeljene u 2 pojasa, scene iz SZ, NZ i života Petra. Ove četiri grupe stoje dve po dve, jedna iznad druge i unakrs, programski povezane.

Starozavetna triologija se odnosi na postanak ljudskog roda i njegovu sudbinu; Bog Otac sa prestola poziva Evu iz tela lezeceg Adama; Logos stavlja ruku na nju, a iza prestola stoji Sv Duh obuhvatajući naslon. Sve tri hipostaze su odelom, kosom i bradom obeležene kao istovetne. Naspram ovog postanka ljudskog roda nalazi se zmija koja, drzeci u celjustima rajsku jabuku, obavija drvo. Izmedju ova dva stozera se nalazi mladićka figura Hrista, koji po liku odgovara simbolima godišnjih doba na Konstantinovom luku i na sarkofazima sa predstavama godišnjih doba. Logos stoji izmedju Adama i Eve i pruža im snop zita i jagnje. Ranije ispitivanje je tumačilo ovu scenu kao dodeljivanje rada posle isterivanja iz raja. To je u stvari davanje samog Hrista covecanstvu. Ljudskom rodu, Hristos pruža evharistiju kao lek besmrtnosti.

Samo se ovakvim teološkim tumačenjem ove scene može razumeti što se, na sarkofazima sa frizom i nisama iz IV veka, žrtvama Kajina i Avelja upotrebljava kao simbolična scena sa istim sadrzajnim smislom. Na sarkofazima ranog hrišćanskog perioda žrtva oba brata je prikazana kao jednako vredna pred Bogom-Ocem na prestolu. Avelj donosi jagnje, a Kajin klasje i ova scena je žrtvena i označava prihvatanje Hristove žrtve od Boga Oca. Ova hrišćanska scena sa Kajinom i Aveljem je bila naročito omiljena na sarkofazima sa drvećem, koji je u poznokonstantiskoj i postkonstantinskoj eposi ostvaruju program Hristove, Petrove i Pavlove krvne žrtve.

Na sarkofagu u Lateranskom muzeju predstavlja se naspram ove adamitske triologije, desno od stita sa apoteozom - Hristova triologija, koja u sledećoj eposi pripada osnovnom inventaru svih hristoloških sarkofaga sa frizom u mnogobrojim varijantama. To je čudo u Kani, umnožavanje hleba i riba sa blagosiljanjem hleba i riba, i Vaskrsenje Lazarevo. Povezivanje sa adamitskom triologijom je jasno, kao i karakter naglašavanja ka ugaonoj sceni, a najzad i odnos obeju scena na uglovima: naspram stvaranja prvog ljudskog para, koje izvšava Bog Otac, nalazi se ponovno budjenje covecanstva iz smrti, koje izvšava Hristos. Uslov za ovo novo nastajanje ljudi je vino i hleb, ali i telo i krv Hristova. I na hristološkim sarkofazima sa frizom iz konstantinskog perioda, u sredistu se vrlo često prikazuje blagosiljanje hleba. Redosled triju scena se zadržava i upotpunjuje, a kada vaskrsenje Lazara postane jedna od najomiljenijih scena na uglovima, naspram nje se nalazi Avramova žrtva ili čudo sa Izvorom. Odatle su se razvile čitave grupe sarkofaga sa frizom, a ovaj program ostaje omiljen na sarkofazima sa drvećem u drugoj polovini IV veka. Na galskim sarkofazima pokojnica može da stoji kao orans in paradizo, izmedju čuda sa hlebovima i čuda u Kani; to znaci da je za svoj put u nebo primila poslednju gozbu u smislu poputnine. Iz sakramentalne triologije lateranskog sarkofaga sa Trojicom može se izvesti skoro cela klasifikacija jednopojasnih i dvopojasnih sarkofaga sa frizom. I srednja scena, ispod stita sa Danilom, raščlanjava nerastavljen friz u dve, tematski strogo ograničene kompozicije. Ispod prestola Boga oca nalazi se, lebo presto Bogorodice i malog Hrista na njenim kolenima, u sceni poklonjenja mudraca; prvi od njih pokazuje na zvezdu iznad njene glave. Ovo je povezivanje Bog-Otac, Bogorodica, Eva. Eva, koja nam je donela smrt i Marija, koja nam je donela život; prvi Adam od koga je nastalo celo covecanstvo i drugi Adam koji je dao svoj život da bi covecanstvo ponovo bilo spaseno. Ovo neobično povezivanje ostaje tajna za nevernike a samo Hristos može da ih oslobodi slepila-zato se sceni dodaje i izlecenje Slepog. Ono se od sada nalazi u konstantinskoj plastici sarkofaga uvek na presudnom mestu i nagovestava mogućnost prosvećenja i u tami smrti. Scena sa poklonjenjem Mudraca postaje vrlo značajna za plastiku Konstantinskog vremena. Naročito onda kada se predstavlja naspram scene Tri jevrejina u peci ognjenoj. Verovatno se takva prakompozicija može dovesti u vezu sa religiozno-političkim preokretom, koji je doneo sa sobom Licinijev edikt 311. U vreme Konstantina je tema obozavanja Tri maga stavljena ispod stita sa pokojnikom, umesto scene spasenja, kao dokaz da je duša, kao dokaz da je duša vracena u carstvo koje nije od ovog sveta. Naspram postovanja Maga predstavljena je triologija sa Petrom, koja se nalazi ispod Hristove triologija. Ova kombinacija sa Hristom i Petrom postaje sustinski cinilac kompozicije i razlikovanja kompozicije i razlikovanja konstantinske plastike na sarkofazima. Ona je najtesnje povezana sa osnivanjem praznika papske stolice. Osnova joj je, u kanonu neprihvaceno, Petrovo hapsenje u Jerusalimu, koje nije

dovelo do njegove smrti. Njegovo hapsenje u Rimu koje je u vezi sa smrcu na krstu, predstavlja se tek u drugoj polovini IV veka i to na onim sarkofazima čiji je sadrzaj Petrova smrt na krstu i Pavlova pogibija.

Na teološkom sarkofagu sa stitom u Lateranskom muzeju reč je o ciklusu koji se odigrava u Jerusalimu i koji nema nikakve veze sa mučenistvom i smrcu. Jasne su dve njegove scene koje se u konstantinskoj plastici sarkofaga pojavljuju 100inu puta: dva vojnika palestinske poljske policije docepale su se apostola, koji se opire, udara u stenu iz koje potiče voda a koju policajci piju i postaju hrišćani. Ovde nije zamisljen dogadjaj stradanja, već ispunjenje zadatka Krštenja- stena=Petar. U takvom svetlu treba tumačiti i scenu sa petlom - Petar sa kojim njegov gospodar razgovara stavlja prst na usta, mora se uzeti u obzir i rimsko vojno uredjenje, po kome dezurni oficir na straži u toku noci, pri dolasku nekog staresine, treba da stavi prst na usta u znak budnosti.

Petrova triologija na teološkom sarkofagu 104.treba, dakle da se tumači eklezioloski: Hristos osniva crkvu, Petar treba svojom budnošću da ispunjava zahteve ove vojujuće crkve, Krštenje je ulaz u zajednicu večnog života. U okviru celokupne kompozicijie sarkofaga, triologija o Petru je trostruko povezana. Ona stoji unakrs prame triologiji Postanja. Čovek, pri svom postanku odredjen je za večni život, ali stavljen u domašaj greha i smrti, biće pozvan Hristu u crkvi, a Krštenjem u večni život. Triologija o Petru stoji naspram epifanije. Otelovljenje Boga je istorijski uslov za potrebu osnivanja crkve i njene apostolske misije na zemlji pod vodjstvom Petra; tako se i izdvojenost Petra na mnogim drugim sarkofazima zasniva na ovom teološkom stavu. Tema Hristos-Petar nije za hrišćanske reljefe konstantinskih sarkofaga samo jedna od mogućih tema već jeste presudna velika tema. To objašnjava treća veza teme sa Petrom: iznad triologije čuda sa izvorom predstavlja se sakramentalna triologija Lazara.

Ako se na ovom sarkofagu, triologija sa Hristom i triologija sa Petrom, umesto jedna ispod druge, stave jedna pored druge, a izmedju njih se kao srediste stavi orans, onda se vidi glavna grupa jednopojasnih i dvopojasnih sarkofaga sa frizom, iz konstantinskog vremena, sa hristološko-petrovskom tematikom.

Mnoštvo hristoloških sarkofaga sa frizom označava bogatstvo konstantinske plastike sarkofaga. Hristos u ovoj umetnosti je uvek istog tipa, kakav je oblikovao majstor iz radionice u kojoj je radjen Konstantinov luk. Hristos ima iznad cela dva horizontalna uvojka, a na slepoočnicama sa obeju strana više tri vertikalna uvojka. To je frizura genija godišnjih doba na Konstaninovom luku i na sarkofazima sa predstavama godišnjih doba. Ovaj Hristos izvšava svoja čuda po božanskom nalogu, On stoji izvan ljudi, iako čovek medju ljudima, on se jasno razlikuje od svojih učenika, bolesnika, vernika i otkriva tako slavu večnog Božijeg carstva usred ovog sveta.

Za konstantinsko i postkonstantinsko razdoblje Rima do osvajanja carske metropole od str Gora, Alariha, proizilaze četiri generacije; prve dve su (300-360) u pravom smislu konstantinske, treća obuhvata vremenski period do podele carstva 395., dok cetvrta mora da se obradjuje već u okviru teodosijanske umetnosti, u kojoj Rim, ugrozen od političkih opasnosti, svoju vodecu ulogu na Zapadu prepusta Milanu i Raveni; time su istočnorimski uticaji razvitak plastike upravili na nov kolosek. Obe konstantinske generacije predstavljaju doba vrhunca biblijskih sarkofaga sa frizom. Ako se na stilskom stupnju lateranskog sarkofaga Trojice jasno pokazala volja za obnavljanjem plastičnih vrednosti i prostorne uloge reljefa, novi stil u sledećim vremenima postaje sve punoplastičkiji: figure su povezane sa osnovom samo još uskim vezama ili se od nje sasvim odvajaju, da bi u imaginarnom prostoru slobodno delale. Ovu regeneraciju u punoj jasnoci pokazuje uporedjivanje tzv.sarkofaga Dva brata u Lateranu sa ranokonstantinskim sarkofazima sa frizom srodnog tipa. Novom zakonu prostora odgovara i smanjenje broja scena, a punoplastičnosti volumena figura nov, odmeren odnos tela i odela, dok oslobadjanju od reljefne osnove - nova pokretljivost figura. Figura posmatrana s ledja, koja je u reljefu konsantinskog vremena bila isključena, omogućava sada veću različitost. Time se menja i sadrzina mnogih biblijskih scena. Njihov naglasak ustupa mesto pripovedačkim težnjama biblijskih priča i pred mogućnostima duševnog izražavanja medjuljudskih odnosa. Javlja se i tip Hrista, mladićki lepog, koji je sav harmonija, lepota i ljubav (Hristos puer). Ova promena u stilu i izrazu, u smislu epskog i lirskog načina pričanja i ocovecenja tipova,

odražava se i na liku Petra. On gubi svoju strogost i prorocku ekstaticnost i postaje stasiti, mudri i umereni starac. Dolazi do postepenog upliva i apokrifa, crkvenoistorijskih legendi i drugim dodacima. To dovodi do postepenog kraja biblijskih sarkofaga sa frizom, u čijoj zavrsnoj fazi stoji u sredini Hristos sa petlom ili Hristos sa Samarjankom na kladencu. Pravi biblijski sarkofazi sa frizom konstantinkog tipa nalazi se, pri kraju IV veka, samo još sasvim pojedinačno. Smanjenje scena na pet, njihovo rasplitanje i izdvajanje, kao najzad i nova težnja ka punoplastičnosti figura, koja zahteva prostor, iziskuje već od srednjekonstantinskog vremena novi sklop sarkofaga: to su sakofazi sa nisama.

Ranohrišćanski sarkofag sa nisama najčešće je petodelan, redje i sedmodelan. Od početka postoje dve grupe iste vrednosti, koje se razvijaju u medjusobnoj vezi: to je sarkofag sa stubovima i sarkofag sa drvećem. U oba slučaja reč je o načelima raščlanjavanja prednje strane sarkofaga. Rimski sarkofazi sa stubovima nisu nikad tipovi sa arhitekture, pa se moraju razlikovati od grčki h i maloazijskih sarkofaga sa arhitekturom. Njihovi stubovi raščlanjuju jednu pravougaonu površinu i mogu otuda da budu zamenjeni i pilastrima, drvećem ili samo obicnim trakama. Sarkofazi sa stubovima nose grede, lukove i zabate. često se zabat i luk smenjuju tako da je isključeno svako arhitektonsko prisećanje. Arkade su uvek oblici ornamenta, koje odvajaju pojedinačne scene i treba da imaju crte osobenosti, velicine i uzvisenosti.

Ova promena u sklopu, koja je svoj vrhunac dostigla za vreme pape Damasusa, postala je uzrok raznovrsnim promenama teme, a time i uzrok nastanka sasvim novih tipova sarkofaga.

U vezi sa smanjenjem broja scena i njihovim izdvajanjem u pojedine nise, još u vreme Konstantina Velikog nastaje tip sarkofaga sa nisama i sa izdvojenim svecima. Tu se nalaze koreni postanka svetaca sa atributima iz srednjovekovne umetnosti. Rezultat toga su sarkofazi sa stubovima, pilastrima i drvećem, koji imaju predstave pojedinih apostola, patrijaraha i proroka.

Značajne primere ove vrste sarkofaga naročito daju radionice u Provansi, pre svega iz Arla, gde su postojale najznačajnije radionice poodmaklog IV veka.

Sadrzaj druge vrste sarkofaga sa Viktorijom je smrt oba predvodioca apostola. Izvanredni primerci pripadaju srednjokonstantinskom razdoblju i pravcu lepog stila. Vojnički znak Hrista stoji u srednjoj niši takvih sarkofaga (najčešće sa drvećem). Sasvim nedostaje figura Hrista. naglasak je na trima srednjim nisama: Petrovo stradanje na krstu i odrubljivanje glave Pavlu odigravaju se pod vojničkim znakom Hrista, kome su oni polozili vojničku zakletvu. Dve starozavetne scene u uglovima uokviruju ovu triologiju; žrtva Kajina i Avelja stoji nasuprot ubogom Jovu.

Tek pri kraju IV veka nastaje još jedna vrlo značajna skupina ovih sarkofaga sa Viktorijom. Hristov put Pilatu, koji je oblikovan u dve nise, stoji naspram obeju niša sa Petrom; u jednoj je Petrovo stradanje na krstu, pri čemu se sada, u suprotnosti sa ranijim predstavama, jasno pokazuje Krst, a u drugoj je Hristos koji pere noge Petru. Ova grupa sa Hristom i Petrom ima kao srediste delimicno samo vojnički znak Hristov, najčešće pak traditio legis, koja se od sada prenosi sa konstantinskih mozaika apside na plastiku sarkofaga. Tako sada novi, sesti tip Hrista prodire u plastiku: to je Pantokrator sa dugom talasastom kosom i sa dugom bradom koja treba ovde da obeleži ne filozofa već dostojanstvo autokratora i Pantokratora.

U istoriji ove grupe sarkofaga sa predstavom Hrista i Petra, srednja predaja zakona se prosiruje sa tri nise, kao što to treba utvrditi već i za scenu sa Celusom na lateranskom 174. Na ovim teodosijanskim sarkofazima koji su se - pod uticajem kompozicije tradicio legis na sarkofazima sa gradskim kapijama - razvili dalje u slike koje zahtevaju pobožnost, figura Hrista u ugaonoj niši spaja se sa Pilatovim pranjem ruku i tako se upecatljivo stavlja naspram Petrovog pranja nogu. Ova formalna ravnoteza odgovara promeni znacenja obeju scena. One sada zajedno obuhvataju misteriju reks verus, koji na nebu daje novi zakon. Tu je olicen osnovni zakon carstva koje nije od ovog sveta.

Posto je sada i umetnost sarkofaga krenula putem slike koja zahteva pobožnost, ona pri kraju IV veka sve više potpada pod uticaj monumentalnog slikarstva. Srednja niša mora da bude predstavljena kao apsida koja se izvija unazad. ukrašavanje nebeskog grada Jerusalima kapijama i kulama, a ponovo zadobijenog raja brezuljcima i rekama, vrši se po načelima

oslikavanja i mozaika iz crkvenih prostorija.Takvi jednosceni dugi nizovi sa istorijskim redjanjem nisu postojali u umetnosti sarkofaga koja se razvijala u vreme Konstantina i lepog stila. Ovde se cela umetnost, koja se razvila u Rimu na pobedničkim stubovima i u slikarstvu, pretvara u starozavetnu istorijsku sliku.

Poslednje veliko razdoblje uetnosti sarkofaga nastalo je upravo posle podele carstva 395., kome je u samom Rimu Alarih ucinio kraj. Pod uticajem apsidalnih kompozicija nastaje sarkofag sa traiditio legis u trima varijantama: kao sarkofag sa stubovima ili drvećem, kao kompozicija nebeske poljane i kao predstava nebeskog grada sa 12 kapija. Naravno da u ovim radionicama više ne vodi Rim; vodece snage rade u gornjoj Italiji i juznoj Francuskoj, u Milanu i Raveni, Nimu i Narboni. Na umetnost ovog razdoblja naročito je stvaralački i presudno uticala dostojanstvena figura Amvrosija iz Milana.

U ovo vreme se razvija jedna velika tema kako u Rimu tako i u Galiji. To je tema povratka *militia Christi*. U sredinu zvezdanog neba postavljen je vojnički znak Hrista i u njemu se kroz smrt vracaju natrag 12 apostola -mučenika, pod vodjstvom Petra i Pavla. Svakog od njih božanska ruka ovencava lovorovim vencem ili pak oni nose venac u ruci prema nepobedivom krstu.

Pored teme vasileusa preuzima se sa apsidalnih kompozicija i tema didaskalosa. To je Hristos koji u apsidi nebeskog Jerusalima predsedava kao apostol i prvosvestenik. Sarkofag se onda može pretvoriti u baziliku u kojoj apostoli na zajedničkom sinedrionu sede oko episkopskog Hristovog prestola. U kombinaciji sa Hristom koji je istinski car u novom carstvu nastaje cetvorostrano ukrašeni sarkofag sa gradskim kapijama.

PORFIRNI

Purpur je uvek igrao izvesnu ulogu u ceremonijalu kao i u izradi carske statue i carskih sarkofaga, a od sada postaje iskljucivi i jedini simbol autokratora. Tek tetrarhijska umetnost pravi od porfira (vrste kamena mons porfires sa obale Crvenog mora) carski sarkofag sa predstavom borbe, koji se pogresno naziva **Jeleninim sarkofagom**. U njegovoj tradiciji je i porfirni sarkofag Konstance, koji je danas u Vatikanskom muzeju smisljeno postavljen naspram prvog. Sarkofag **Konstance** potiče iz mauzoleja carske kceri, i umesto ratničkih tema pokazuje moćne vreze evharističkog cokota i jagnje koje se žrtvuje. Posle se od konstantinskog do justinijanskog vremena ne prekida lanac ovih carskih porfirnih sarkofaga. Mnogi stoje anonimni. Ova tetrahijska tradicija dopire do porfirnih grobova Fridriha II i njegove supruge Konstance, koji u u katedrali u Palermu.

-Sarkofag Konstantina Velikog. 330-337. Duzina 3,21m, sirina 1,89m i visina 3,10m. S stvari nekada se mislilo da je sarkofag pripadao Konstantinu Velikom. Danas se nalazi u dvoriste crkve Sv.Irine u Carigradu u koje je prenet iz crkve Sv.Apostola, odnosno mauzoleja koji je uz nju izgrađen. Porfirna bija rezervisana je za clana carske porodice, ali ovaj sarkofag se izdvaja od ostalih i to kolosalnim dimenzijama i činjenicom da je bio oplacen reljefnim pločama od nekog plemenitog metala (verovatno zlata). Na površini su ostale samo rupice za pricvrsćivanje tih ploča dok je ostali skulptoralni ukras sveden na labarumski krst na (akroterijama flankiranim) zabatima poklopca. Izuzetno je prefinjena profilacija, dok su proporcije veoma harmonične. Vrlo je jednostavno ukrašen ali je komplikovaniji od ostalih carigradskih sarkofaga.

Tzv."sarkofag Svete Jelene". Porfir (obrađen sa svih strana). Početak IV veka. Rim, Vatikanski muzeji. Izrađen u Egiptu, a smesten u Mauzolej Sv.Helene, sarkofag je ponovo upotrebljen za papu Anastazija IV (+1154) i postavljen u crkvu Sv.Jovana Lateranskog. Predstavljeni su rimski ratnici u borbi sa varvarima. Jedan lik (koji bi mogao biti carski) podseća na oca Konstantina Velikog, imperatora Konstancija Hlora, što je neke autore navelo da ovo smatraju njegovim sarkofagom i izradu datuju u godinu njegove smrti (306) ili nešto posle toga. Drugi, pak, smatraju da je sarkofag bio namenjen za samog Konstantina, pre odluke o izgradnji Carigrada i mauzoleja u novoj prestonici.

Mauzolej Sta Konstance - kružnog oblika kao i svi mauzoleji.

Tradicija prikazivanja bitaka je duboka. Postojali su u Rimu početkom IV veka takvi majstori koji su mogli da izvedu takvu sklupturu-reljef. Cilindricni sarkofag je možda sarkofag cara

Julijana poslednjeg pripadnika Konstantinove loze. Ovi carski sarkofazi su bitni jer na njima nema hrišćanskih elemenata osim na onome koji je trebao da bude Konstantinov i onim njegovih sinova. hrišćani su, naime, u Carstvu ipak bili relativno malobrojni.

RANI

Lateranski sarkofazi - Prelazak preko Crvenog mora. Deo sarkofaga. Oko 325. Rim, Camposanto Teutonico.

Sarkofag sa novozavetnim scenama. Oko 325. Nacionalni muzej Termi, Rim. Prikazani su Ulazak u Jerusalim i Cuda: Svadba u Kani, Isceljenje slepog i sveti Petar otvara izvor. Stil još podseća na nezgrapnosti Konstantinovog slavoluka. Sv.Petar otvara izvor u steni, detalj sarkofaga. Oko 325. Nacionalni muzej Termi, Rim. Prikazani su Ulazak u Jerusalim i Cuda: Svadba u Kani, Isceljenje slepog i sveti Petar otvara izvor. Stil još podseća na nezgrapnosti Konstantinovog slavoluka.

Ceona strana sarkofaga iz Tashakasap. Pesčar. Rani VI vek. Istanbul, Arheoloski muzej. Postoje dve ovakve ploče: na ovoj je Hristos kao vladar, okružen apostolima, dok je na drugoj Traditio legis veoma sličnog izgleda. U interkolumnijama je prikazano ukupno osam apostola, dok su na akroterijama poprsja preostale cetvorice.

Hristos sa apostolima. Fragment sarkofaga. Oko 360. Ugrađen je u zid Velike dzamije u Kordovi.

Vaskrsenje Lazarevo. Detalj sarkofaga. Oko 340. Lateran. Rim, Vatikanski muzeji.

Isceljenje krvotocive zene. Fragment sarkofaga. Kalikstove katakombe, Rim.

SA DVA REDA

1. **JUNIJA BASA**, 354 - Junije je bio prefekt grada Rima, on je podigao baziliku. Scene su odvojene kolonetama, figure su tordirane. Za ovaj sarkofag je bitno to što je specifican raspored scena - carska ikonografija utice na hrišćansku, Hristos na prestolu- car na prestolu; noge Hristove na personifikaciji kosmosa- careve noge na personifikaciji kosmosa (Galerijev sarkofag), Hristov ulazak u Jerusalim-trijumfalni ulazak cara u grad. Ovde se prvi put pojavljuje, i to u obliku reljefa sa tri figure, predstava mucencke smrti Petra i Pavla, u smislu čuvene memorijalne himne pape Damasusa. Nasuprot ovim dvema scenama, Hristov put ka tribunalu se predstavlja sa dvema scenama koje su, pomoću tri figure podeljene u dve nise. Hristos, Pavle i Petar stavljeni su ispod reci, koje Junije Bas izgovara u natpisu o samome sebi. Ova pobednicka triologija se nalazi iznad starozavetne kompozicije sa predstavama ljudske krivice i bede ljudskog roda, osudjenog na smrt, i primera spasenja od smrti. Tako je ovoj triologiji data crta Hristove smrti. Otuda se u sredini ne predstavlja vojnički znak Hrista već triologija bremenita posledicama: Hristos na prestolu izmedju apostola, iznad rasirenog nebeskog zastora bradatog celusa. Tako Hristos sedi na prestolu kao istinski kralj.
2. Epizode iz života sv.Petra, deo sarkofaga. Oko 340. Rim, Vatikanski muzeji.
3. **TRIKVENTIALE**- Poklonjenje mudraca, detalj sarkofaga. Oko 340. Muzej Reattu, Arl. Portret pokojnika. Detalj sarkofaga iz Trinquetaille-a. Oko 340. Arl, Muzej Reattu.
4. **SARKOFAG ADELFIJE**- Sarkofag Adelfije. 340-345. godine. Sirakuza, Nacionalni muzej. Cveti, Hristova cuda, Poklonjenje, Pokojnici

5. Suđenje sv.Petru i Pavlu pred Neronom, deo sarkofaga. Oko 340. Iz Berja (Španija). Madrid, Nacionalni arheoloski muzej. Jedini (poznati) primer da je određeni rimski car prikazan na (hrišćanskom) sarkofagu i to je baš okrutni Neron, prvi progonitelj hrišćana.

SA JEDNIM REDOM

Od druge polovine IV veka javlja se moda sarkofaga sa jednim redom. Gubi se preglednost karakteristicna za sarkofage sa dve zone. Arhitektonski okviri su karakteristicni za sarkofage ovog perioda. Sve te simetrične scene nalazile su se u danas uglavnom nestalim prvobitnim crkvama (prva Sv Sofija, prva Sv Irina) na mozaicima.

1. **DOBRI PASTIR**- Druga polovina IV veka. Rim, Lateranski muzej.

2. **Sarkofag Lateranus 177**. Oko 380. Potiče iz San Lorenca "izvan zidina". Varijacija na Dobrog pastira tj. Dobri pastir sa 12 apostola, 12 ovaca i 2 pastoralna motiva.
3. **LATERANUS 174** - Sarkofag sa stubovima. Mermer. Druga polovina IV veka. Rim, Lateranski muzej (inv.br.174). Radila su dvojica majstora na ovom sarkofagu.
4. **Sarkofag Seksta Petronija Proba i njegove zene**. Vatikan.-Prikazuje Hrista kako stoji izmedju palmi na rajskom brdu izmedju Petra i Pavla sa svojim vojničkim znakom krsta kraj nogu. Njemu kao pobedniku smrti ukazuju postovanje 12 vojnika njegove apostolske milicije.
5. **Sarkofag sa Vasrsenjem** - u sredini je labarum sa hristogramom a ispod su vojnici što predstavlja scenu Vaskrsenja.
6.**Sarkofag Lateranus 171.**- poreklom iz crkve Sv Sebastijana. U njegovoj sredini se nalazi crux gemmata koju čuvaju dva rimska legionara. Carski orao, izmedju sunca i meseca, spusta na krst pobednički lovorov venac koji uokviruje Hristov monogram; ovome se okrecu dva goluba koja sede na kracima krsta. Pobednički znak hrišćanske milicije, koji Damasus opeva kao nepobedivi krst, od sada oličava u sredini hrišćanskih kompozicija sarkofaga, osnovni znak militia christiana: Viktorija je Hristova smrt i smrt za Hrista. Sam Hristos je tako uzdignut kao istiniti avgust i pravi imerator. Pod lovorovim vencem, koji mu na glavu stavlja rimski legionar on polazi ka Pilatovom tribunalu, pa i ka svom putu na Golgotu. Ova nova ideja Viktorije, čiji se vrhunac u umetnosti može semstiti u vreme Damasusa, od svtaralacke je raznolikosti i dejstva.

MILANSKI SARKOFAZI

Ako je u IV veku hrišćanski sarkofag sa stubovima, koji je brzo menjao sklop i stil, bio stvarni nosilac umetničkog razvoja u plastici, to se u V veku potpuno menja. I jedinstvenost stila plastike sarkofaga u V veku se isto tako gubi kao i vladajuca uloga rimskih radionica.
1. Hristos, centralni deo sarkofaga. Oko 380. Arelate. Arl, Muzej hrišćanske umetnosti. Hristos sa bradom prikazan je kao Dobri pastir, ali u gestu oransa. U nisama levo i desno od njega su dvojica apostola.
2. **Konkordijev sarkofag**. Prokonezanski mermer. Kraj IV veka. Arl, Hrišćanski muzej-lapidarijum. Sarkofag episkopa grada Ala, Concordius-a (umro oko 390). epitaf je uklesan na centralnom polju.
3. **Prelazak preko Crvenog mora**. Sarkofag. Oko 380. Arelate (Arl),danas u crkvi Sv.Trofima.
4. **Sarkofag sa drvećem i scenama.** Oko 360. Arl, Muzej Reattu. Prikazana su Hristova čuda (Svadba i Kani, umnožavanje hlebova i riba, razna isceljenja) i, u sredini, (Bogorodica?) Oranta.
5. **Sarkofag iz San Ambrodja u Milanu** - najlepsi. Nova rešenja koja takodje potiču iz monumentalnog slikarstva. Hristos koji sedi na solici, u pećini ispod se nalazi ovca sa knjigom u ruci (?) i predstavlja Hrista Didaskalosa. Hristos je mlad, apostoli su mahom stariji od njega. Medaljon sa pokojnicima, Irod i tri mudraca; bocna strana- rodjenje Hristovo (redukovana scena), prorok Ilija u kocijama koji ostavlja ogrtač proroku Jeliseju (vaznesenje proroka Ilije) a ispod Adam i Eva i Nojev kovceg. Starozavetne scene su potisnute u bocne strane; čak više i nisu paralelne sa novozavetnim. Druga bocna strana - Žrtvovanje Isaka a iznad nje Hristogram i slova alfa i omega (sto ukazuje na apokalipsu). Druga duza strana - ispod Hrista je opet jagnje, u stojecem stavu, i apostoji stoje (scena možda predstavlja Odasiljanje apostola)

CARIGRADSKI SARKOFAZI

Polet koji su u drugoj polovini IV veka doživljavale radionice skulpture u Carigradu, imao je odjeka i u plastici sarkofaga. Princevski sarkofag u Carigradu, zatim deo jedne tradicio legis sa četiri apostola iz Carigrada i berlinski Sidamara-odlomak sa Hristom u sredini, dokazuju poreklo i razvitak ovog vizantijskog stila u Carigradu i u pozadju Male Azije. Najpozniji primerak ovog niza je poreklom iz okoline Sinope na Crnom moru. Uticaji ovih carskog stila Teodosijevog vremena pokazali su se u nizu pregrada i drugih arhitektonsko-plastičnih reljefa, koje mozemo da pratimo svo do plastičnih fragmenata Studijeve bazilike. Jedna značajna skupina ukrašenih

casnih trpeza iz Laodikeje, a imace iz Kapadokije, i njen uticaj na grčkekopnene i balkanske figuralne casne trpeze, kao i na one u severnoj Africi, uskoro će biti svi sakupljeni u jednom korpusu. U poslednjoj trećini IV veka pokazuju se zracenja ovih carigradskih radionica na rimsku plastiku sarkofaga iz kruga sarkofaga Junija Basa, sarkofaga iz Perudje, jedne skupine lepog stila u San Sebastijanu i na lateranski sarkofag stradanja br.174. kao i na slobodnu plastičnu figuru sedeceg Hrista za nisu. Ovaj poznogrčki cisti stil doživljuje svoj procvat pod Gracijanom u Trijeru. Dokaz za to su ne samo dzinovska glava samog cara, već pre svega mnogobrojne herme iz Velsbiliga.

Carigradski sarkofazi su karakteristicni po redukciji tema i motiva i sve se svodi na stojece figure.

1. Bekstvo u Egipat. Deo sarkofaga. V vek. Istambul, Arheoloski muzej.
2. Mojsije prima tablice zakona. Fragment sarkofaga. V vek. Carigrad. Berlin, Državni muzeji.
3. Portret pokojnika sa porodicom. Sarkofag u "Silivri Kapi" grobu (Istambul). Sredina V veka.
4. Sarkofag sa Hristovim cudima. V vek. Istanbul, Arheoloski muzej. Prikazani su Vaskrsenje Lazarevo i isceljenja slepog (u sredini) i krvotočive žene (desno).

Sarkofazi sa I zonom su početkom V veka doživeli transformaciju tako da umesto stubova koji dele scene počinje da se koristi drveće.

RAVENSKI SARKOFAZI

Novi centar ove grckorimske umetnosti sarkofaga postaje Ravena. Njeni najraniji sarkofazi sa stubovima - naročito onaj u levom bocnom brodu u crkvi San Francesko -naslednici su ranoteodosijanske skulpture, naročito Princevskog sarkofaga iz Carigrada. Preuzima se i sklop sarkofaga sa ugaonim stubovima, dok su rimski sarkofazi, kao što je pznato, bili ukrašeni sa sve tri strane. Ravenski sarkofazi su ukrašeni na sve četiri strane, ali tako da je prednja strana figuralna i naglašena, dok je zadnja strana ispunjena apstraktnim simbolima u plitkom reljefu. Tema je - sa izuzetkom sarkofaga egzarha Isaka, koji na prednjoj strani prikazuje obozavanje Marije - uvek Hristos izmedju Petra i Pavla li Hristos izmedju 12 apostola. Tradicio legis u Raveni odnosi se, suprotno crkvenom uredjenju i crkvenom zakonu, već o učenju o besmrtnosti, koje pripada doctor gentium. Istovremeni su sarkofazi sa ugaonim stubovima i sarkofazi sa nisama u obliku školjki, čije školjke imaju svoj zatvarac okrenut navise. Na sarkofazima grckog porekla sa poljima reljefna osnova je slobodna tako da postaje korisna za kompoziciju. Pored predaje jevandjelja Pavlu, upotrebljavana je, pre svega, predstava Hrista na prestolu, sa lavom i vasiliskom, preneta sa mozaika. Dok Hristos, po tradicio legis, prestoluje na Pavlu, u tradicionalnoj predstavi tradicio legis on je predstavljen kako sedi na Petru, a na sarkofagu u Museo Nationale je, kao i obicno, predstavljen kao Pantokrator koji stoji, predajući svitak Sv Petru. reč je dakle o dvema potpuno odvojenim scenama. Sasvim u carigradskom stilu su velicanstvene skupine sa 3 figure na Eksuperancijevom sarkofagu i na sarkofagu Rinalda. Na poslednjem apostoli prinose svoje vence kao i na sarkofagu Barbatijana, izradjenom na istome mestu. Naslednici ovih ravenskih kompozicija su sarkofazi sa ugaonim stubovima i sa 12 apostola u Klase, i sarkofag sa stubovima i sedam niša u sabornoj crkvi u Ferari; ovde se iz poznijeg vremena takodje nalazi jedan sarkofag sa ugaonim stubovima, koji ima istu ikonografiju. Plastika sarkofaga u Romanji i Venetu ostaje dugo pod ravenskim uticajem.

Scena siromasna ravenska plastika stvorila je u teodosijansko vreme, najčešće za sire strane sarkofaga, velicanstvene Blagovesti (na Pinjata-sarkofagu), Poklonjenje maga (na sarkofagu Isaka), više scena sa Danilom i, pre svega, jednu scenu sa Hristom koji Tomi pokazuje svoje rane. Stilski razvitak skulpture na ravenskim sarkofazima teče paralelno sa onim koji smo utvrdili u carigradskoj velikoj plastici. Najstarija skupina sarkofaga pokazuje skoro isti stil kao i statua cara Valentinijana II iz Afrodizijasa; srednja može da se uporedi sa skulpturama sa Teodosijevog obeliska, statuom Elijafracile u Parizu i kamejom Honorija i Marije u zbirci Rotsild. treći stil sa vrlo plitkim reljefom, može se porediti sa diptihom Stilihona i Serene i sa statuama cinovnika iz Afrodizijasa.

Onda, kako izgleda od vremena Gale Placidije, ravenska plastika na sarkofazima odjednom doživljava bitnu promenu. Likovi se više ne pojavljuju, iskljucivo vlada načelo simbolike predmeta i alegorija sa životinjama. Sarkofazi u San Lorenco Formozo, od kojih jedan nosi ime Konstancija III, a drugi Valentinijana III, nalaze se na početku razvitka. Oko sredine veka su nastali sarkofazi sa jaganjcima iz San Savino Fuzinjano i iz Muzeo Nacionale. Veliki broj se datuje u drugu polovinu V veka. Vrhunac ovog stila se razvija u doba Teodoriha, kada, izmedju ostalih, potiču i mnogobrojni odlomci iz San Franceska. Ova nova radionica sarkofaga, koja nema svoju sopstvenu tradiciju, sve više stupa u vezu sa gradjevinskom plastikom. Nema sumnje da je alegorija sa jaganjcima nastala u Carigradu, a to se najpre može utvrditi na portalu crkve Sv Sofije.

Zapanjujuce je bogatstvo varijanti ravenskih sarkofaga sa simboličnom ikonografijom: jagnje Božije na rajskom bregu ispred krsta, jagnje Božije izmedju alegorijskih jaganjaca apostola Petra i pavla, jagnje Božije iznad krsta u suncu usred 12 apostolskih jaganjaca, jagnje Božije u stitu koji ima oblik školjke, jagnje Božije kao spomenik na postolju, dva apostolska jagnjeta (Petar i Pavle), levo i desno od jagnjeta Božijeg, ispred nepobedivog krsta, pozdravljajući ili ljubeci Hristov monogram. Ovakve alegorije sa jaganjcima se, počev od V veka, sve više prenose na kapitele, imposte, oltare u obliku bloka i oltare u obliku stola. Uticaj se može pratiti kroz celu Italiju i Provansu do Marseja. Alegorije jaganjaca i golubova sa provansalskih casnih trpeza vode poreklo od ravenske simbolike predmeta. Ona sama je očigledno nastala prvo na zadnjoj strani figuralnih sarkofaga, a onda je ikonografski osvojila celi sarkofag. Najomiljenija alegorijska skupina sa dve predstave su paunovi, koji (najčešće izmedju dveju palmi) okruzuju lovorov Hristov venac ili njegov monogram, krst ili kantaros kao simbol žive vode, a pri tome, kao ptice besmrtnosti, imaju svoje mesto u evharističkom cokotu loze i na cetvororecnom bregu raja, izmedju palmi ili drveca života.

Nasuprot alegorije sa jaganjcima i paunovima, u Raveni alegorija para golubova nešto zaostaje za njima. Dva goluba lete ka Hristovom monogramu ili sede na krstu, oni piju vodu života iz kantarosa ili jedu grožđe sa Hristove loze, oni opkoljavaju ukrašeni krst kao i jaganjci, a ponekad mogu da ih zamene i da važe kao alegorije Petra i Pavla. U ovom slučaju će kasnije, kao apostolska jagnjad, i jagnje Božije da dobije postolje kao spomenik. Simbolika jaganjaca i paunova na ravenskim sarkofazima stvorila je umetnički način izražavanja, koji ide mnogo dalje od onoga što je formulisao hristijanizovani "Fiziolog", utičući trajno na srednjovekovne alegorije.

Najbitnija promena u plastici sarkofaga koja se odigrala u Raveni - već na sarkofagu Barbatijana u sabornoj crkvi, školjkaste nise su ispunjene isključivo predmetnim simbolima. Krst (sa Hristovim kolutom?) stoji izmedju dveju visokih svetiljki, čije svece gore. I na sarkofagu sa tri nepovezana tabernakla pojavljuje se apstraktni krst u obema školjkastim nisama. Krst i Hristov monogram se od sada upotrebljavaju izdvojeno, kao pojedinačni simboli, i stavljaju se pojedinačno izmedju pilastara, u zabate poklopaca u obliku kovcega i zabatne prozore poklopaca koji imaju oblik krova. Na sarkofazima sa tri nepovezana tabernakla mogu da se pojave isključivo krstovi. Pojedine palme dobijaju karakter simbola na taj način što se stavljaju pod školjkasti luk. Pod lucima mogu biti okacene i krune i lusteri. To onda u Raveni i u gornjoj Italiji u kasnijim vekovima dovodi do osiromasenja motiva, njihovog monotonog ponavljanja i čisto ornamentalnog sklopa sarkofaga, koji postaju sve manje ukrašeni. Na ovu poslednju ravensku tradiciju, u kojoj jedan jedini kantaros može da zastupa ideju žive vode, nastavlja se tradicija akvitanskih sarkofaga i tako prestaje istorija ranohrišćanske plastike sarkofaga.

Ravena, 402/3 je postala prestonica Teodoriha. U njoj je sačuvano najviše sarkofaga i osnovana je gotovo čitava škola koja će trajati 200 godina. Ona nastavlja tradiciju Carigrada: karakteristicna svedenost, namerna stilizacija.

1. **Sarkofag Teodora** - arhiepiskopa. Na poklopcu su dva hristograma a u sredini je stavrogram. Redje su se umetnici u Raveni odredjivali za naraciju.
2. **Carski sarkofag**
3. **Honorijev sarkofag** - odgovarao bi temom onim sarkofazima vaskrsenja iz IV veka. U muzeju je Gale Placidije.

Sarkofazi Ravene VI veka su drugačijeg vida poklopca.

Verkone:

Vizantijski manir je vidljiv u nekolikim sarkofazima iz prve polovine V veka: mogle su se na njima videti simbolične scene i figure, ili pak figurativne scene sa simboličkim elementima. To predstavlja prve znake kalemljenja apstraktnog ukusa na figurativnu tradiciju. Jedna grupa daje pojedine likove uokvirene nisama ukrašenim školjkama na tordiranim ili kaneliranim stubicima. potiču verovatno od onih sa arhitekturom koja je izmešana sa likovima, karakteristicnim za radionice Male Azije; takav je npr, Sidamara sarkofazi. Ravenski uzorci, izradjeni velikim delom po porudzbini na Istoku i upuceni potom brodom za Ravenu, jednostavnijeg su i kasnijeg tipa, u pravilnom ritmu interkolumnija, zdepastih proporcija i s više vazduha oko likova.

Tako je i sa dva sarkofaga u Sv Francesku, Liberijevom sarkofagu i onome koji postoli u levom brodu. Stil je srodan i prvi od njih je bio pripisan Liberiju III. U njihovom procelju iskazana je traditio legis, a u arkadama apostoli. Na trecem sarkofagu sa likovima i nisama, onom iz sv Barbacijana, likovi su izmešani sa apstraktnim simboličnom predstavama; na glavnom procelju se nalaze: Hristos, sveti Petar i sveti Pavle, prikazani s lica, a sa strane su dva ogromna vrca; bocno se nalaze parovi upaljenih svecnjaka s velikim krstom i jednim hrismonom. Dekorativni elementi skoro vladaju kompozicijom: gornja traka sanduka i ivice sarkofaga opervazeni su krupnim siritima od lisca, krstovi na poklopcu su izrezani u vidu dragog kamenja, hrismon je načinjen od cveca. Sarkofag se može datovati u 440-450, s u taj isti period se mogu smestiti i druga dva čuvena sarkofaga - Isakije i Pinjata. Isakijev sarkofag doista daje Bogorodicu na prestolu a tri kralja samo na jednom procelju, a bocno se nalaze Danilo u lavljoj pećini i Vaskrsenje Lazarevo: figure su prikazane u slobodnom stavu i jako su izbocene tako da je bilo predlozeno i ranije datovanje u početak V veka. Sarkofag porodice Pinjata medjutim ima dve epizode koje se odnose na Bogorodicu, Blagovesti i Susret Marije i Jelisavete bocno, a na procelju ima Hrista na prestolu izmedju Sv Petra i Pavla. Ova dva dela su veoma tanano izradjena; plastican je reljef na Isakijevom sarkofagu a lak i slikarski mek na sarkofagu porodice Pinjata.

Na drugim mermernim grobnicama bile su tradicionalne hrišćanske scene: Hristos medju apostolima, ili izdvojen u stavu kako daje svitak zakona Sv Petru, tako je i na onom sa apostolima u Sv Apolinaru in Klase, sa figurama plastično predstavljenim i na onom iz svetog Rinalda sa Hristom na prestolu izmedju sv Petra i Sv Pavla koji pružaju vence rukama prekrivenim velom: apstraktni pejsaž, sa dve bocne palmete i sa oblacima nebeskim koji se sticu prema Hristu, biva naglašen cetrima rekama koje izbijaju iz prestola.

7. **UMETNOST IV VEKA**

Cetvrti vek je epoha najobimnije navale antičkih formi u hrišćansko slikarstvo. Takvi spomenici, kao što je npr. prostrani biblijski ciklus mozaika u brodu Santa Marija Mađore (432-440) koji doseže do prototipa IV veka, ili minijature Kvedlinburske Itale (oko 400.) u malo čemu se razlikuju od ilustracija Vatikanskog vergilija ili Ambrozijanske Ilijade. U njihovoj osnovi lezi onaj isti impresionizam, prostor čuva u mnogome ostatke starog iluzionističkog stila, tipovi imaju još uvek antički karakter. Pri svem sjaju spoljasnjih izražavanja, u opstoj zamisli oseća se nekakva mlakost, nekakav eklekticizam. Motivi preuzeti iz antike ostaju neoživljeni novim duhom. Taj isti eklekticizam javlja se i u mozaiku Santa Pudencijane (402-417), čije teške, nezgrapne forme izražavaju "da ne može biti bolje" prakticizam rimske crkve. Ako se u poslednjem mozaiku i mogu primetiti istočni uticaji, oni zahvataju samo ikonografiju. Stil vodi poreklo od čisto rimskih tradicija. U mozaicima krstionice San Đovani in Fonte u Napulju (druga polovina IV veka) istočni uticaji već počinju da izbijaju u prvi plan. Čitav niz ikonografskih crta ukazuje na Siriju kao na izvor iz kog dolaze ti uticaji.

Ipak, i ovde je stil još uvek potpuno sputan domacim zapadnim tradicijama. Dekorativno raščlanjavanje kupole na male odsečke u koje su stavljene manje figuralne kompozicije, isto kao i razvijeni impresionistički manir ostvarenja, govore o pripadnosti mozaika u italijanskoj školi, čiji je centar bio Rim koji je nastavio da igra značajnu ulogu u prvoj polovini V veka. Ako

u tim spomenicima istočni uticaji često igraju značajnu ulogu, ta data činjenica još ne može da posluzi kao razlog da se oni ubroje u istočnu grupu. Taj slučaj imamo baš u odnosu na mozaike trijumfalnog luka Santa Marija Mađore (432-440) i Santa Sabina (422-432). Rast linearnosti, tipičan za prvu polovinu V v, istočni tip i niz sirijskih crta u ikonografiji, govore, reklo bi se, u korist istočnog porekla tih mozaika. Međutim, njihov stil, koji je organski upio u sebe tradicije rimske umetnosti IV veka, ne dozvoljava da se oni odvoje od rimske škole.

Ma kako bila značajna uloga Rima na delu sirenja antropomorfne umetnosti, već od III-IV veka, uporedo sa njim, ističu se i drugi gradovi u koje se uskoro prenosi centar gravitacije razvoja. To su Aleksandrija, Antiohija i Efes. Za Vizantiju najveći značaj je imala Aleksandrija koja se iz davnina javljala kao srediste helenizma, koji je ovde sačuvan u najčistijem obliku svoji grčku osnovu. U delima aleksandrijskih umetnika ta nasleđena veza sa tradicijama grčke klasike bila je naročito živa i organska. Ona se javlja i u V-VI veku u klasičnim proporcijama figure, u antičkim tipovima lica, u razvijenom idiličnom pejzažu, ...Uporedo sa rimskim majstorima aleksandrijski umetnici su bili najsjajniji predstavnici antičkog impresionizma, što potvrđuju najbolji fajumski portreti i neke freske rimskih katakombi, koje se nalaze pod najjačim aleksandrijskim uticajem.

U Aleksandriji je naročito napredovala iluminacija. Prvo su oslikavani svici a od IV veka je u upotrebu usao i kodeks što je dovelo do potiskivanja svitaka a minijatura je morala da se priblizi slikama na platnu, ukoliko je zauzimala celu stranicu i bila zatvorena u mali okvir. Nazalost, do nas nisu dospele originalne aleksandrijeske minijature. Međutim, imamo mnogobrojne vizantijske kopije koje jasno pokazuju u kolikoj su meri bili rasprostranjeni aleksandrijski rukopisi kao što su: Vatikanski Rotulus Isusa Navina, Pariski Psaltir, Vatikanska Biblija, tzv. Kotonova Biblija, Vizantijski Kozma Indikoplov, Bečki Dioskorid, Pariski Nikandar....

Uporedo sa Rimom i Aleksandijom, najveće zariste antropomorfne umetnosti postala je od IV-V veka Antiohija, koja je uskoro počela da igra naročito vidnu ulogu.

Gerke:

Hrišćanski IV vek ostaje vek teških razdora. Usled toga njegova umetnost od samog početka ima tri struje: 1.radikalnu hrišćansku umetnost, čiji su nosioci crkve, mauzoleji i krstionice, i čije se bogatstvo motiva razvija na sarkofazima sa frizom i sa stubovima; 2. radikalna paganska struja čiji su nosioci stare rimske porodice, a koja je u starorimskom, često i filhelenskom ubedjenju, u umetnosti u slonovoj kosti i na kontornijatima, nasuprot Bogorodice hrišćana stavlajala svet Aleksandra i njegove majke Olimpije, prizivala duh Nero redivivus-a, opet oživela kult Izide i vestalki, i sagradila kapitolinskim bogovima još jedan novi hram; 3.umetnička struja izjednacavanja svetske neutralnosti i kompromisa, kojoj je konstantinska dinastija bila isto toliko naklonjena koliko i kasnije papa Damasus, a čiji program se može procitati na trijumfalnim lucima i preteodosijanskim trijumfalnim stubovima i njihovim postoljima, kao i na programu porfirnih sarkofaga i mozaika na svodovima carskih mauzoleja, na mitoloski usmerenoj radinosti srebra i slonovače, kao i u gliptici novca i medalja.

NADOVEZATI SARKOFAGE I KATAKOMBE IV VEKA

8. **ARHITEKTURA KONSTANTINOVOG DOBA (313 - 337)**

Razvoj hrišćanstva kao priznate religije obeležio je arhitekturu Konstantinovog perioda. Crkvene građevine u novim uslovima **nisu više u domenu stambene arhitekture**, gde su bile više od 250 godina. **Razvoj bazilike** je takođe obeležio Konstantinov period, mada se bazlika ne može nazveti pravom hrišćanskom sve do 350 godine. **Premestanje prestonice** iz Rima u Carigrad je takođe imalo svog uticaja na arhitekturu.

Crkve na podrucjima različitih provincija, izgrađene od strane različitih ktitora (od siromasnih lokalnih hrišćanskih zajednica, bogatih episkopa pa čak i do samog cara), dobro ilustruju veliki varijetet građevina iz doba cara Konstantina.

- **Katedrala u Akvileji** - koja je zamenila domus eklesija tip, formirana je od **tri građevine**; završena je do **319** (a možda još i **313**); dve glavne dvorane koje se pružaju paralelno u pravcu zapad-istok, bile su **povezane na zapadu poprečnom dvoranom**; mala prostorija kvadratne osnove poprečne dvorane je služila kao **baptisterijum**. Plan je poznat putem iskopavanja a zidovi juznog dela dvorane još uvek stoje u sklopu zidova katedrale iz XI veka. svaka dvorana je bila podeljena u **tri broda** jednake sirine. šest **kolonada** brodova podržavalo je ravno završenu tavanicu, samo je **istočni travej** juzne hale bio presveden poduznim **poluobličastim kasetiranim svodom** od drveta. ukrašen mermernom pregradom i velikim podnim mozaikom, ovaj pravougaoni travej je sadrzao **episkopski presto** tj. njegovu katedru i klupu za klir. Sam oltar se uzdizao dalje na zapadu u brodu. Spolja je struktura sigurno izgledala jednostavno. Međutim, u unutrašnjosti podni mozaici sa donatorskim portretima i hrišćanskim simbolima kao i slike na zidovima sa predstavama baš ta, čine sarolik a ne tako skupocen dekor. Ipak, ove dvorane više **lice na građevine iz vremena pre Konstantina**, kao što je Sv Krizogono u Rimu. Pa ipak, pošto su udvojene u kompleks zgrada. **formiraju različitu lokalnu grupu**. Veliki broj Konstantinovih i poznijih crkava u **jadranskim provincijama** bile su **kao ova katedrala** - dvostruka.

- **Oreansvil u Severnoj Africi** - kao i Akvileja, bilo je vazno ali manje episkopsko srediste; iako je ova katedrala, osvecena **324** i atko skoro savremena sa Akvilejom, pokazuje veoma različite karakteristike. Relativno **mala**, izolovana građevina. **Pravougaone** je **osnove** i **podeljena sa 4 reda stubova** kvadratnog preseka **na 5 brodova**. Bočni brodovi su **uzi** od glavnog koji je verovatno bio viši i osvetljen bazilikalnim osvetljenjem. Mozaici su prekrivali pod. U apsidalnom prostoru bila je **mala kripta**. Apsida se uzdizala visoko iznad ravni poda. Galerije iznad bočnih brodova i zapadna apsida su dodati kasnije, verovatno pre 475; a galerije možda čak i u VI veku.

- **Katedrala u Tiru** - na sirijskoj obali; osvecena **318**; prikazuje drugačiji pristup; monumentalna kolonada je bila na ulazu u perdvorje okruženo sa 4 strane porticima sa kolonadama a u centru je bila fontana. Tri portala su vodila iz atrijuma u glavni brod koji je bio presveden drvenom tavanicom i dobro osvetljen. Kolonade koje su iznad imale ili lukove ili arhitrav nosile su prozorski zid. Na zapadnom kraju gl. broda uzdizao se oltarski prostor dok je svestenstvo sedelo još dalje ka zapadu. Baptisterijum se nalazio sigurno negde unutar masivnih zidova koji su okruživali čitavu konstrukciju uključujući i atrijum.

Konotacije imperijalnog kulta (kulta cara) se najbolje mogu primetiti na građevinama podignutim od strane dvora. Ali i ove građevine su daleko od uniformnosti. U Rimu, moguće još **313**, Konstantin je izgradio Carsku palatu, **Lateran**, crkvu za rezidenciju rimskog episkopa. Katedrala u Rimu, **bazilika Konstantinijana**, danas **San Đovani in Laterano** bila je podignuta nedaleko, na mestu gde su nekad bile barake konjaničke garde. Uprkos pozarima, prepravkama i zemljotresma ostalo je dovoljno da se prvobitna građevina može rekonstruisati.

- **Lateranska bazilika** - **petobrodna bazilika**, sa sirim glavnim brodom. Brodove je delilo 15 masivnih stubova od glavnog broda, možda nadvisenih arhitravom. Međusobno su bočni brodovi bili podeljeni sa 22 stuba od zelenog mermera, postavljena na visoke postamente. Veliki prozori na bočnim brodovima su osvetljavali unutrašnjost (sačuvani ostaci od dva) a sudeći po praksi u doba Konstantina, i glavni brod je imao slične prozore. Apsida je bila na zapadnom kraju gl. broda (dobro je sačuvan temelj ispod ulaza u produžetak iz XIX veka, kao i zidovi gl. broda u punoj duzini). Visok i širok transept, je međutim srednjovekovni dodatak. U Konstantinovoj crkvi, bočni brodovi su se takođe zavrsavali apsidama dok su spolja bili ravno završeni nizim delom. Ovi niži delovi su mogle biti prostorije za ponude (kao sakristije). Glavni brod u dva unutrašnja su mogli biti za vernike, a dva spoljna su služila za povlačenje katihumena.

Lateranska bazilika nije bila monumentalna ali je mogla da primi preko 200 svestenika pri velikim praznicima. Konstrukcija je sledila lokalnu graditeljsku praksu - od kamena i mermera; gornji deo je rađen u tehnici **opus listatum** sa betonskim redovima.

- **Bazilika u Triru** - dvostruka katedrala; nešto posle **325** izgrađena; na mestu je ranije carske palate i car je takođe ktitor (kao i Lateranske bazilike); pronađeni su ostaci dve ogromne dvorane (na severu ispod katedrale iz XI veka i na jugu ispod gotičke crkve Notr Dam). Očigledno u vezi sa severnoitalijanskim običajem, crkva u Triru je bila dvostruka. Dve dvorane su bile povezane **aneksima**, od kojih je jedan pravougaoni baptisterijum. Obe hale su bile bazilike, podeljene nosačima na brodove - petobrodne. Kompleks je imao i prostrane **atrijume** ispred svake dvorane koje su portici pre flankirali nego okruživali. Različita je f-ja od Akvileje bez obzira na sličan plan.

- **Santa Kroče in Đeruzaleme** - bazilika, ktitor je verovatno bila carica Jelena; čuvani su tu ostaci Casnog Krsta.

MARTIRIJUMI I MEMORIJE

Postali su jako značajni u doba Konstantina. Prvo su građeni **podzemno** ali pošto tako nisu mogli da prime veliki broj vernika počelo se pribegavati drugačijim rešenjima. Ove građevine su imale **različite planove**, prema lokalnim tradicijama, ali sve su o **varijacije na temu bazilike**.

Najspecifičniju grupu predstavljaju monumentalne građevine koje su nedavno otkrivene van zidina Rima:

- **San Sebastijano na Via Appia** (312-313)
- **San Lorenco na Via Tibertina**
- **Sv Agneza** - posle Konstantina
- **Sv Petar i Marcelin**

Svi su se oni dizali ili u blizini groba velikog mučenika kao što su Sv Lavrentije i Sv Agneza koji su smesteni u obliznjoj katakombi ili blizini mesta koje su nekad postili Apostoli. Mučenički grobovi su i dalje bili podzemni martirijumi, koji su **kasnije zamenjeni grobnim crkvama**. Sve su bile bazilike, sa **glavnim i bočnim brodovima** i, po pravilu, sa ulaznim tremom tj. narteksom. Stubovi ili stupci su nosili prozorski zid. Bočni brodovi su se zavrsavali apsidom i formirali neku vrstu ophodnog broda. Tako, ove dvorane Konstantinovog Rima, namenjene za masovno sahranjivanje, spojile su elemente iz dve veoma različite oblasti: **ambulatorijum funerarnih građevina** i **plan bazilike iz oficijalne arhitekture**.

U poslednjoj deceniji Konstantinove vladavine, stalan rast kulta mučenika i svetih mesta učinio je da se martirijumi i bazilike spoje. Vremenom je ovo spajanje postignuto prilagođavanjem obične bazilike novoj funerarnoj f-ji.

- **Bazilika Sv Petra u Rimu** - zamenjena je današnjom **1505-1613**; nepoznato je kada je tačno Konstantin odlučio da smesti kovceg Sv Petra u veliku baziliku niti kada je tačno izgradnja započeta. Najverovatnije posle **324** a pre **330** dobio ideju, kada je prestonica premestena na Istok; građenje je započeto verovatno oko **333**. Pre Konstantinove smrti završen je samo zapadni deo iznad memorije. Sv Petar je morao da bude veci nego sve druge crkve Konstaninovog doba. Ta dvostruka f-ja je odredila njegov izuzetan plan - **izdužena petobrodna bazilika** koja podseća na Lateransku baziliku uprkos svojoj dodatoj f-ji. Za razliku od ostalih Konstantinovih crkava Sv Petar se zavrsavao **monumentalnim poprečnim brodom**, visine glavnog broda a duzine nešto malo sire od gl. i bočnih brodova. Nasuprot glavnom brodu transept je imao veliku apsidu. Zajedno i transept i apsida su formirali odvojeni deo po f-ji. Transpt i glavni brod su bili odvojeni **trijumfalnim lukom a bočni brodovi - stubovima**. Na jednom mestu je transept sadrzao memoriju apostola - centar celokupne konstrukcije. Veliki prostor transepta je tako mogao da primi veliki broj vernika koji ni došli da se tu poklone.

Kao i u celokupnoj arhitekturi Konstantinovog doba, skupoceni, obojeni materijali i namestaj su privalčili paznju na enterijer, i ka samom objektu hodočasca vernika.

Sv Petar je **jedina velika** Konstantinova crkva koja je u sebi sadrzala **mosti mučenika**. Inače, martirijumi u doba Konstantina su bili ograničeni na mesta gde se Bog

otkrio. Ta mesta su bila u **Sv Zemlji**; carica Jelena ih je posetila na svom putovanju, možda još **326**. Prateci shemu postavljenu u ranim građevinama funeralnog karaktera Konstantinovog perioda u Rimu, objekti obozavanja i hristološkog mučenistva ostajali su izvan glavne hale gde su se okupljali verujući. Planiranje se, međutim razlikovalo na građevinama koje su trebale da komemorisu Hristovo Rođenje i Stradanje.

- **Pecina Rođenja Hristovog, Vitlejem** - drugačiji je način planiranja; u VI veku je zamenjena današnjom ali originalni temelji i mozaički pod su pronađeni. Predvorje je vodilo u atrijum, zatvoren sa sve četiri strane **kolonadom**. **Petobrodna bazilika** je izdignuta za 1 stepenik u odnosu na predvorje. Brodovi su odeljeni kolonadama. Na istočnoj strani su se zavrsavali **dvoranom oktogonalnog plana** (uzdignuta za 7 stepenika). Oktagon je možda bio osvetljen otvorom na piramidalnom krovu i unutra je bilo moguće videti pećinu. Sam oltrar je bio u oktagonu i to je bila pećina. Ovakva građevina se javlja na mozaiku Santa Pudencijane u Rimu, kao i crkva na Golgoti. Opejon (otvor) na svodu i u podu oktagona povezivali su simbolički mesto Hristovog rođenja i Nebo na koje se On vazneo. Pre i posle sluzbi vernici su mogli da obilaze oko oktagona i da bace pogled na pećinu.

- **Bazilika na Golgoti** - na sličan način, bazilika je ovde spojena sa martirijumom centralnog tipa. Verovatno oko **326 ili 327** tradicija je pripisala kamenu grobnicu u samom sredistu rimskog Jerusalima mestu Hristovog Groba. Konstantin je tako poslao naređenje episkopu Jerusalimskom da se na om mestu sagradi 'bazilika lepsa od bilo koje na zemlji'. Kasniji izvori pominju imena njenih arhitekata, **Zenobija**, sirijskog porekla, i svestenika **Evstatija** iz Carigrada. Započeta **328**, bazilika-martirijum, kako su je zvali njeni savremenici - bila je osvecena **336** od skupa episkopa, poslatih u Jerusalim iz Tira gde su se bili okupili na sinodu.

Samo su neznatni fragmenti sačuvani od Konstantinove građevine na Golgoti, ali se iz Evsevijevih opisa može relativno jasno videti kako je izgledala. Grobnica je po svmu sudeći bila jedna od brojnih grobnih odaja tradicionalnog jevrejskog tipa u kamenitoj nizbrdici, sa ulazom okrenutim ka istoku. Graditelji IV veka su je izolovali, oblikovali je u kupastu strukturu i dekorisali je sa 12 stubova koji su nosili baldahin (kalotu). Osnova se protezala od grobnice do kolonade rimske glavne ulice duzinom od 120m ka istoku i bila je spratna. Stena Raspeća je nekih 30m jugoistočno od grobnice i oblikovana je u kocku. I stena Raspeća i Sveti Grob su bili okruženi dobro popločanim dvoristem koje je zatvoreno porticima i moguće polukruzno završeno na zapadnom kraju. Na istočnoj strani, pored ulice, je bazilici prethodio atrijum i propileum sa kolonadom. Nekoliko stubova trema (propileuma) i ugao atrijuma su jedini preostali delovi ali pokazuju kolika je bila sirina strukture. pošto je duzina bazilike bila ograničena stenom Raspeća, morala je biti kratka i široka. Prema Evseviju, gl. brod je počivao na monumentalnim stubovima i flankirala su ga po dva broda sa obe strane (petobrodna bazilika). Bočni brodovi su bili odvojeni ili stubovima na visokim postoljima ili stupcima. Galerije su očigledno nadvisavale sve bočne brodove. Nema podataka o prozorskom zidu. moguće je da je dvoslivni krov nadvisavao i glavni i bočne brodove sve zajedno sa galerijama. Kasetirana tavanica se nalazila iznad glavnog i pojednačnih bočnih brodova kao i galerija. Na zapadu, gde se nalazila 'glava' bazilike, pise Evsevije, 'okružena sa 12 stubova kao 12 apostola', svaki stub je nosi srebrni sud a sve je bilo nadviseno *hemisferionom*, očigledno kalotom. Kao u Vitlejemu, struktura centralnog plana je bila priključena na glavni brod bazilike.

Ceo kompleks je bio martirijum Hrisove žrtve i Vaskrsenja. Svi delovi kompleksa su imali svoje specifične funkcije.

Pored ove dve crkve u Sv Gori, tu je i crkva u Mambri, na ?grobu Avrama.

Sv Petar u Rimu, Crkva Hristovog Rođenja u Vitlejemu i bazilika na Hristovom Grobu - sve su one paralelna rešenja sličnog problema: spoj u okviru jedne građevine saborne dvorane za hrišćansku zajednicu sa monumentalnim martirijumom.

Konstantinove crkve po planu nemaju normu. Standardni tip normalne ranohrišćanske bazilike, se razvija tokom druge ½ IV i V veka. Najupečatljivija karakteristika Konstantinovih

građevina je **njihova raznolikost**. Hrišćanske vođe i arhitekte eksperimentisu sa najrazličitijim tipovima. Ta raznolikost je velikim delom vezana za **f-ju tih građevina** ali čak i u okviru jedne funkcije plan varira. Lokalna građevinska praksa je odrađivala i način konstrukcije. Npr. kao što je slučaj sa crkvom na Golgoti, očigledno je da je Konstantin izvršio izvestan uticaj na zamisli svojih crkava.

Crkvena arhitekura Konstantina se mora sagledati u okviru javne arhitekture njegovog perioda. Kao što su u crkvenoj arhitekturi stvarani kompleksi slično se desavalo i u profanoj. Uprkos ovom planiranju razvijenih kompleksa, spoljasnjost Konstantinovih crkava je bila veoma **jednostavna**. Sva velelepnost je bila skoncentrisana u unutrašnjoj obradi - tavanice, pozlata i srebro, stubovi različitog mermera, mozaici...Stubovi, kapiteli i arhitravi su u zapadnim provincijama uglavnom bili spolije - različite i po tipu i po materijalu, pa cek i po veličini i dizajnu. Na Istoku je dekoracija bila mnogo ujednačenija i homogenija. Pravilo je bilo da se pojavljuju kolonade sa arhitravima, čak monumentalnih veličina.

Velike crkve cara Konstantina su morale da izgledaju slično kao Sta Konstanca ili carska dvorana za audijencije u Triru. Vizuelne, pre nego strukturne relacije su određivale ukupnu sliku. Sva dekoracija velikih zidnih površina je gotovo nestala u Sv Petru. Boja i svetlost su najviš e doprinele oživljavanju ove arhitekture. Sve ove karakteristike su bile izrazitno prisutne u Pozno antičkoj arhitekturi od II veka; Konstantinova hrišćanska arhitektura je tako postala poslednja faza arhitekture Pozne Antike.

Crkva Sv.Karpa i Pafila. Izgradjena krajem 4. ili početkom 5. veka u obliku rotonde, podražavala je crkvu Sv.Groba u Jerusalimu u pojednostavljenom obliku. uništena je u nepoznato doba posle 1200.

9. **KONSTANTINOV SLAVOLUK**

Natpis: IMP(erator) CAES(ari) FL(avio) CONSTANTINO MAXIMO/ P(io) F*elici) AVGVSTO S(enatus) P(opulus) Q(ue) R(omanus)/ QVOD INSTINCTV DIVINITATIS MENTIS/ MAGNITVDINE CVM EXERCITV SVO/ TAM DE TYRANNO QVAM DE OMNI EIVS/ FACTIONE VNO TEMPORE IVSTIS/ REMPVBLICAM VLTVS EST ARMIS/ ARCVM TRIVMPHIS INSIGNEM DICAVIT.

Trajanovi reljefi: bitka, Konstantin1, Liberatori urbis, Trijumf, Konstantin2, Fundatori quietis.

Hadrijanovi reljefi: Polazak, Žrtva Silvanu, Lov na medveda, Žrtva Dijani, Lov na vepra, Konstantin, Hlor, Žrtva Apolonu, Supra leonem, Konstantin, K.Hlor, Žrtva HErkulu.

Reljefi Marka Aurelija: Adlokucio, Konstantin, Souvetaurilija, Adventus, Congiarium.

Dado: Varvari, Zarobljenici, Victoria i vota, vexilarii,

Konstantinov ciklus:

Cornutus, što znači "rogati", zbog slema na čijem se čelu nalaze dva rosčica. Kornuti su bili pesaci iz legija stacioniranih u provinciji Germania inferior (takvo je bilo njeno ime pre Dioklecijanovih reformi). Cornutus. Kornut koji se prikrada predstavlja u ovom slučaju čitavu jedinicu tog roda vojske koja je zaista obisla gradske zidine i izvršila napad sa druge strane, što je i odlučilo bitku.

Dva od pet stubova koji su predstavljali tetrarhe i Jupitera u sredini. Na njima su se nalazili natpisi VOTIS X ET XX, što može da se odnosi na decennalia augustorum (10-godišnjicu vladavine Dioklecijana i Maksimijana) i postavljanje cezara (293), uz želje za vicennalia dvojice avgusta. Manje je verovatno da se spomenik odnosio na vicennalia augusti i cezarsku decennalia (30.XI 303.) jer se obično javljaju ne samo čestitke za ostvareni jubilej, već i želje za njegovo udvostručenje. Carevi sa zezlima i podignutim desnim rukama, lovorovim vencima odeveni su u toga, tunica sa umbo i sinus, golobradi ili kratkobradi, a u sredini je bio polunagi Jupiter sa zezlom i munjom (ili orlom). Intendantska kočija. Catvoropreg sa četiri točka ne predstavlja carsku kvadrigu već intendantsku i samim tim ona nije jedina već samo znak da kočija ima više. Na sceni nije bilo odgovarajuceg mesta za imperatora. Konj cara Konstantina. Konj je prikazan sa "friziranom" grivom i opremom koja je bila ukrašena draguljima (sigorno je da su i na skulpturi ti dragi kamenovi bili dočarani različitim bojama). Iza konja se vidi lovorovo stablo koje takođe ima imperijalnu/trijumfalnu simboliku, posebno vezanu za Apolona koji je do dan pred bitku bio zvanični Konstantinov zastitnik (posle vizije iz 310. kada mu se obratio i

obećao 30-godišnju vladavinu). Konstantin je napustio "herkulijansku" ideologiju tetrarhije i stavio se pod zastitu ovog boga u vidu Helija, odnosno Sol invictus-a. Rimski senat koji je izradio ovaj slavoluk svakako je to znao i imao na umu prilikom ukrašavanja slavoluka što se vidi i na ovom detalju. Kornut i regular. Ispred vojnika koji nosi mali kip vojničkog božanstva (Sol invictus-a) stupa cornutus, što znači "rogati", zbog slema na čijem se čelu nalaze dva rosčica. Kornuti su bili pesaci iz legija stacioniranih u provinciji Germania inferior. Ispred njega, na čelu kolone idu regulares, "regularni" vojnici sa karakterističnom kacigom. Oni mogu biti pesaci i konjanici. Ovde oni nose rogove za sviranje (duvačke instrumente) Obsidio Veronae - Opsada Verone. Mora biti da se radi o tom gradu pošto se pobede kod akvileje i Mutine manje slave, na Augusta Taurinorum (Torino) Konstantin je bio još bez Mavara na svojoj strani, a bitka za Briksiju vođena je na otvorenom i ne uključuje opsadu grada. Gologlavi car (sa tunica, bracae, pteryga, "misicavim" oklopom, stitom i paludamentum-om) je sasvim desno i rastom je viši od vojnika koji ga slede. To su protectores divini lateris augusti (telohranitelj)i. I oni su gologlavi i nose ogrtače (oficirski čin) i ogromne stitove (katkad su na konjima). Sleđa dolece Victoria, a na kraju je carski konj i lovorovo stablo iza njega.. Potkivanje konja i kamila. Na levoj strani vojnik iz reda apparitores/officiales popravlja potkovicu koja se spala sa tegleceg konja. Ovaj rod vojnika sa krznenim kapama naziva se i frumentares. Slične kape nosili su, međutim, i pripadnici tajne policije u doba Dioklecijana, koji su nazivani agentes in rebus. U skladu baš sa modom iz vremena prve tetrarhije oni nose kratke brade što ukazuje na veterane. Na desnoj strani je prilično nevešto prikazana kamila koja je činila deo mavarskih trupa (koje su presle na stranu Konstantina na samom početku kampanje u severnoj Italiji). Regulares. "Regularni" vojnici (legionari) stupaju ukočenim korakom napred, osvrcući se prema intendanturi. Sol invictus. Vojnici nose njega i Victoria-u kao Dei militarii, što je kombinacija koja se sreće na novcu Konstantina Velikog. Svi rodovi vojske u savrsom poretku. Stilski gledano, kao da su svi marionete sa (koncima) usklađenim pokretima. Veteran iz roda frumentares (apparitores/officiales). Slične kape nosili su, međutim, i pripadnici tajne policije u doba Dioklecijana, koji su nazivani agentes in rebus. U skladu bas sa modom iz vremena prve tetrarhije oni nose kratke brade što ukazuje na veterane, a na ovom liku poodmakle godine su jasno prikazane. Cornutus, što znaci "rogati", zbog slema na čijem se celu nalaze dva roscica. Kornuti su bili pesaci iz legija stacioniranih u provinciji Germania inferior (takvo je bilo njeno ime pre Dioklecijanovih reformi). Victoria dolece i ovencava cara lovorovim vencem. Na vrlo sličan način u "vizantijskoj" umetnosti (pa i u srpskoj) anđeli će na glave vladara polagati vence/krune i dodeljivati im ostale insignije. Ovaj vid prikazivanja Victoriae naročito će se javljati na konzularnim diptisima, gde se upravo i javljaju krilata bica koja više nisu presonifikacije/boginje Pobede, ali nisu još jasno označena kao anđeli. Ta transformacija ženske Vikotije u anđela je jedan pravac nastanka anđeoske ikonografije. Drugi je onaj koji personifikacije godišnjih doba postepeno pretvara u dolično odevene hrišćanske glasnike. Vojnik iz reda apparitores/officiales popravlja potkovicu koja se spala sa tegleceg konja. Ovaj rod vojnika sa krznenim kapama naziva se i frumentares. Slične kape nosili su, međutim, i pripadnici tajne policije u doba Dioklecijana, koji su nazivani agentes in rebus. U skladu baš sa modom iz vremena prve tetrarhije oni nose kratke brade što ukazuje na veterane.

Dva od pet stubova koji su predstavljali tetrarhe i Jupitera u sredini. Na njima su se nalazili natpisi VOTIS X ET XX, što može da se odnosi na decennalia augustorum (10-godišnjicu vladavine Dioklecijana i Maksimijana) i postavljanje cezara (293), uz želje za vicennalia dvojice avgusta. Manje je verovatno da se spomenik odnosio na vicennalia augusti i cezarsku decennalia (30.XI 303.) jer se obično javljaju ne samo čestitke za ostvareni jubilej, već i želje za njegovo udvostrucenje. Carevi sa zezlima i podignutim desnim rukama, lovorovim vencima odeveni su u toga, tunica sa umbo i sinus, golobradi ili kratkobradi, a u sredini je bio polunagi Jupiter sa zezlom i munjom (ili orlom).

Gerke:

Kada je, posle bitke na Milvijskom mostu, senat i narod Rima postavio pobedonosnom vojskovodji i novom avgustu, Konstantinu, onaj trijumfalni luk izmedju Koloseuma i Titovog luka poprecno na osovinu Via sacra, koji je trebalo da objavi novi zlatni vek, a istovremeno da

olici značajnu granicu izmedju rata i mira, obnovljena je stara cezarska tradicija znakom svesne umetnosti pod okriljem države. Po stilu, a i shvatanju i kompozicionom redu, rimska radionica koja je bila zaduzna da podigne Konstantinov luk, sledi poznotetrarhijskom umetničkom pravcu. Odustaje se od svake hristijanizacije ideje trijumfa. Careva politika i vodjenje rata se samo sasvim uopsteno dovode u vezu sa religijom monoteistickog kova. Istovremeno se mora ustanoviti demitologizacija kao i odstupanje od dinasticke glorifikacije. Rimski senat je kao davalac naloga krajnje uzdrzljiv. Samo onaj koji to primecuje na Konstantinovom luku, spoznaje kosntantinsku umetnost u celini.

Konstantinov luk vazi kao izraz nemoćnog eklekticizma, kao vrsta monumentalnog zamagljivanja istorije, sa varvarskim upotrebljavanjem odlomka sa porusenih, uništenik i sada opet upotrebljenih državnih spomenika iz sjajne epohe rimske umetnosti.

Tek novija istraživanja su udostojila ovaj spomenik na taj način što su ga stavila na početak novog razdoblja i ocenila ga kao delo koje odredjuje pravac i koje je zasnovalo i učvrstilo zakone za 3 veka, pod Konstantinom, Teodosijem i Justinijano,. Istina, u programu ovog luka kao osnova služi stara zaliha ranijih spomenika i motiva (ratna hronika, politicko zastupanje, lov i bitka, allocutio i liberalitas, proelium i pax, statue Viktorije i varvara), ali ovaj program se podredjuje novom, apstraktnom načinu misljenja i nije u tolikoj meri slika i hronika, koliko spomenik i izraz jedne nadredjene državne ideje.

Bremenitost dogadjajima na Konstantinovom luku počiva najpre na nizanju spomenika prošlosti, koji po utvrdjenom zakonu odredjuju trodelni sklop luka: reljefi iz Trajanove bitke odredjuju srednji prolaz, politički reljefi M.Aurelija atiku; u osam Hadrijanovih medaljona, na severnoj i juznoj strani luka, sadržana je carska misao lova, kakav je počev od Aleks.Velikog do Karakalinog lovackog spomenika uvek ponovo ostvarivan, a sada postaje sastavni deo programa carskih mauzoleja, otmenih sarkofaga i državnih diptiha u konstantinskoj i teodosijanskoj umetnosti. Na Konstantinovom luku nije rec, dakle, o eklekticnom spajanju fragmentarne prošlosti već o kompoziciji tj.likovnom uspostavljanju rimske istorijske slike.

Zadatak radionice bio je da uspostavi vezu izmedju Konstantina i vremena koje je ponovo probudjeno u život, i da kao traka istorije učini vidljivom ideju Roma aurea i blagostanja imperije. Viktorije se dodaju arkadama i postoljima stubova; one ne nose samo stubove, već i zarobljene varvare koji raščlanjuju atiku i ovde manje predstavljaju simbole pokoravanja, a više simbole podele svetske države po oblastima.

Na fasadama luka se urezuju Posejdon i Geja, kao i četiri godišnja doba. Kao elementi prirode i njenih plima i oseka, oni ne oličavaju samo jedinstvo svetske države, već istovremeno i zakon, da se trajnost samo u vecitoj promeni može shvatiti i meriti. Simbolika godišnjih doba i simbolika četiri elementa ostaje neprikosnovena, jer pripada metafizickom blagu motiva umetničkih pravaca IV veka. Konstantinov luk ima juznu i severnu fasadu; poslednja je okrenuta selu a prva gradu. Na taj način je luk po starom obicaju obeležen kao pravi znak pomirenja. Strana okrenuta selu je fasada rata, ona okrenuta gradu je fasada mira. Ova suprotnost se u radionici Konstantinovog luka produbljuje u stalni zakon. Istorijski reljefi, radjeni u konstantinskoj radionici, provlace se kao spojnica, sa gustim scenama i sa mnogo figura, oko celog luka i ostavljaju srednji prolaz slobodan. Pogresno je u njima videti reljefe narativnog ili kontinuiranog stila, koje nalazimo na Trajanovom i Markovom stubu, kao i na luku Septimija Severa. Oni se, sta više, moraju oceniti kao izabrani vrhunci tadašnje savremene istorije. Na strani rata, levo od glavnog ulaza, predstavljena je prva velika ratna odluka u gornjoj Italiji (zauzece grada), desno presudna bitka na Milvijskom mostu. Ako su ovde elementarno suprotstavljeni početak i kraj ofanzive, onda ovaj zakon postaje još jasniji, kad se uzmu u obzir i zapadna i istočna strana. Sadrzina friza na zapadnoj strani je polazak u rat; on je dakle usmeren od grada ka selu, i obuhvata pokret cele vojske, ukljucujući i vojnu policiju i komoru, dakle sve ono što će ubuduce u svim imperijalnim umetnostima sveta, sve do poznobaroknih reljega u beckom Burgu, predstavljati pod opstim pojmom *profectio*. sledeći naslednici ove *profectio* su sarkofazi IV veka. Reljef na istočnoj strani nije samo obican nastavak bitke na Milvijskom mostu, već početni takt scene sa predstavama na fasadi luka okrenutoj gradu. Njen sadrzaj je ono što se od tog vremena naziva u svoj imperijalnoj umetnosti naziva *adventus*. To je prodor novo doba koje sada car, kao čuvar mira, objavljuje

sa govornice na rimskom forumu. Kao što je profectio početak triologije rata, tako *adventus* obrazuje početak triologije mira.

Fasada luka sa obema scenama okrenuta je grafu i obeležena je kao njegova stvarna glavna strana i strana za gledanje. Predstavljene su obe tradicionalne scene koje pripadaju repertoaru političkih motiva rimske umetnosti: *allocutio* cara na govornici, izmedju sedecih statua Hadrijana i Antonina Pija, kao i bazilika na rimskom forumu, a ispred 5 stubova tetrarha; car se prikazuje narodu kao gospodar mira. Naspram ovog svecanog cina postovanja naroda prema carskom prestolu, soji iznad drugog luka *liberalitas imeratoris*; veliko prastanje poreskih dugova na početku zlatnog veka predstavljeno je na neposredan način: figure su poredjane u dva niza i stoje u unutrašnjosti jedne bazilike.

Obe scene prikazuju carsko predstavljanje; nasuprot srodnih motiva ove vrste u srednjem carstvu, sada su u pitanju sasvim novi zakoni kompozicije, sa kojima umetnost i ispitivanje umetnosti zapocinju novo razdoblje koje se obeležava kao poznaantika. Njegovi kriterijumi su potpuna usredsredjenost kompozicije, frontalnost glavne carske ličnosti, kao i značajnih ličnosti dvora ili istorije, zatim simetrično povezivanje svih bocnih ličnosti sa sredinom, strogo razlikovanje odnosa velicina ne toliko sa stanovista prostora koliko sa stanovista duhovnog značaja; zatim naglašavanje svecanog ceremonijala stupnjevitoscu odeće i oznaka, obeležavanje staticne mirnoce, odmerenost i reprezentativna svecanost i novi odnos prema posmatracu. Posmatracu nije više namenjena uloga samo čitaca slike, već je on unet i u zamisao slike kroz ocekivan zahtev cara u sredini, što prosiruje krug poklonickog narodda prikazanog na reljefima, te tako posmatrac postaje ucesnik svecanosti.

Time je stvorena poznoantička reprezentativna slika, a istovremeno i srednjovekovna slika pred kojom se moli. Tako se kasnije prikazuju car Teodosije i njegovi sinovi u najzvaničnijim predstavama kolskih trka, političkih odluka i poklonjenja varvara, kao, npr. na Teodosijevom postolju koje je, na hipodromu u Carigradu, nosilo carski obelisk. Tako se prikazuju carevi u dvopojasnim kompozicijama na srebrnim misorijumima, kao na onome Teodosijevom u Madridu, kojem slede konzuli.

Takve slike pred kojima se moli, traze svecano optocavanje u okvir, koji se takodje prvi put javlja na Konstantinovom luku. Po dva stupa utvrdjuju bokove ove scene mira, a svaka od njih ima bocno po dve Viktorije i po dve statue varvara. U horizontalnom raščlanjavanju podredjena su im po dva elementa, po dva hadrijanska tonda sa predstavom lova i po dva antoninska reljefa sa predstavom žrtve i mira. To daje reljefu karakter žrtvenog posvećivanja i neku vrstu nadzemaljskog uzvisavanja. Takva načela su, neposredno pre Konstantinovog luka, bila vidljiva već na Galerijevom luku u Solunu. Pored predstava bitaka, ratnih beseda i pokoravanja neprijatelja, ovde su scene žrtvovanja i čisto staticne predstave avgusta i cezara na prestolu, potpuno stozerno i frontalno komponovane; politički pojmovi i karakteristicne osobine imperatora dodaju se realnim ličnostima kao realne pojave, tako da se istorijsko zbivanje uzdize u bezvremenost. a lik za gledanje postaje spomenik. Oba avgusta sede na prestolu iznad nebeskog svoda i ne prikazuju se više kao rimski principes, već kao autokratori sa nadzemljaskim pravom vladanja. Ovaj stav prestolne slike koji zahteva pobožnost i pokoravanje, naglašen je strogim horizontalnim raščlanjavanjem postolja trijumfalnog luka kao i time što se, u donjoj zoni, kao u dvorani sa sedam niša od arkada, sakralizuju Viktorije. U tome je predujmljeno načelo strukture hrišćanskih sarkofaga sa stubovima. Istovremeno, neutralno izraženi monoteizam cini pozadinu i ovog trijumfalnog luka, samo što se iza njega ne nalazi rimsko shvatanje, već persijski kult svetlosti.

Ako se gledaju sa te tačke gledista, onda oba konstantinska tonda sa zapadne i istočne strane imaju presudan značaj za tumačenje programa. Konstantin koji je doneo istorijski preokret, pojavljuje se sada i kao gospodar istorije svoga naroda, njegov lik se pojavljuje u preradjenim Trajanovim ratnim slikama i u scenama lova i žrtvovanja na hadrijanskim tondima. Hrišćanski istorijcar Evsevije ga je nešto kasnije oznacio kao novog Mojsija svoga naroda. Ovde je možda poreklo konstantinovskih sarkofaga sa predstavom prolaza kroz Crveno more i prelaska izabranog naroda u svetu zemlju. Otuda u programu mozaika u apsidama carskih hrišćanskih crkava, bilo u Raveni ili na Sinaju, velika ličnost vodje izrailjskog naroda Mojsija, stoji uvek u najtesnjoj vezi sa carem. Kada je Gala Placidija svoju veliku zavetnu crkvu u Raveni ispunila ličnostima svoje dinastije, Konstantin Veliki se nalazio

naspram Teodosija. Za mit o Konstantinu ne treba ni u kom slučaju zahvaliti tek karolinšk oj renesansi, jer je on zasnovan već na njegovom trijumfalnom luku. Poslednju aristokratsku kariku ovog lanca u antici predstavljaju carski mozici u San Vitale u Raveni.

Tondo na zapadnoj strani Konstantinovog luka prikazuje mesec koji ide ka moru. Predstava koja je okrenuta ka selu, sa puno smisla je u vezi sa odlaskom, ali isto tako i sa nebeskim pravcem noci. Naspram ove predstave, na isocnoj strani trijumfalnog luka, u isto tako velikom tondu, kreće Helije u pravcu grada. Ova scena je u suprotnosti sa nocnom predstavom lune, a istovremeno krunise adventus. Ako se luna odnosi na triologiju rata, onda je Helije vladar triologije mira. Ono što car objavljuje na govornici i ono što u svojoj libertatis simbolično cini pri prastanju poreza, objasnjeno je, astralnom figurom Apolona, kao svetlo dana, mir i radost. Kroz suprotnost sol i lua može se najdublje shvatiti pokretacka religiozna osnova Konstantinovog luka. U pitanju je konstantinska ikonologija, koja ranije nije postojala na podrucju predstava trijumfa. Predstava Celusa na Galerijevom luku u Solunu, koja ima svoje zakonite naslednike na hrišćanskim sarkofazima u vatikanskim pećinama i u Perudji s tom razlikom što je figura na prestolu sada Hristos, mogla bi se smatrati paralelom, ali je ikonologija sunca i meseca druge vrste. Ovo stvaralacko delo na Konstantinovom luku mora da je u IV veku bilo zapazeno, jer je ono već pod samim Konstantinom zasnovalo hrišćansku ikonologiju sol-a i luna-e, koja je u celom srednjem veku ostala obavezna.

10. **TRIJUMFALNA UMETNOST KONSTANTINOVOG DOBA**

Hipodrom u Carigradu:
Cetiri čuvena konja koji danas stoje na crkvi Sv.Marka u Veneciji doneti su tu posle 1204, dok su prethodno krasili krov loze Hipodroma u Carigradu. Oni su, medjutim, samo ostatak skulptoralne grupe iz zgrade Konstantinovog Senata, rastavljene krajem 4. veka. Grupa je predstavljala cetvoropreg kojim je upravljao car Konstantin Veliki u vidu boga Sol-a invictus-a i nosena je u velicanstvenim procesijama svakog 11. maja, na dan osvestanja grada sve do vremena Teodosija Velikog (379-395).
Velika palata:
Devetnaest lezajeva - 19 Akubita Jedna od glavnih dvorana Velike palate, gde su se održavale ceremonijalne večere na 19 lezaja (akubita) po starom rimskom obicaju. Bila je u rusevinama izgleda i pre 1200, ali se može zaključiti da je carski lezaj bio u glavnoj apsidi, dok su se u bocnim nalazila po tri gostinska. Glavno zdanje Velike palate u ranovizantijsko doba možda je postojalo još 1200, ali vrlo ruinirano. S obzirom da to podrucje danas pokriva dzamija sultana Mehmeda, svaka rekonstrukcija je sasvim poizvoljna.

Rekonstrukcija Velike palate je dosta hipoteticna. Prikazano je stanje s kraja 10. veka, kada je Palata obuhvacena zidinama koje je podigao car Nikifor II Foka (963-969). Zid je obuhvatao samo Bukeleon i dodatne zgrade, dok je veliki severni deo, npr. sa Palatom Dafne, usled neupotrabljavanja počeo da zapada u zapustelost. Od vremena Aleksija Komnina (1081-1118) carevi su živeli u Palati Vlaherne u severozapadnom delu grada, ali je juzni deo Velike palate bio u upotrebi još i u doba Paleologa (1261-1453). Tu su čak podizane i nove zgrade, izmedju ostalog tzv. "Mouchroutas", paviljon u seldzuckom stilu, izgradjen u vreme Manojla I Komnina (1143-1180).

Hexakoinon - stara "Zlatna vrata". pošto su izgradjeni Teodosijevi zidovi, stare Konstantinove zidine su ubrzo srusene (ili se obrusile) izuzev starih "Zlatnih vrata", koja su opstala i u otomansko doba i srusio ih je tek zemljotres 1509. godine. Ime znaci "sa šest stubova", što navodi na zaključak da je gradjevina bila slična Zlatnoj Kapiji Dioklecijanove palate u Splitu, sa gornjim spratom ukrašenim sa šest stubova sa nisama na spoljasnjoj strani. U poslednjem veku Vizantijskog carstva gornji sprat je sluzio kao nadgrobna kapela i bio ukrašen freskama.

Prenos relikvija. Slonovača. VI vek. Trijer, riznica katedrale. Deo relikvijara. Car i tri visoka dostojanstvenika (svi sa svecama) idu ka carici koja drži krst. Iza radnici dovrsavaju trobrodnu baziliku sa pripratom i jednom polukruznom apsidom. Brojni posmatraci posmatraju, dive se i

pozdravljaju sa hipodroma(?). Dva crkvena prelata na kocijama donose relikvijar da se osvesta crkva (iza njih ili procelje bazilike ili kapija sa lunetom u kojoj je Hristovo poprsje. Relikvije 40 mučenika stizu u crkvu Sv.Irine (544) pod Justinijanom. Konstantin i Jelena. Justinijan II (685-695) po tipu lica.

Stubovi luka sa Tauros-a. Jedini ostatak Tauros-a (Forum Tauri) Teodosija Velikog su donji delovi luka sa ostacima stubova. Njihova površina nije ni glatka ni kanelirana već je prekrivena ukrasima u obliku cvorova na drvetu kakvi ostaju posle odsecanja grana. Jedan takav stub čuva se u dvoristu Arheoloskog muzeja, dok je drugi, slican, ali manji izradjen za/ugradjen u Yerebatan-cisternu. Vrata su ostecena oko 730. Nije sasvim jasno da li su ovaj i drugi (potpuno uništeni) luk bili samo reprezentativni ulazni slavoluci na Tauros ili se radi o trijumfalnim slavolucima u čast Teodosija Velikog (koji bi tako cinili još tesnju programsku celinu sa stubom i konjanickom statuom).
Slavoluk Teodosija I (379-395). Prvobitno je bio jedan od ulaza na Teodosijev forum. Umesto uobičajenih pilastera, udvojeni stubovi ukrašeni kao stabla drveca (sa stilizovanim cvorovima na mestu "odsecenih grana") nosili su tri luka, od kojih oba bocna mogu biti i kasniji dodaci. Statua na vrhu centralnog luka nestala je, izgleda, već u 6. veku.
Tzv. "Zmijski stub" na Hipodromu. Nosio je divovski Tronozac Apolonovog svetilista u Delfima. Posle pobede nad Persijancima kod Plateje 479, 31 grčki polis dao je da ga izliju od pretpoljenog oruzja i potom podario Apolonovom svetilistu u Delfima. Odatle ga Konstantin preneo u Carigrad (oko 330) i verovatno odmah postavio na Hipodrom (ili je prethodno bio u tzv."Delphax" palati). već u poznovizantijko vreme sam Tronozac je nestao, a preostale su samo tri upletene zmije koje su ga prvobitno nosile. Tzv. "Stub Zmija" preživeo je do oko 1700, a danas se samo jedna zmijska vilica nalazi u Istambulskom muzeju pošto ju je Fossati pronašao u blizini Svete Sofije.
Arkadijev stub. Arkadije (395-408) je podigao trijumfalni stub 401/402, podražavajući ocev iz 380 i takodje ga zasnivajući na tradiciji Trajana i Marka Aurelija. Statuu je na vrh postavio Teodosije II 421. više puta je ostecen, a zemljotres ga je oborio 1719. Sve što je danas preostalo je jezgro baze sa ulazom na severnoj strani i unutrašnjim stepenistem, kao i deo prve spirale. Izgled stuba je, medjutim, dobro poznat zahvaljujući crtezima više putopisaca. Tema je bila isterivanje Gota i njihovog vodje Gajne (Gainas), zapovednika rimske pesadije i konjice iz Carigrada (spirale 2-5) i potonje bitke protiv njih do potpune pobede Vizantinaca (9-12), na kopnu i na moru. Na soklu su svecane, simbolične scene. Crtez. 1574. Kembridz, Triniti koledz. Crtez (zapadne strane) stuba je deo albuma (21 list) sa zanimljivostima Carigrada sa zabeleženim datumom (jaunar 1575) i imenom beckog ambasadora Istanbulu (David Ungnad von Zonneck). U odnosu na rimske uzore (Trajanov i M.Aurelija) ovaj stub ima manje spirala, manje scena, figure su više, a ukupna visina mu je veca. Na scenama audijencija (spirale 6, 10 i 13) dosledno se koristi frontalno predstavljanje. Novina je i otvoreno hrišćanska simbolika reljefa na postamentu.

11. **KONSTANTINOVI PORTRETI**

Medalja Konstantina Velikog. Oko 312(?). Zanimljivo je da je ovde Konstantin prikazan u anfasu, što nije često (mada se javlja još na ranoj medalji iz Ticinum-a), ali i sa nimbom i bez dijademe, što je vrlo retko. Natpis je, medjutim, uobičajen: CONSTANTINVS P(ius) F(elix) AVG(ustus).
Konjanicka statueta Konstantina Velikog. Bronza. 320-325. Bec, Kunsthistorisches Museum. Poreklom iz Altinum-a (Altino kod Padove, severna Italija. Imperator nosi odzedu nalik na togu i "solarnu", zrakastu krunu što ukazuje na period kada je kult Sol Invictus-a bio značajan u carskoj propagandi (od oko 275). Poslednji put zrakasta kruna se pojavljuje na medaljonima koje su Konstantin i sinovi izdali u Nikomediji 326, posle pobed nad Licinijem. Statueta svakako prikazuje neku veliku Konstantinovu konjanicku statuu iz razdoblja sukoba sa Licinijem, pre nego što je hrišćanstvo sasvim potisnulo ostale kultove iz carskog okruženja.
Konstantin u mermeru. Oko 325. Njujork, Metropoliten muzej. nos, usta, podbradak i delovi usiju su restaurisani, što veoma oduzima uverljivost licu. Skulptura je bila namenjena

frontalnom posmatranju, s obzirom da je zadnja strana glave bila slabo obradjena. Bila je ugradjena u bistu ili pre u statuu u punoj velicini koja je mogla biti visoka bar 3m. Konstantin je odbacio prikazivanje sa (kratkom) bradom kakvo je bilo u modi u doba tetrarha i pokusao da se izbrijanošću nadoveze na, najvoerovatnije, Trajana. Car izgleda nešto mladje nego na provincijskom radu iz niša koji je, možda, neku godinu pozniji.

Konstantin Veliki. Kalcedon. Oko 325. Pariz, Kabinet medalja. Neko vreme u Sen-Sapel u Parizu. Ruka i draperija restaurisani u XV veku.

Konstantin pobedjuje - višeslojni sardoniks. 325-337. Kusadak kod Mladenovca. Beograd, Narodni muzej. Ovo je samo deo veće, kružne kameje sa motivom pobede konjanika odevenog u kostim grckog heroja. Simbol moralnog savrsenstva i vrlina, konjanik od Hadrijanovog doba sve više predstavlja lovca, pa time i "Pobedu" uopste. Ovako velike kameje bile su retke, te su imale rang državnih spomenika. Ova je izuzetna po tome što se u ranijim razdobljima nije prikazivao imperator u ratu, pa su pobede bile prikazivane na apstraktniji način. Valiki lovac-ratnik-vladar, Aleksandar Veliki, posluzio je kao uzor (helenistički kostim i dijadema) vladaru, sudeći po crtama lica, samom Konstantinu Velikom.

Medaljon Konstantina Velikog. 325, Solun. Borca. Beograd, Narodni muzej.

Mermer. 325-326. Rim, Kapitolinski muzej (Palata konzervatora). Pored glave očuvani su desna ruka sa sakom (koja je drzala nesto), desna noga od kolena nanize (sa stopalom), deo leve potkolenice i stopalo, komad grudi i ramena (u apsidi in istu). Pozicija leve noge sa podignutim kolenom svedoči o tome da je to bila akrolitna sedeca statua cara sa metalnom krunom i raznim obojenim materijalima čija je originalna visina bila oko 10m. Po "Kalendaru iz 354" znamo da je Konstantin dovrsio Maksencijevu baziliku, ali se na zna kada - verovatno je posvecena povodom vicenalija, 326. teško da se radi o nekom starijem kolosu kome bi, toboze, samo glava bila zamenjena.

Medalja Konstantina Velikog. Zlato. 325-326. Vasington, Dumbarton Oaks kolekcija. Natpis na aversu: CONSTANTINVS AVG9ustus). Na reversu pise: VIRTVS D(omini) N(ostri) CONSTANTINI AVG(usti). Tu je prikazan car sa kacigom i oklopom kako je zakoracio da nagazi zarobljenog istočnjaka koji sedi na tlu. Car nosi koplje i tropaion, a dole pise SIS(cia). Medaljon je jedan iz velike serije iskovane povodom carevih vicenalija. Jevsevije iz Kesarije istice kako je na njima car prikazan kako gleda navise, ka Bogu, "nadahnut Božanskom Verom". Model za pozu je Aleksandar Veliki ili neki helenistički vladar čiji pogled ukazuje na licni, intimni kontakt sa Nebom.

Konstantin Veliki. Bronza. 325-330. Beograd Narodni muzej. Na usima i ocima ima tragova pozlate, a linija zavrsetka vrata ukazuje na to da je telo bilo posebno izliveno. Portretne karakteristike (široki podbradak, izduženo lice, povijeni nos i snažan vrat) su uocljive. Dijadema se pojavljuje na novcu 324, a i portreti na novcu ukazuju na datovanje u pozne dvadesete godine IV veka. Glava je, medjutim, ipak izvedena u provincijskom maniru, o čemu svedoči sumarna obrada površina, kao i suvise niski luk siski na celu, neuobičajen za ostale Konstantinove portrete. Otkrivena je u njegovom rodnom mestu Naissus-u (Nisu) zajedno sa nekim novcicima i bronzanim ostacima opreme cetvoroprega.

Medalja Konstantina Velikog. Zlato. 326. Vasington, Dumbarton Oaks kolekcija. Portret cara je dosta realističan, a dragulji na dijademi i brosu kojim je pricvrscen paludamentum su veoma detaljno i bogato prikazani. Na aversu pise: CONSTANTINVS MAX(imus) AVG(ustus), a na reversu GAVDIVM AVGVSTI NOSTRI i (u dnu) CONS(tantionoplis). Na reversu su predstavljena dva krilata genija koji nose cvetnu girlandu.

Medalja Konstantina Velikog. Zlato. 326. Na aversu CONSTANTINVS MAX(imus) AVG(ustus). Na reversu SENATVS. Posle apsolutisticke i/ili populisticke vladavine svojih prethodnika, Konstantin je Senatu Rima ukazao postovanje posle pobeda na Milvijskom mostu 28.10.312. U skladu sa tim, ovde je prikazan kao konzul, što je bilo zvanje koje je, makar nominalno, dodeljivao Senat. Ipak, sve su to bili više znaci formalnog uvazavanja i Konstantinu nije padalo na pamet da toj drevnoj instituciji vrati nešto od odavno izgubljene efektivne vlasti. stavise, ustanovivsi Senat u Carigradu, on je rimskom ostavio samo prvenstvo po dostojanstvu (crarissimi u Rimu, samo clari u Carigradu).

Nova Konstantina Velikog. Srebro. Na aversu sa uobičajenim carevim portretom pise CONSTANTINVS MAX(imus) AVG(ustus), a na reversu su dva vojnika izmedju kojih je

konstrukcija nalik na tropaion i labarum istovremeno - u vrhu pod baldahinom je hristogram. Natpis GLORIA EXERCITVS ("slava vojske") svedoči o paznji koju je Konstantin posvecivao armiji. Uostalom, njegov najveći kvalitet kao vladara upravo se potvrdjivao na bojnom polju, gde nikada nije doživeo ni razocaranje, a kamoli osetio ukus poraza. U dnu pise M(oneta) SIS(cia).

12. **MOZAICI SANTA KONSTANCE**

Zaduzbina je Konstantinove cerke Konstante. Iz polovine IV veka (oko 360.god). Gradjevina je pridodata uz baziliku Sv Agneze jer se Konstanta poistovetila sa Agnezom. U natpisu se navodi kao ktitor Konstantinova kcerka. Gradjevina je kružne osnove, sredisnjost je odvojena od ambulatorijuma sa 12-24 stuba. U nisama su sačuvane predstave. Bila je takodje i oivicena stubovima. Kupolu nosi 12 stubova. Pretpostavlja se da je imala kriptu, i da je Konstanca bila sahranjena tu. Jedina dekoracija bi bile nise a možda je postojala i oplata. Oltar se nalazi u centralnom delu crkve. Cela je bila mozaički dekorisana. Mozaik na svodu: portret-poprsje, možda muz Konstance; figure, glave i ornamenti u medaljonima; detalj motiva Raja + mozaik sa zavojitom sarom loze, berba grozđa; putti prevoze i muljaju grozđe; dekorativni motiv raja. unutrašnjost je dosta ostecena. U XIX veku je dosta restaurisana, a o njenom prvobitnom izgledu znamo iz crteza iz XVI veka (?). U kupoli su nekada verovatno bile scene Postanja i iz Novog zaveta. Kupola je bila izdeljena na segmente. Karijatide okružene sa dve lavice i puti koji love i pecaju se nalaze sada u kupoli. možda je bila prikrivena hrišćanska simbolika.

Na ulaznim vratima je kruks gemata. Svod ambulatorijuma je jednake dekoracije od početka do kraja - rasut biljni i životinjski motivi, u drugom delu ambulatorijuma su ljudske figure. Oko vrata je najjednostavnija dekoracija. Dekoracija na beloj a redje na plavoj osnovi predstavlja ranohrišćanski način dekorisanja. Portreti koji možda simbolisu carsku porodicu se javljaju i u Triru i u drugim carskim zaduzbinama.

Golubovi koji piju vodu simbolisu umrlu dušu koja se hrani vodom života a imaju uzora u paganskoj umetnosti.

Sarkofazi iz Sv Konstance - sarkofag od porfira, 2 girlande, maska i puti koji gaze grožđe. Puti koji gaze grožđe predstavljaju koliko simboliku smrti toliko i simboliku života. Osoba koja je uokvirena vinovom lozom je preminula osoba. Odmah do kruks gemata se nalaze delfini koji ubijaju Polipa (aluzija na smrt), kupidon i psihe; loze i puti; figure i portreti; bogata dekoracija biljke i životinje.

Dekoracija niša - zasad imaju najjasniju hrišćansku konotaciju. Pitanje je za sada kad je ona nastala. 1) Hristos na nebeskom svodu medju palmama predaje nekom nešto (Mojsiju zakone ili Pavlu kljuceve); okvir od floralne dekoracije; palma je sa plodovima. 2) Hristos golobrad sa Sv Petrom i Pavlom; Hristos je na četiri rajske reke, ovce, kućice (simboliika Vitlejema i dve crkve Jerusalimske-iza Pavla Vitlejem iza Petra Jerusalim)- ovo je predstava predaje zakona a i na knjizi stoji tekst *dominus legae dat*.

Gerke:

U okviru konstantinskog gradjevinarstva najsavrseniji i najbogatiji oblik zastupa mauzolej Konstance u Rimu. kružna gradjevina ima predvorje sa dve eksedre i sa tri ulaza, koje je počev od vremena Konstantina često upotrebljavano za centralne gradjevine; gradjevina je spolja opkoljena krugom kolonada, kao što je i Galerijeva gradjevina bila postavljena u sopstveni *temenos*. Kada se u St Konstanci udje u hodnik, zasveden poluoblicastim svodom, a sa mozicima na beloj osnovi svodova, primecuje se da je 12 dvojnih stubova hodnika namerno tako postavljeno, da glavna osovina ostavlja pogled slobodnim ka ravno zatvorenoj istočnoj nisi; pod pravim uglom se nalaze dve okrugle nise, čiji su mozaici sa predstavom Hrista očuvani. Izmedju ove četiri glavne nise leze četiri odeljka zida, sa po jednom ravno zatvorenom srednjom nisom izmedju dveju kružno zatvorenih manjih nisa, a ovaj sistem je malo poremecen stepenicama na jednom mestu. Dvanaest manjih niša je,

dakle, unakrsno postavljeno: ovaj red je na majstorski način podvucen time što po tri para dvojnih stubova u hodniku odgovaraju trima nisama. Ovom sistemu trojnosti i dvanaestobrojnosti podredjen je i program mozaickog ukrasa. Ako se ova prostorija zamisli u potpunom izgledu svog radijalno postavljenog mozaika u kupoli i sa inkrustracijom prostora pod kupolom, pre se poveruje da se nalazimo u carskoj prijemnoj dvorani nego u mauzoleju. Tu je nekada stajao porfirni sarkofag njegove cerke. Ona je, ustvari, u ovom prostoru pod kupolom primala i posle svoje telesne smrti jer je u stvari bila *diva* u hrišćanskom smislu (to dokazuju vinove loze i jagnje na njenom sarkofagu) i ostala *augusta*. Nju je postavio Hristos, predstavljen u dvema nisama, sedeci na zemaljskoj lopti.

13. **KASNOANTIČKE I RANOHRIŠĆANSKE MINIJATURE**

Neposredno pod uticajem minijaturnog slikarstva stoje sarkofazi sa scenama izledecenja na u banji Vitezdi i prelazak Crvenog mora. Počevši od otkrica hrišćanske kapele u Dura Europosu, mora se računati s tim da su epske slike iz SZ i NZ već u III veku bile uobičajene za ukrašavanje zidova crkava i listova Biblije. Novo svetlo pada na tzv. Kvedlinbursku Italu sa njenim scenama sa Samuilom i Savlom, koje važe kao najstarije hrišćanske minijature uopste. Pomoću slika iz Nove katakombe znamo da je postojao ciklus priča o Davidu i Avesalomu, kao i da su Knjiga o carevima i Hronika Starog Zaveta bile revnosno ilustrovane. Tako se medju ovim slikama nalaze scene borbe egipatske vojske, koje treba smatrati pretecama mozaika iz Santa Marija Madjore i minijatura sa svitka Isusa Navina. Jedna velika masovna scena prikazuje Samsona koji ne samo da savladjuje lava i proteruje lisice sa zapaljenim repovima kroz polja Filistejaca, već i tuce Filistejce magarecom kosti. Vaskrsenje Lazara se oblikuje po uzoru na takve starozavetne priče, čiji raspon ide od idile porodične sreće preko atmosfere bajke magarca koji govori i sveta Josifovih snova do dramaticnih scena borbe i vaskrsenja Lazara. Zanimljivo je da se predstavljaju i mitoloske scene, kao npr. smrt Kleopatre. U njima treba videti prethodnike vatikanske Eneide i amvrosijanske Ilijade. Ovo istorijsko slikarstvo koje je u V veku oživelo ponovo u minijaturnim oblicima, po novom shvatanju ima svoje korene u IV veku, dokle možda doseže prototip vatikanskog svitka Isusa Navina.

Izvorno mesto ove pripovedačke umetnosti je u osnovi mnogo slojevitije od one iz koje proisticu simbolični i dogmatski pravci hrišćanske umetnosti. Sigurno je da se tu, gde se Biblija ilustruje kao istorijski izvor, kao uzor moraju pretpostaviti istorijski reljefi rimskig trijumfalnih spomenika i poznoantičko istorijsko slikarstvo. Konjicke borbe koje vodi Isus Navin oblikuju se po uzorima velikih sarkofaga sa bitkama i po scenama iz borbe Ilijade i Eneide. Otuda potiče mogućnost da se skroz ilustruju tzv. istorijske knjige u SZ i to od samog početka u dva oblika: kao slikovnice u formi svitka i kao islikani kodeks sa neprekinutim tekućim tekstom. može se zaključiti da su likovni odraz u velikoj meri nasla i usmena predanja, legende, apokrifna prosirenja jevandjelja, istorije apostola kao i monaške priče o cudima.

Izgleda da su takve priče u literaturi i slici bile naročito omiljene u Egiptu i Siriji. U tome je neku ulogu pouzdano igrala i masta kinovitskih monaha. Interes verski primitivnijeg sloja naroda usmeravao se baš zagonetnijim i neobičnijim, cudesnijim i tajanstvenim dogadjajima.

Za IV vek se s pouzdanjem može rekonstruisati ciklus Geneze, koji se proteze od Postanja, preko proterivanja iz raja, do prvog bratoubistva i priče o prvim ljudima, zatim Nojev ciklus, u kome su bili predstavljeni dogadjaji pre i posle potopa, kao i ciklus o patrijarsima (Avram, Isak, Jakov). Mora da je u ciklusu ove hronike bio naročito bogat krug slika oko Josifa u Egiptu. Odskora postaje sve jasnije da je vrlo rano prikazivana priča o Mojsiju, kao i o Isusu Navinu, zauzimanje Palestine od str.Jevreja i njihov život u Sv zemlji. Centralna ličnost narativne slike bio je David.

Cudno je da su od samog početka ilustrovane i porodične scene iz Biblije: miroljubivi život Adama i Eve, Jakovljev ocinski blagoslov, scene vencanja. Religiozni momenat je pri tome potpuno zapostavljen; u pitanju su scene iz svakodnevnog života ljudi koji su Bogu dragi. Posmatrano sa ove tačke gledista postaje jasno, da je pripovedačka umetnost okrenuta i doživljajima iz mladosti Marije i Isusa.

Moze se reći da su u IV veku bile vrlo rasirene ilustrovane hrišćanske knjige i slikovnice u obliku svitka. U stvari, nisu u pitanju Biblije sa slikama, već pre male narodne knjige sa pričama iz Geneze, Hristove mladosti, jevrejskog vremena careva, hrišćanskog vremena apostola, antičke predistorije hrišćanstva i crkvene istorije. Sustina ove umetnosti je ciklicna tako da njene tragove nalazimo skoro svuda.

U purpurnom rukopisu VI veka, koji je Adolf Harnak otkrio u katedrali u Rosanu - a koji je srodan purpurnom rukopisu iz Sinope, kao i jednom stvorenom na dvoru u Carigradu, tzv. Dioskoridovom kodeksu, te se stoga rosanski rukopis mora uvrstiti u umetnički krug glavnog grada - postoje dve značajne evharističke slike, koje zajedno čine celinu. One nemaju ničeg zajedničkog sa pashalnom gozbom, na kojoj Hristos pere noge Petru i učenicima; ova scena Tajne večere, u Kodeksu Rosanenzis (tj.iz Rosana) sta više odvojeno je predstavljena i to na način mozaika sa Tajnom večerom kojom potiče ciklus Stradana na juznom zidu San Apolinare Nuovo. Ovde su naprotiv sestorica učenika, odevenih u belo, koji idu prema Hristu odevenom u purpur i zlato, da bi iz njegove ruke primili jednom hleb a drugi put vino koje Hristos pruža u putiru; sem Petra koji predvodi sestoricu da prime vino, ni jedan drugi apostol nije ikonografski obeležen. Svecanost je i na drugim slikama podvucena pomoću dva starozavetna cara (David i Solomon) i dva proroka (Ilija i Mojsije); oni su predstavljeni u obliku poprsja ispod svecanog cina i pokazuju prema ovoj misteriji. Primanje čestica je ovde, dakle, projektovano iz crkvenog liturgijskog obicaja natrag na prvobitnu Crkvu: Isus je bio prvi prvosvestenik, koji je delio pričešće na način koji se od onda davalo prilikom evharistije. To je jedna dokazna slika pa možda čak i ustanovljenje pričesca. Trojica od apostola skruseno se priblizuju, savijenog tela i ispruženih ruku, da bi izrazili svoju težnju za hranom besmrtnosti. sledeći pokriva ruke, prednji podiže ruke u gestu zahvalnosti...

To je jedna od najznačajnijih kompozicija hrišćanske antike i stoga je vazno gde je nastala; to što je u carskoj purpurnoj bibliji iz Rosana ova scena podeljena na dve strane pokazuje da je ovde već bila sekundarno upotrebljena.

1. **Egipatski svitak**
2. **Vergilius Romanus. Kasni V vek.**
3. **Eneide" Codex Romanus** - Didona, Enej i dr na gozbi. Iluminacija na pergamentu. V vek. Iz. Vat.ms.lat. 3867, fol. 100v.
4. **Ilijada Ambrozijana**
5. **"Vergilija" koji se čuva u Vatikanu** - Savet olimpijskih bogova. Iluminacija. V vek.

14. **ARHITEKTURA OD IV - V v.**

BAZILIKE

ISTOK- Bin Bir Kilise, MEsopotamija, Sirija, Iwani...

RAVENA- Eufrazijeva bazilika,

- **San Apolinare in Classe (u luci)** - crkva je zapoceta u vreme **Urscina 534-536**, a osvecena je **549** od strane **Maksimijana,** prvog arhiepiskopa Ravene posle vizatijskog oslobadjanja. Finansijski je izgradju pomogao **Julijanus Argentarijus** dok je Ravena jos bila pod vlascu Gota. Predstavlja izuzetan spoj graditeljstva visokog kvaliteta i lokalnih i stranih graditelja. Klasicne je strukture koja nastavlja graditeljsku tradiciju Ravene sa elementima arhitekture Egejskih ostrva; ima **sirok gl. brod** i **uze bocne** brodove; glavni brod se zavrsava iznutra polukruznom a spolja petostranom apsidom; crkva je **veoma visoko uzdignuta**; pokrivena je drvenim krovnom konstrukcijom, a dobro je osvetljena pomocu velikih, ritmicno postavljenih 53 prozora; slepe arkade koje uokviruju prozore glavnog i bocnih brodova na spoljasnjosti su **milanskog porekla**; u IX veku je dodata **kripta** a apsida je podignuta na visi nivo od broda; sa razlogom se istice njen izvanredno sacuvani enterijer, sa redovima stubova (24) od prokoneskog mermera i jednakim kapitelima sa akantusovima listovima, kao i sirokom apsidom prekrivenom mozaikom. U IX veku je uklonjen mermerni pod kao i mermerna oplata bocnih brodova osim malih delova

gde je jos bila zadrzana. Samo apsidiole bocnih prostorija podsecaju na plan Istocnih crkava, a dekoracija je, medjutim, potpuno **carigradska**.

- **San Apolinare Nuovo** - sagradjena oko 490 kao Teodorihova dvorska crkva i posvecena Sv Martinu; sto se tice samog plana gradjevina izgleda potpuno uobicajeno - trobrodna bazilika, sa apsidom i arkadama koje dele brodove; raniji standardni planovi Latinskog Zapada, Rima i Salone su takvi; takodje, graditeljska tehnika prati ustanovljeni sistem iz Milana, dok je zasvodjavnje apside karakteristicno za Afriku i juznu Italiju. Medjutim, u ovom zapadnom planu inkorporirane su brojne istocnohriscanske arhitektonske karakteristike. Spolja poligonalna apsida, vec odavno prisutna u Raveni, ima svoje poreklo u Egeju. Kapiteli, verovatno uvezeni iz Carigrada, su identicni onim pronadjenim u Nea Anhialos iz 490. Konacno, i noseci pilastri spoljnih zidova su prekinuti poprecnom trakom od opeke sa lukovima iznad prozora sto stvara snaznu ritmiku horizontalnih i vertikalnih elemenata. San Apolinare Nuovo ima i najlepsu mozaicku dekoraciju. On predstavlja i novi standardni tip: **latinski zapadni plan izveden u tehnici poreklom iz Milana**, u to su ukljuceni i elementi arhitekture Egejskih ostrva i Sirije. Enterijer je obradjen na nacin karakteristican samo za Ravenu.

RIM IV **-** Santa Pudencijana, Nerei&Achillei, San Đovani in Laterano, Sveti Pavle izvan zidina, Sveti Petar,

RIM V - San Klemente, Santa Marija Mađore, San Sabina, Sv Agneza.

SPLIT - Iuxta Portum, Manastrine, Marusinac, Oratorijum,

SOLUN -

- **Bogorodica Ahiropitos (nerukotvorena)** - smatra se protovizantijskom; sagradjena sredinom V veka (470); karakteristicne je koncepcije prostora, strukture i obrade enterijera; znatno veca od Jovana Studijskog; trobrodna bazilika pravougaone osnove cije brodove deli po 12 stubova; na istocnoj strani je apsida i spolja i iznutra polukruzna na kraju srednjeg broda; na zapadnoj strani je narteks koji je sirokim trivilonom spojen sa srednjim brodom a jednostavnim prolazima sa bocnim brodovima; ispred apside je izgradjena platforma za svetiliste (bema) a u apsidi uz iztocni zid sintronon; spratne galerije su takodje bile deo crkvene gradjevine; gornja konstrukcija je drvena i to iznad sva tri broda i nose je na sredini stubovi iznad kojih je lucna konstrukcija i na prizemlju i na spratovima; ispred cele konstrukcije se prvobitno nalazio atrijum. Stubovi u prizemlju su od prokoneskog mermera, osim dva u trivilonu koji su od antickog zelenog; kapiteli su kompozitni, sa impostima. Na spratu su stubovi ednostavnijeg oblika sa impost kapitelima. Jednaki kapiteli i stubovi navode na zakljucak da su radjeni za ovu crkvu namenski. I pod je od mermera a na zidovima su nili mozaici, ocuvani samo u lukovima. Ovde stil Egejskih ostrva postaje izrazen. Bocni brodovi i galerije su osvetljeni trodelnim, sestodelnim i osmodelnim prozorima koji su podeljeni menoima sa dva polustubica prislonjena i spolja i unutra - tip stupca koji je karakteristican za arhitekturu V veka Grcke i obala M. Azije.

Solun se po tipovima bazilika V veka okrece Carigradu i Efesu, a iz Soluna se ovaj plan dalje siri ka jugu, istoku i severu: u Tesaliju, Trakiju, juznu Srbiju i Bugarsku. Ovaj plan je punu zrelost doziveo u poslenjim godinama veka u solunskom Sv Dimitriju.

- **Sv Dimitrije** - narocita paznja joj je poklonjena; bazilika je posvecena patronu grada a kao graditeljsko delo sadrzi, uz reprezentativne oblike, slozenu prostornu celinu. Sagradjena je u trcoj ¼ V veka. Gradjevinu cini **narteks, petobrodni naos sa transeptom i slozenim svetilistem na istocnoj strani.** Sv Dimitrije ima i **spratne galerije** skromne spoljasnjosti. Po pravilu, ima bogato ukrasen i svecano obradjen unutrasnji prostor, za koji su odgovarajuci delovi napravljeni od ukrasnog kamena. Stubovi, postavljeni izmedju brodova u naosu, sa svojim bazama i kapitelima, mogli su da budu spolije za sta bi govorila i okolnost da nisu svi iste visine.Povrsine zidova su iznad kolonada bile obradjene u opus sektile, sto potvrdjuje da Solun gradi svoju glavnu crkvu sa odgovarajucim ambicijama. Po opstoj zamisli prostora u nizu je ranih bazilika, razvijene sheme prostora; **osobena je po transeptu** i **oltarskom prostoru**. Nije jasna namena transepta, ali se moze primetiti da se na mestu gde se transept dodiruje sa srednjim brodom naosa nalaze snazni stupci sto

mozda ukazuje na to da je ovde bila planirana kupola. Ta **kupola** bi stajala iznad beme, na sredini transepta. Medjutim, verovatnije je da su stupci na tim mestima shvaceni kao logican zavrsetak kolonada, na koji se prikljucivala gornja konstrukcija transepta. Veliku paznju je privlacio onaj deo prostora sv Dimitrija koji bi se mogao smatrati **kriptom**. Glavno mesto poboznosti u kripti predstavlja **fontana**. Izuzetno je slozena istorija te kripte. Sv Dimitrije je mucenik koji je svoj zivot zavrsio u Sirmijumu. Njegove mosti se ne nalaze u kripti solunske crkve, iako se smatralo da je to mesto kao srediste martirijuma bilo mesto njegovog stradanja, patrona grada. Na tom mestu je u prethodno vreme postojao **neki uredjaj iz koga je izvirala voda**. U sustini, taj izvor je Sv Dimitriju postao **agiazma**. Voda je opstovana po cudotvornoj, isceliteljskoj moci. Posto je arheoloska provera pokazala da most Sv Dimitrija nisu pohranjene u kripti crkve, velika solunska bazilika bi se mogla smatrati **pocasnim martirijumom**.

Povezanost zbivanja u Solunu i u vizantijskoj prestonici nije prestala ni u tzv. mracnim vremenima. Kada je rec o arhitekturi malo je podataka koji bi o tome neposredno govorili. Medjutim, i ono malo sto imamo od podataka iz prehodnog i kasnijeg vremena govori da se kljucni tokovi u monumentalnoj arhitekturi iskazuju kroz zbivanja u dva vodeca vizantijska grada.

SVETA ZEMLJA -

- **Pecina Rodjenja Hristovog, Vitlejem** - drugaciji je nacin planiranja; u VI veku je zamenjena danasnjom ali originalni temelji i mozaicki pod su pronadjeni. Predvorje je vodilo u atrijum, zatvoren sa sve cetiri strane **kolonadom**. **Petobrodna bazilika** je izdignuta za 1 stepenik u odnosu na predvorje. Brodovi su odeljeni kolonadama. Na istocnoj strani su se zavrsavali **dvoranom oktogonalnog plana** (uzdignuta za 7 stepenika). Oktagon je mozda bio osvetljen otvorom na piramidalnom krovu i unutra je bilo moguce videti pecinu. Sam oltrar je bio u oktagonu i to je bila pecina. Ovakva gradjevina se javlja na mozaiku Santa Pudencijane u Rimu, kao i crkva na Golgoti. Opejon (otvor) na svodu i u podu oktagona povezivali su simbolicki mesto Hristovog rodjenja i Nebo na koje se On vazneo. Pre i posle sluzbi vernici su mogli da obilaze oko oktagona i da bace pogled na pecinu.

- **Bazilika na Golgoti** - na slican nacin, bazilika je ovde spojena sa martirijumom centralnog tipa. Verovatno oko **326 ili 327** tradicija je pripisala kamenu grobnicu u samom sredistu rimskog Jerusalima mestu Hristovog Groba. Konstantin je tako poslao naredjenje episkopu Jerusalimskom da se na om mestu sagradi 'bazilika lepsa od bilo koje na zemlji'. Kasniji izvori pominju imena njenih arhitekata, **Zenobija**, sirijskog porekla, i svestenika **Evstatija** iz Carigrada. Zapoceta **328**, bazilika-martirijum, kako su je zvali njeni savremenici - bila je osvecena **336** od skupa episkopa, poslatih u Jerusalim iz Tira gde su se bili okupili na sinodu.

Samo su neznatni fragmenti sacuvani od Konstantinove gradjevine na Golgoti, ali se iz Evsevijevih opisa moze relativno jasno videti kako je izgledala. Grobnica je po svmu sudeci bila jedna od brojnih grobnih odaja tradicionalnog jevrejskog tipa u kamenitoj nizbrdici, sa ulazom okrenutim ka istoku. Graditelji IV veka su je izolovali, oblikovali je u kupastu strukturu i dekorisali je sa 12 stubova koji su nosili baldahin (kalotu). Osnova se protezala od grobnice do kolonade rimske glavne ulice duzinom od 120m ka istoku i bila je spratna. Stena Raspeca je nekih 30m jugoistocno od grobnice i oblikovana je u kocku. I stena Raspeca i Sveti Grob su bili okruzeni dobro poplocanim dvoristem koje je zatvoreno porticima i moguce polukruzno zavrseno na zapadnom kraju. Na istocnoj strani, pored ulice, je bazilici prethodio atrijum i propileum sa kolonadom. Nekoliko stubova trema (propileuma) i ugao atrijuma su jedini preostali delovi ali pokazuju kolika je bila sirina strukture. Posto je duzina bazilike bila ogranicena stenom Raspeca, morala je biti kratka i siroka. Prema Evseviju, gl. brod je pocivao na monumentalnim stubovima i flankirala su ga po dva broda sa obe strane (petobrodna bazilika). Bocni brodovi su bili odvojeni ili stubovima na visokim postoljima ili stupcima. Galerije su ocigledno nadvisavale sve bocne brodove. Nema podataka o prozorskom zidu. Moguce je da je dvoslivni krov nadvisavao i glavni i bocne brodove sve zajedno sa galerijama.

Kasetirana tavanica se nalazila iznad glavnog i pojednacnih bocnih brodova kao i galerija. Na zapadu, gde se nalazila 'glava' bazilike, pise Evsevije, 'okruzena sa 12 stubova kao 12 apostola', svaki stub je nosi srebrni sud a sve je bilo nadviseno *hemisferionom*, ocigledno kalotom. Kao u Vitlejemu, struktura centralnog plana je bila prikljucena na glavni brod bazilike.

Ceo kompleks je bio martirijum Hrisove zrtve i Vaskrsenja. Svi delovi kompleksa su imali svoje specificne funkcije.

Pored ove dve crkve u Sv Gori, tu je i crkva u Mambri, na ?grobu Avrama.

Sv Petar u Rimu, Crkva Hristovog Rodjenja u Vitlejemu i bazilika na Hristovom Grobu - sve su one paralelna resenja slicnog problema: spoj u okviru jedne gradjevine saborne dvorane za hriscansku zajednicu sa monumentalnim martirijumom.

Konstantinove crkve po planu nemaju normu. Standardni tip normalne ranohriscanske bazilike, se razvija tokom druge ½ IV i V veka. Najupecatljivija karakteristika Konstantinovih gradjevina je **njihova raznolikost**. Hriscanske vodje i arhitekte eksperimentisu sa najrazlicitijim tipovima. Ta raznolikost je velikim delom vezana za **f-ju tih gradjevina** ali cak i u okviru jedne funkcije plan varira. Lokalna gradjevinska praksa je odradjivala i nacin konstrukcije. Npr. kao sto je slucaj sa crkvom na Golgoti, ocigledno je da je Konstantin izvrsio izvestan uticaj na zamisli svojih crkava.

Crkvena arhitekura Konstantina se mora sagledati u okviru javne arhitekture njegovog perioda. Kao sto su u crkvenoj arhitekturi stvarani kompleksi slicno se desavalo i u profanoj. Uprkos ovom planiranju razvijenih kompleksa, spoljasnjost Konstantinovih crkava je bila veoma **jednostavna**. Sva velelepnost je bila skoncentrisana u unutrasnjoj obradi - tavanice, pozlata i srebro, stubovi razlicitog mermera, mozaici...Stubovi, kapiteli i arhitravi su u zapadnim provincijama uglavnom bili spolije - razlicite i po tipu i po materijalu, pa cek i po velicini i dizajnu. Na Istoku je dekoracija bila mnogo ujednacenija i homogenija. Pravilo je bilo da se pojavljuju kolonade sa arhitravima, cak monumentalnih velicina.

Velike crkve cara Konstantina su morale da izgledaju slicno kao Sta Konstanca ili carska dvorana za audijencije u Triru. Vizuelne, pre nego strukturne relacije su odredjivale ukupnu sliku. Sva dekoracija velikih zidnih povrsina je gotovo nestala u Sv Petru. Boja i svetlost su najvise doprinele ozivljavanju ove arhitekture. Sve ove karakteristike su bile izrazitno prisutne u Pozno antickoj arhitekturi od II veka; Konstantinova hriscanska arhitektura je tako postala poslednja faza arhitekture Pozne Antike.

TRIR -

- **<u>Konstantinova palata- Trir</u>**

  Građevine pre Konstantinovog vremena

  Otkrića ispod aule palatine

Slojevita arheloška lokacija na kojoj se nalazi Aula palatina čuva ostatke građevina iz prvog, drugog, trećeg i četvrtog veke nove ere, prenoseći nam podatke o tom vremenu, načinu izgradnje i promenama koja su ta vremena donosila. Nakon delimičnog skidanja hipokaustičnog poda = niže ploče podnog grejanja Konstantinove palate) ispod 50cm, otkriveni su ostaci starijih građevina uništenih gotovo do temelja kada je Konstantinova aula palatina podignuta. Delovi ovih novo otkrivenih starijih građevina sada se čuvaju ispod «bazilike» i dostupne su posetiocima.

Hronološki pregled važnijih faza izgradnji

1.U I veku tu se prostirala ulica u pravcu sever-jug koju je pratio kanal, manje više uz osu kasnije podignute palte, ali skoro 3m dublje od poda Konstantinove bazilike. (to danas nije vidljivo jer je mesto pokriveno kamenim pločama) Sa obe strane ulice su ostaci zidova susednih kuća. Ulica je vodila do poprečne u pravcu istok-zapad...One su se spajale više ka jugu ali još uvek u oblasti aule palatine.(slika str. 6)

2.U II veku ove ulice nisu više korišćene. Dva bloka kuća severno od raskrsnice iskorišćene su za izgradnju palate koja je podignuda duž pravca puta...pravougaona, jednobrodna dvorana sa

apsidom se oslanjala na postojeći zapadni zid, imala je pilastre koji su služili kao oslonac za tavanicu. Severni deo dvorane bio je podeljen na tri dela i imao je polukružnu apsidu između dve prostorije. Južni kraj je slično oblikovan i može se smatrati da je predstavljao ulaz u glavnu salu. Troje vrata je vodilo do ulazne dvorane odakle se zatim ulazilo u prostranu salu. Prag istočnog ulaza je sačuvan. Ispred južne fasade otkriveni su stubovi postavljeni na prethodnom istočno-zapadnom putu...oni verovatno pripadaju starom predvorju ili hodniku. Zapadno se nalazio peristil: Zid koji zajedno sa paralelnim zidom formira jedan od četiri hodnika oko unutrašnjeg dvorišta. Na zapadnom kraju Konstantinove bazilike 7,5m ispod današnje uličnog nivoa nalazi se dobro sačuvan podzemni prolaz sa krstaštim svodom. Otkriveno je 27m i danas su dostupni preko strmog prolaza sa bačvastim svodom. Iznad se nalazi 4m širok hodnik (portik) koji se može pratiti 24m. Oba prolaza su konstruisana u II veku ali su korišćena sve do IV. Prostiru se u pravcu sever-jug. Za izgradnju ovakve palate čiji se osnovni deo sastojao od broda sa apsidom, putni sistem je mogao biti žrtvovan samo zarad izgradnje važne državne zgrade. Tako da se može pretpostaviti da je u pitanju bila rezidencija visokih javnih činovnika.
3.Ova palata je uništena u drugoj polovini III veka, očigledno u vreme kada su Alemani napali (275-176). Kasnije privremene konstrukcije koje su se ugnjezdile u ruševinama, koristeći zidove koji su još uvek netaknuti...dok apsida i drugi delovi više ne postoje.U unutrašnjosti južnog dela dvorane odmah iza ulaznog hola sagrađena je peć...ali sve ove građevine su porušene prilikom pripremanja terena z aizgradnju Konstantinove palate i težak hipokaustični pod prekrio je njihove ostatke...Važno je napomenuti da osa Konstantinove bazilike tačno pokriva osu prethodne dvorane sa apsidom. Car Konstantin Veliki je tako uzeo državno imanje i izgradio aulu palatinu i nastavio sa starom tradicijom.(slika str 8)

Opis građevine

Danas «aula palatina» ima još uvek isti četvorougaoni oblik sa skoro polukružnom apsidom na severnom kraju...potpuno je izgrađena od opeke...predstavlja impresivnu građevinu dugačku 67m, široku 27,5m i viskoku oko 30m. Spoljni zidivi sa pilastrima su debeli 2,70m i počivaju na izlivenim betonskim temeljima dubokim 4m širokim i 4 do 5m dubokim....debeli zidovi u uglovima su takvi da su dva spiralna stepeništa, koja okružuju apsidu, sagrađena bez konstruisanja dva odvojena tornja. Stepenice imaju ulaz sa severa sa malim pravougaonim otvorima i sa vratima na nivou drugog sprata prozora (slika)....ranije su ova vrata omogućavala pristup spoljnim galerijama, sada su zazidana...spiralne stepenice dostižu sve do krova...Spolja je ogroman zid razdeljen visoko podignutim arkadama u kojima su smeštena dva niza prozora sa polukružnim lukovima...jedan iznad drugog...

Glavni ulaz je na južnoj strani, on je vodio do ulaznog hola, ulazi su bili postavljeni i na severnoj strani pored apside i duž longitudalnih zidova. Bilo je pet zasvođenih toplotnih kanala (danas zazidanih) za podno zagrevanje od kojih je potrebno pomenuti dva....jedan u sredini zapadnog zida i jedan na severnoj strani desno od apside.

Stroga vertikalna podela i pet slojeva od opeke, koja na zalasku sunca dobija crvenkasti odsjaj...ostavljajući snažan utisak na posetioce...ne predstavlja u potpunosti originalni izgled građevine...Aula je nekada bila pokrivena finim sivo-belim malterom...(koji se još može videti na severno istočnom uglu, kod stepenica i apside)...Prozorske niše su bile pokrivene krečom u boji dekorisanim sa oker viticama na crvenoj podlozi...ostaci su još vidljivi...još je vidljivo i nekadašnje postojanje spoljne galerije (kvadratne rupe za horizontalne grede koje su pridržavale nekadašnju galeriju)...koje su se koristile za otvaranje, zatvaranje i popravku prozora...u isto vreme galerije su predstavljale i masivni ukras na zidu, tako dajući horizontalnu podelu kojom je umanjen jak vertikalni utisak građevine. Ove grede su podržane od dole sa podupiračima. Sisiem potpora – trougaoni poprečni presek – smešten je ispod...u njihovom nivou nije bilo maltera, tu je ostavljena gola traka i može se još uvek videti na severo-istočnom uglu. Tokom vremena galerije su propale i srušile su se, ostavljajući vidljive elemente konstrukcije. Stoga se tamne linije pojavljuju ispod prozora. Galerije su okruživale građevinu ispod prozorskog reda i dosežu do spiralnih stepenica. Galerije su se koristile prilikom čišćenja, otvaranja, zatvaranja i održavanja prozora. Osim toga, regulacija vazdušnog

dotoka za podzemni sistem zagrevanja je kontrolisan sa galerije....(pravougaoni otvor između donjih prozora oko 1,80m. iznad prozorskog simsa.)

Ignorišući proširenja iz 17 veka, aula palatina danas stoji potpuno izolovana...ali ovaj utisak, takođe, ne odgovara prvobitnom...duž obe longitudalne strane bila su dvorišta, omeđena sa tri strane krovnim prolazima i zaštićena zidovima od spoljnjeg sveta... (slika)...severni deo dva predvorja vodila su direktno do bočnih ulaza. U dvorištu je nasuprot spoljašnjeg zida aule palatine nalazila se peć od koje je topli vazdah sprovođen kroz pet grejnih cevi ispod poda palate.

CENTRALNE GRAĐEVINE

BAPTISTERIJUMI

1. **Frejus** - Baptisterijum. V vek. Frejus, Francuska. Spomenik je dosta restaurisan, ali njegove proporcije su sačuvane. Cetvrtasta baza, danas u velikoj meri ukopana, bila je svojevremeno okružena portikom.
2. **Albenga -** Baptisterijum. V-VI vek. R=14m. Albenga. Zdanje je desetougaono spolja a osmougaono iznutra, sa zrakasto raspoređenim apsidama i nisama. Od originalnog ukrasa sačuvani su fragmenti mozaika i azurirane kamene ploče na prozorima.
3. **Marina Korzika V v**
4. **Masala, kraj IV**
5. **Neonov baptisterijum, Ravena**
6. **Piscina Bardo**
7. **San Đovani in Laterano**

RIM

Sv Jelena - Mauzolej svete carice Jelene i bazilika. Prva četvrtina IV veka. Rim. Najstariji martirijum koji je podigao Konstantin Veliki nalazio se izvan gradskih zidina na jednom napuštenom polju Equites Singulares. Prvo je bilo podignuto kružno zdanje sa četvrtastim predvorjem, koje je Konstantin izgleda namenio za svoj mauzolej. Međutim, 324. je car od toga odustao, kada je doneo odluku da izgradi Carigrad i da se tamo sahrani. Mauzolej je potom namenjen Konstantinovoj majci, avgusti Heleni. Potom je dodata trobrodna "ophodna" bazilika (sto znači sa ambulatorijumom povezanim bočnim brodovima na zapadnoj strani). Poznat je i pod nazivom Torre Pignattara. Mauzolej svete carice Jelene i bazilika. Prva četvrtina IV veka. R= 20,18m. Rim. U donjoj zoni, u zidovima debelim čak 7,56m, smenjuju se polukruzno i pravougaono završene nise. Tačno iznad njih, u gornoj su prozori uvučeni u duboke okvire, ali sa spoljasnje strane. U svod kupole ugrađene su brojne amfore (pignatte) koje ga olaksavaju (i daju bolju akustiku?), pa je zbog toga zdanje bilo poznato i kao "Torre Pignattara".

1. **Oratorio San Đovani in Laterano**
2. **San Stefano Rotondo**
3. **Santa Konstanca**

SOLUN

1. **Osios David**
2. **Oktagon-palata**
3. **Sv Đorđe**

RAVENA

1. **Teodorihova grobnica**
2. **Mauzolej Gale Placidije**
3. **San Vitale**
4. **Baptisterijum Ortodoksnih**

MILANO

1. **San Lorenco -** San Lorenco. IV-V vek. Milano. Pogled sa jugoistoka. Izgrađena na kvadratnoj osnovi sa eksedrama i kulama na uglovima, crkva je široka 48m, a visoka 35m. U gornjim delovima sačuvali su se neki graditeljski i ukrasni elementi iz XVI veka koji su podražavali ranohrišćansku gradnju.

CARIGRAD

1. **Konstantinov Senat**. Nalazio se na severnoj strani Konstantinovog foruma - prema
2. **Hipodrom**- Četiri čuvena konja koji danas stoje na crkvi Sv.Marka u Veneciji doneti su tu posle 1204, dok su prethodno krasili krov loze Hipodroma u Carigradu. Oni su, međutim, samo ostatak skulptoralne grupe iz zgrade Konstantinovog Senata, rastavljene krajem 4. veka. Grupa je predstavljala četvoropreg kojim je upravljao car Konstantin Veliki u vidu boga Sol-a invictus-a i nosena je u veličanstvenim procesijama svakog 11. maja, na dan osvestanja grada sve do vremena Teodosija Velikog (379-395). Tzv. "Zmijski stub" na Hipodromu. Nosio je divovski Tronozac Apolonovog svetilista u Delfima. Posle pobede nad Persijancima kod Plateje 479, 31 grčki polis dao je da ga izliju od pretpoljenog oruzja i potom podario Apolonovom svetilistu u Delfima. Odatle ga Konstantin preneo u Carigrad (oko 330) i verovatno odmah postavio na Hipodrom (ili je prethodno bio u tzv."Delphax" palati). već u poznovizantijko vreme sam Tronozac je nestao, a preostale su samo tri upletene zmije koje su ga prvobitno nosile. Tzv. "Stub Zmija" preživeo je do oko 1700, a danas se samo jedna zmijska vilica nalazi u Istambulskom muzeju pošto ju je Fossati pronašao u blizini Svete Sofije.
3. **Velika palata** - Dafne. Glavno zdanje Velike palate u ranovizantijsko doba možda je postojalo još 1200, ali vrlo ruinirano. S obzirom da to podrucje danas pokriva dzamija sultana Mehmeda, svaka rekonstrukcija je sasvim poizvoljna. Devetnaest lezajeva - 19 Akubita Jedna od glavnih dvorana Velike palate, gde su se održavale ceremonijalne večere na 19 lezaja (akubita) po starom rimskom običaju. Bila je u rusevinama izgleda i pre 1200, ali se može zaključiti da je carski lezaj bio u glavnoj apsidi, dok su se u bočnim nalazila po tri gostinska. Rekonstrukcija Velike palate je dosta hipotetična. Prikazano je stanje s kraja 10. veka, kada je Palata obuhvacena zidinama koje je podigao car Nikifor II Foka (963-969). Zid je obuhvatao samo Bukeleon i dodatne zgrade, dok je veliki severni deo, npr. sa Palatom Dafne, usled neupotrabljavanja počeo da zapada u zapustelost. Od vremena Aleksija Komnina (1081-1118) carevi su živeli u Palati Vlaherne u severozapadnom delu grada, ali je juzni deo Velike palate bio u upotrebi još i u doba Paleologa (1261-1453). Tu su čak podizane i nove zgrade, između ostalog tzv. "Mouchroutas", paviljon u seldzučkom stilu, izgrađen u vreme Manojla I Komnina (1143-1180).
4. **Milion/tetrapilon** - "Milion" je bio Zlatni MIljokaz u blizini hipodroma i Sv.Sofije koji je označavao tzv. "nulti kilometar": sva rastojanja u carstvu računata su od njega, a bila su tu ubeležena. Izgrađen je ubrzo po osnivanju grada, Justinijan (527-565) ga je obnovio, a poslednji put pominje se 1268. Po svoj prilici bio je to tetrapilon sa zasvođenim centralnim prostorom.
5. **Heksakoinon** - Hexakoinon - stara "Zlatna vrata". pošto su izgrađeni Teodosijevi zidovi, stare Konstantinove zidine su ubrzo srusene (ili se obrusile) izuzev starih "Zlatnih vrata", koja su opstala i u otomansko doba i srusio ih je tek zemljotres 1509. godine. Ime znači "sa šest stubova", što navodi na zaključak da je građevina bila slična Zlatnoj Kapiji Dioklecijanove palate u Splitu, sa gornjim spratom ukrašenim sa šest stubova sa nisama na spoljasnjoj strani. U poslednjem veku Vizantijskog carstva gornji sprat je sluzio kao nadgrobna kapela i bio ukrašen freskama.
6. **Konstantinove crkve -** Prenos relikvija. Slonovača. VI vek. 13,1x16,1cm (debljina 2,3cm). Trijer, riznica katedrale. Deo relikvijara. Car i tri visoka dostojanstvenika (svi sa svecama) idu ka carici koja drži krst. Iza radnici dovrsavaju trobrodnu baziliku sa pripratom i jednom polukruznom apsidom. Brojni posmatrači posmatraju, dive se i pozdravljaju sa hipodroma(?). Dva crkvena prelata na kočijama donose relikvijar da se osvesta crkva (iza njih

ili pročelje bazilike ili kapija sa lunetom u kojoj je Hristovo poprsje. 1.Relikvije 40 mučenika stizu u crkvu Sv.Irine (544) pod Justinijanom. 2.Konstantin i Jelena 3.Justinijan II (685-695) po tipu lica. Pretpostavlja se da je prvobitna crkva Sveta Sofije imala izgled sličan crkvi Svete Agneze u Rimu (koja je, međutim, mlađa od nje pa joj nije nikako mogla biti uzor). Radi se o tome da je bazilika Svete Sofije, mada verovatno petobrodna, izgleda imala galerije iznad bočnih brodova.

7. **Zeuksipove terme** - Zeuksipove Terme započete su još u starom Bizantionu, a dovrsene u doba Konstantina Velikog (oko 300). U velikom dvoristu, tzv. "Gymnasion"-u nalazila se ogromna zbirka antičkih skulptura koje su sve propale u velikom pozaru pri pobuni Nika 532. Terme su, međutim, rekonstruisane, ali su u srednjovizantijskom periodu služile istovremeno kao fabrika svile i kao zatvor.

8. **Valensov akvadukt** - Akvedukt cara Valensa (364-378). Započet je u doba Konstantina Velikog (vec oko 325), a dovrsio ga je Valens 368. Dovodio je vodu do velikog nimfeuma na Tauros-u i bio prvobitno dug oko 1km. Danas je očuvano oko 800m građevine koja je visoka prosečno 25m. Zemljotresi su ga dosta ostetili, a obnavljan je u doba Justinijana (527-565), zatim 758. i 1019. godine. Posledice zemljotresa iz 1509. otklonio je tek arhitekta Sinan. Na turskom "Bozdogan Kemeri" ("Luk sivih sokolova").

9. **Forum Tauri** - Forum Teodosija Velikog. Podignut posle 380, a osvestan 393. Rusevine slavoluka su jedino preostale. Do skora se smatralo da je forum bio veci, ali se sada zna da je bio 55x55m, sa eksedrom na severu. Teodosijev stub je stajao na sredini (danas ne postoji) i bio je vrlo sličan Arkadijevom stubu. Slavoluk Teodosija I (379-395). Prvobitno je bio jedan od ulaza na Teodosijev forum. Umesto uobičajenih pilastera, udvojeni stubovi ukrašeni kao stabla drveca (sa stilizovanim cvorovima na mestu "odsečenih grana") nosili su tri luka, od kojih oba bočna mogu biti i kasniji dodaci. Statua na vrhu centralnog luka nestala je, izgleda, već u 6. veku. Stubovi luka sa Tauros-a. Jedini ostatak Tauros-a (Forum Tauri) Teodosija Velikog su donji delovi luka sa ostacima stubova. Njihova površina nije ni glatka ni kanelirana već je prekrivena ukrasima u obliku cvorova na drvetu kakvi ostaju posle odsecanja grana. Jedan takav stub čuva se u dvoristu Arheoloskog muzeja, dok je drugi, sličan, ali manji izrađen za/ugrađen u Yerebatan-cisternu. Vrata su ostecena oko 730. Nije sasvim jasno da li su ovaj i drugi (potpuno uništeni) luk bili samo reprezentativni ulazni slavoluci na Tauros ili se radi o trijumfalnim slavolucima u čast Teodosija Velikog (koji bi tako cinili još tesnju programsku celinu sa stubom i konjaničkom statuom).

10. **Halkun tetrapilon** - Tetrapilon "Halkun", četvorostrani slavoluk sa strmim piramidalnim krovom, stajao je na severnoj strani glavne ulice, između Konstantinovog i Teodosijevog Foruma. Bio je ukrašen bronzanim reljefima, a na vrhu imao vetrokaz u vidu krilate Nike. Zbog vetrokaza je docnije nazvan "sluga vetrova". Podignut je, izgleda, u doba Teodosija I (379-395), a srusen u vreme krstaškog osvajanja Carigrada 1204.

11. **Arkadijev stub** - Arkadije (395-408) je podigao trijumfalni stub 401/402, podražavajući očev iz 380 i takođe ga zasnivajući na tradiciji Trajana i Marka Aurelija. Statuu je na vrh postavio Teodosije II 421. više puta je ostecen, a zemljotres ga je oborio 1719. Sve što je danas preostalo je jezgro baze sa ulazom na severnoj strani i unutrašnjim stepenistem, kao i deo prve spirale. Izgled stuba je, međutim, dobro poznat zahvaljujući crtezima više putopisaca. Tema je bila isterivanje Gota i njihovog vođe Gajne (Gainas), zapovednika rimske pesadije i konjice iz Carigrada (spirale 2-5) i potonje bitke protiv njih do potpune pobede Vizantinaca (9-12), na kopnu i na moru. Na soklu su svečane, simbolične scene.

12. **Sv Karp i Pafil** - Crkva Sv.Karpa i Pafila. Izgrađena krajem 4. ili početkom 5. veka u obliku rotonde, podražavala je crkvu Sv.Groba u Jerusalimu u pojednostavljenom obliku. uništena je u nepoznato doba posle 1200.

13. **Sv Jovan Studitski -** Manastir koji je osnovao senator Studios izgradjen je izmedju 454. i 463. godine. U 9. veku postao je najznačajniji manastir u Carigradu i veoma uticajan u celom pravoslavnom svetu. Trobrodna bazilika sa galerijama obnavljana je više puta, a u otomansko vreme pretvorena je u dzamiju. Obnovljena je posle pozara iz 1784, ali je konacno zapustela posle pozara iz 1920. To je u Carigradu jedino veliko zdanje preostalo iz vremena pre Justinijana I (527-565), pa mada je u rusevinama, i danas deluje veoma impresivno.

Pretpostavlja se da je prvobitna crkva Sveta Sofije imala izgled sličan crkvi Svete Agneze u Rimu (koja je, medjutim, mladja od nje pa joj nije nikako mogla biti uzor). Radi se o tome da je bazilika Svete Sofije, mada verovatno petobrodna, izgleda imala galerije iznad bocnih brodova. Kule 5, 6, 7 i 8 i Porta Aurea. Zidine, od kojih veci deo i danas postoji, podignte su izmedju 408. i 413. u doba cara Teodosija II (408-451), dok od starijih Konstantinovih postoji još samo Hexakoinon. Teodosijeve zidine sastojale su se od Glavnog zida i Nizeg zida ispred njega, koji je dodat izgleda tek oko 447. Postojali su i sancevi sa vodom. Zidine nisu osvojene sve do 1453, kada su ih Turci delimicno razorili topovskom paljbom. Porta aurea. Bila su to ceremonijalna vrata kroz koja su vizantijski carevi polazili u ratove i vracali se iz njih u trijumfu. Za razliku od ostalih zidina koje su bile izgradjene od opeke i krecnjaka, Porta Aurea je bila od belog mermera, dok su vrata bila od zlata. Na vrhu se nalazio cetvoropreg sa slonovima. U 10. veku centralna vrata su smanjena (odnosno jedan od bocnih ulaza premesten je, izgleda, na centar). Danas su potpuno uzidana u Yedikule-tvrdjavu, koja je izgradjena ubrzo po osvajanju grada 1453.

Antiohova palata - Sv.Eufemija. Na severozapadnoj strani hipodroma, izgradjena je izmedju 416. i 418, a postala je carska svojina posle pada ktitora Antioha, 421. godine. Ubrzo je ruinirana, a u poznom 7. veku (ne 6, kako se obično smatra) pretvorena je u crkvu posvecenu sv.Eufemiji ("Jefimiji"). Takva je opstala sve do kraja vizantijskog carstva 1453. Mauzoleji koji su joj dodati su poslednji primeri takvog vida gradjevina, s obzirom da su u poznoj Vizantiji dostojanstvenici sahranjivani u pripratama ili bocnim kapelama.

15. **MOZAICI IV-VI VEKA**

KAPUA

AFRIKA

1. **Kartagina -** "Drvo života"? Podni mozaik jedne apside. VI vek. Tunis, Muzej Bardo. Izuzetna simetrija i hijeratičnost figura (čak i kada su, kao zečevi, u pokretu) odaju izvesan uticaj sasanidske umetnosti. Čitava kompozicija je strogo geometrijski podeljena, ne samo na levu i desnu polovinu, već i na tri horizontalna registra sa po jednim parom afrontiranih životinja. Lavovi su do te mere identični (kao u ogledalu) da se pretpostavlja kako je majstor samo preokrenuo istu "mustru" i tako izveo drugu zver.
2. **Sfaks** - Danilo u lavljoj pećini. Mozaički pano - nadgrobna ploča. V-VI vek. Arheoloski muzej.
3. **Grob para** - Dvostruki portret. Mozaički pano - nadgrobna ploča. V vek. Tabarka. Tunis, Muzej Bardo. Muskarac, čije se ime ne može rekonstruisati, prikazan je kao pisar, što je svakako za života i bio. Oranta u rajskom ambijentu nije apstraktna figura, već je nosila ime, verovatno Victoria, bez obzira na zaobljeni donji deo prvog slova ("v"): radi se o losoj rekonstrukciji natpisa, što se takođe vidi i iz slabo postavljenih kočkica u drugom redu,gde treba da stoji VIVAS IN PACE. većina grobova iz Tabarke sadrzi portret umrlog.
4. **Grob devojcice**. Mozaički pano - nagdrobna ploča. V vek. Sfax. Tunis, Muzej Bardo. Izgleda da je pokojnica imala samo 4 godine. Ispod monogramskog krsta i ruke pocivse prikazan je oltar sa plamenom (odvec veliki za baklju, a naročito za svecu).
5. **Grob đakona Krescentija**. Mozaički pano - nadgrobna ploča. V vek. Tabarka. Tunis, Muzej Bardo. Epitaf sadrzi pohvale na račun pokojnika, a iznad njega je prizor lova u rajskom ambijentu. većina grobova iz Tabarke sadrzi portret umrlog.
6. **Grob episkopa Honorija**. Mozaički pano - nadgrobna ploča. Prva polovina VI veka. Enfida, Muzej. Iz natpisa se vidi da je episkop Honorije poziveo 90 godina. još se zna da je mučenički stradao 484. prilikom progona pravoslavnih od strane vandalskog kralja, arijanca Hunerika.

7. **Grob episkopa Pavla**. Mozaički pano - nadgrobna ploča. VI vek. Nađen u oblasti Sidi Abich. Enfida, Muzej. Dug natpis ističe titulu episkopa Pavla, primasa Mauritanije. Okolni životinjski svet je veoma slikovito prikazan, a vrste se mogu identifikovati uprkos snažnoj idealizaciji.
8. **Grob episkopa**. Mozaički pano - nagrdobna ploča. V vek. Tunis, Muzej Bardo. Nađen u Borj El Youdi. U vencu se nalazi natpis sa imenom episkopa (po imenu, izgleda, Vitalis-a).
9. **Grob mučenika**. Mozaički pano - nadgrobna ploča. Kraj V - početak VI veka. Enfida, Muzej. Mozaik sa listom mučenika potiče iz vandalskog perioda i izuzetno je svedočanstvo o istorijskim prilikama u kojima je živela rana severnoafrička crkva.
10. **Grob Vikentija i Restituja**. Mozaički pano - nadgrobna ploča. Početak V veka. Kelibia. Tunis, Muzej Bardo. Dvostruki grob (Vicentius-a i Restituius-a) koji su umrli relativno mladi.
11. **Grob zitara.** Mozaici pano - nadgrobna ploča. V vek. Tabarka. Tunis, Muzej Bardo. Ispod hristograma (Hristovog monograma) i uglavnom propalog natpisa prikazano je samo poprsje umrlog u rajskom ambijentu, dok se ispod njega nalazi merica za zito - svakako u vezi sa profesijom pokojnika. Portretne odlike postoje, uprkos stilizaciji. većina grobova iz Tabarke sadrzi portret umrlog.
12. **Grob zidara** - Izgradnja crkve. Mozaički pano - nadgrobna ploča. V vek. Tunis, Muzej Bardo. Na ovom mozaiku iz Oued Rmel-a (kod Zaguana) sačuvana je izuzetna predstava izgradnje jedne crkve, ili nadgrobne kapele u kojoj je ktitor-pokojnik bio sahranjen. Gore protomajstor daje uputstva jednom klesaru koji upravo obrađuje stub. U srednjem registru (pored medaljona koje nosi putto) zidari spravljaju malter, dok se u najnizoj zoni upravo vrši prenos stubova u jednim kočijama. Okolo je razbacan zidarski alat.
13. **Baptisterijum bazilike u Lariskusu** - Krstovi sa kadionicama. Podni mozaik baptisterijuma bazilike. VI vek. Lariscus(?)/Skhira. Sfax, Arheoloski muzej. Krst je crux gemmata, plamičak je simbol večnog života, dok su ptice sa grančicama Carstvo nebesko - Raj.
14. **Naro sinagoga** - Podni mozaik, Naro (Hammam-Lif), Tunis, V vek,The Brooklyn Museum, New York. Lav, Palma, kit i menora.

ALBENGA

1. **Baptisterijum**. V-VI vek. R=14m. Albenga. Zdanje je desetougaono spolja a osmougaono iznutra, sa zrakasto raspoređenim apsidama i nisama. Od originalnog ukrasa sačuvani su fragmenti mozaika i azurirane kamene ploče na prozorima.

AKVILEJA

1. **Severna Bazilika** - Podni mozaik. Oko 314. Severna bazilika episkopa Teodora, Akvileja.
2. **Juzna bazilika** - Podni mozaik. 313-319. Juzna bazilika episkopa Teodora, Akvileja. Amori ribari, gazela, demon, golubica, jelen, leto, jesen, Jona spava, Jonu bacaju ribi, Jonu bljuje riba, Ovan, ovca i koza, papagaj i korpe, pecač, petao i kornjaca, ponude, poprsja, dobri pastir...

CASANARELLO

KONSTANTINOPOLJ

JUDEJA

CRKVE:

1. **Heptapegon** - Barske ptice. Podni mozaik crkve. "Heptapegon" u Tabgha-i., divlja guska.
2. **Cezareja** - Leopard. Podni mozaik crkve. Cezareja palestinska/judejska.

OSTALO:

1. **Tiberijeve terme** - Golub. Podni mozaik termi. Tiverijada.
2. **Bet Gurvin vila**

SINAGOGE:

1. **Nirim Ma On** -
2. **Beth-Alpha** - VI vek.
3. Personifikacija jeseni. Podni mozaik sinagoge. IV vek. Tiverijada. Delo je majs
4. Ritualni predmeti sa natpisom. Podni mozaik. VI vek. Huldah. Sedmokraki svecnjak (menora) i ostali rekviziti Hrama propraceni su natpisom na grčkom koji u prevodu znači: "Blagoslov za narod".

OSTALE PROVINCIJE

1. **Baptisterijum. Butrinto** Borba petlova. Podni mozaik. V vek., današnja Albanija. Paunovi oko kantarosa. Podni mozaik. V vek. Baptisterijum. Butrinto, današnja Albanija.
2. Detalj antiohijskog mozaika "Veliki lov". Podni mozaik. V vek. Antiohija, Muzej antikviteta. Personifikacija Velikodusnosti, detalj antiohijskog mozaika "Veliki lov".
3. **Herakleja Linkestis. Narteks Velike bazilike** Divlje zveri u rajskom vrtu. Podni mozaik. VI vek. Fons vitae sa afrontiranim jelenom i kosutom. Podni mozaik. VI vek. Herakleja Linkestis. Narteks Velike bazilike.
4. **Lihnid/Ohrid Podni mozaik krstionice -** Fons vitae.. Početak VI veka.. Izrada ovog i drugih tamosnjih mozaika datuje se u početak vladavine cara Justinijana I (527-565). Ovo je jedan od 12 mozaika otkrivenih na lokalitetu kod Imaret-dzamije i predstavlja ukras trikonhalne krstionice. Pored uobičajenih Fontes vitae i afrontiranih životinja, prikazane su i personifikacije 4 rajske reke, u vidu mladića trsave kose (samo je lik reke Tigar propao), a na staraca, što je inače u antici bio česci slučaj kada su predstavljana rečna božanstva. Lihnid/Ohrid se odupro najezdi Teodorihovih Ostrogota (478), nastradao je od velikog zemljotresa 518, a izgeda već 519. priključen je provinciji Prevalitani.
5. **Podni mozaik iz Durnovarium-a** Hristos. /Dorseta (detalj). 315/325-340/350. London, Britanski muzej. Mozaik sa poprsjem Hrista iz jedne rimske vile. Hristos. Podni mozaik iz Durnovarium-a/Dorseta. 315/325-340/350. London, Britanski muzej. Mozaik sa poprsjem Hrista iz jedne rimske vile. U uglovima su možda jevanđelisti. Pripada tzv. "školi Durnovaria" (Dorchester) sa krajnjeg juga rimske Britanije.
6. **Bazilika. Lin,**Kantaros. Podni mozaik. današnja Albanija.
7. **Trijer.** Liske. Podni mozaik. Ubrzo posle 313. Mozaik je činio deo ukrasa prvobitne katedralne crkve u Trijeru.
8. **Nadgrobni mozaik u Tossa** Doba Konstantina Velikog (313-337). (Gerona, Španija).
9. **Kabr Hiram, crkva sv.Hristofora** u Libanu - Personifikacija vetra. Podni mozaik.. Pariz, Luvr. Na podnom mozaiku su prikazani Meseci, godišnja doba i Vetrovi.
10. **Madaba** Plan Jerusalima, detalj podnog mozaika "Sveta Zemlja". VI vek.. In situ.
11. **Nikopolis. Juzno krilo transepta Bazilike A.**Podni mozaik. VI vek. Poznoantička predstava kosmosa sa četiri elementa u vidu flore i faune u međusobno upisanim kvadratima.
12. Dekoracija kripte u crkvi **Svetog Viktora u Marseju**. Zidni mozaik. V vek. In situ. Potrbusje luka na istočnom bočnom ulazu.

Sto se tiče spomenika monumentalnog slikarstva u Italiji, trebalo bi odmah naglašiti da su, uporedo sa rimskom školom, u Milanu i Raveni postojale škole sa lokalnim obeležjima. Kao što je poznato, ovi gradovi su tokom izvesnog perioda bili prestonice Rimskog carstva u doba njegovog raspada. Nesumnjivo da je svoju školu mozaicara imao još jedan značajan italijanski centar - Napulj. Zbog toga bi bilo lakomisleno ukoliko bi smo izvore svih italijanskih škola vezali za Rim, kao da su jedino u njemu postojali sposobni slikari i kao da su jedino ovde pripremani novi obrasci hrišćanske umetnosti koji ce, navodno, kasnije postati predmet bezbrojih podražavanja. Rim je tokom dužeg perioda ostao jedna od najvećih škola kasnoantičke umetnosti, posedujući stare, ukorenjene tradicije i svoje sopstvene majstore.

RAVENA

U Raveni su u to vreme nastali:

1.

RIM

Cini se da je Rim bio jedan od prvih gradova koji su mozaik počeli da koriste ne samo za ukrašavanje podova, nego i za ukrašavanje zidova, svodova i kupola novih hrišćanskih hramova. Mozaik je došao ovamo iz svetovnih gradjevina, gde se široko primenjivao u cilju proslavljanja careva i njihovih ratnih podviga. Nazalost to kasnoantičko svetovno slikarstvo nije došlo do nas. Ono je bilo veoma razvijeno i njegova tematika je izvršila značajan uticaj na stvaranje hrišćanske ikonografije. Ako je kult cara i upio u sebe mnogo istočnih uticaja, on je svoj najzreliji izraz dostigao u Rimu, tj. na tlu prestonice svetskog carstva. Kad je Carigrad postao nova prestonica, njegovi dvorski krugovi nisu mogli da se odreknu rimske trijumfalne tematike. Kad je hrišćanstvo dobilo zvanično državno priznanje a uskoro postalo i dominantna religija, ono je moralo da iskoristi antičku trijumfalnu tematiku.

Spomenike rimske mozaicke dekoracije iz perioda IV-VI veka karakterise donekle prenaglašena monumentalnost, težnja ka teškoj, plastičnoj formi koja obično dobija veoma jasne konture, kao i energicna obrada lica, u kojoj linearni akcenti dominiraju nad slikarskim. To su mozaici dve bocne apside Santa Konstance, mozaik u Santa Pudencijani, mozaik u Santa Sabini, kao i znatno restaurisan mozaik u crkvi santa Kozma i Damjano. Iako su jedan od drugog odvojeni značajnim vremenskim razmacima, svi ti mozaici nose neki zajednički pecat, koji nam dopusta da ih razmatramo kao tipicna ostvarenja rimske škole. Sasvim posebno mesto zauzimaju mozaici crkve Santa Marija Madjore. Njihov naglašeno slikarski karakter pokazuje samo slabe dodirne tačke s grupom čisto rimskih mozaika, što nas navodi da izvore tog stila potražimo izvan granica rimske škole.

1. **Laterano, San Giovanni - Oratorium,** Rim - U portiku (Sv.Venancija) lateranske bazilike u Rimu izvedena su krajem IV veka dva apsidalna mozaika od kojih je preostao samo jedan. On se nalazi u polukaloti oltara posvecenom svetim Rufinu i Sekundu. Na plavom fonu razgranat je divovski akantus (posut zlatnim cvetovima) čiji se navoji smanjuju prema vrhu. U ovom sasvim klasičnom dekoru diskretno su raspoređeni neki od prvih hrišćanskih simbola. Na donjoj ivici (ne vidi se na slici) je traka sa 7, nekad 12 krstova koji ovde zauzimaju mesto 12 jaganjaca-apostola. U polukrugu na vrhu je jagnje sa krstom okruženo sa četiri goluba - Hristos okružen jevanđelistima, nadviseni nebeskom školjkom.
2. **San Paolo Fuori le Mura** -
3. **Santa Konstanca** - zaduzbina je Konstantinove cerke Konstante. Iz polovine IV veka (oko 360.god). Gradjevina je pridodata uz baziliku Sv Agneze jer se Konstanta poistovetila sa Agnezom. U natpisu se navodi kao ktitor Konstantinova kcerka. Gradjevina je kružne osnove, sredisnjost je odvojena od ambulatorijuma sa 12-24 stuba. U nisama su sačuvane predstave. Bila je takodje i oivicena stubovima. Kupolu nosi 12 stubova. Pretpostavlja se da je imala kriptu, i da je Konstanca bila sahranjena tu. Jedina dekoracija bi bile nise a možda je postojala i oplata. Oltar se nalazi u centralnom delu crkve. Cela je bila mozaički dekorisana. Mozaik na svodu: portret-poprsje, možda muz Konstance; figure, glave i ornamenti u medaljonima; detalj motiva Raja + mozaik sa zavojitom sarom loze, berba grozđa; putti prevoze i muljaju grozđe; dekorativni motiv raja. unutrašnjost je dosta ostecena. U XIX veku je dosta restaurisana, a o njenom prvobitnom izgledu znamo iz crteza iz XVI veka (?). U kupoli su nekada verovatno bile scene Postanja i iz Novog zaveta. Kupola je bila izdeljena na segmente. Karijatide okružene sa dve lavice i puti koji love i pecaju se nalaze sada u kupoli. možda je bila prikrivena hrišćanska simbolika. Na ulaznim vratima je kruks gemata. Svod ambulatorijuma je jednake dekoracije od početka do kraja - rasut biljni i životinjski motivi, u drugom delu ambulatorijuma su ljudske figure. Oko vrata je najjednostavnija dekoracija. Dekoracija na beloj a redje na plavoj osnovi predstavlja ranohrišćanski način dekorisanja.

4. **Santa Maria Mađore** - Kovčeg pred rekom Jordan + Isus Navin salje uhode; panel br. 21 (rani V v); mozaik u brodu crkve; Hamar i njegov sin Sechem prilaze Jakovu; br. 11, mozaik u brodu crkve; mozaik na trijumfalnom luku; skica na prvom sloju maltera; Uvođenje Bogorodice u hram, detalj; mozaik na trijumfalnom luku; Avram i anđeli; br. 2, mozaik u brodu crkve; gradska kapija Jerusalima (ovce simbolisu apostole); mozaik na trijumfalnom luku; Mladi Mojsije i Faraonova kci, br. 13, mozaik u brodu crkve; Bog reke; glavni mozaik na apsidi (klasični fragment koji je Toriti uneo u svoj mozaik; oko 1249); Rastanak Lota i Avrama + pastoralna scena; mozai-panel br. 3 u brodu crkve; Rahela najavljuje dolazak Jakova + Jakova uvode u Labanovu kuću; mozai-panel br. 5 u brodu crkve; Venčanje Mojsija i Sefore + Mojsije kao pastir; mozai-panel br. 14 u brodu crkve; Pobeđeni Egipcani u Crvenom moru; mozai-panel br. 15 u brodu crkve; Bitka sa Amalaichanima; mozai-panel br. 18 u brodu crkve; Odasiljanje izrailjskih uhoda + pretnja kamenovanjem Mojsija, Isusa Navina i Kaleba; mozai-panel br. 19 u brodu crkve; Bekstvo Amorejaca + oluja sa gradom; mozai-panel br. 25 u brodu crkve; Isus Navin i anđeo + uhode napuštaju Jerihom i vracaju se Isusu Navinu; mozai-panel br. 22 u brodu crkve; Blagovesti; Josifova sumnja + Bogojavljanje; mozaik na trijumfalnom luku; Hrista za vreme bekstva u Egipat prepoznaje Afrodizije + Irod i Mudraci sa Istoka; mozaik na trijumflanom luku; glavni mozaik na apsidi; deo klasičnog friza; Toriti ga je (?) preradio oko 1294. + Bog reke sa klasičnog friza; moderna restauracija; glavni mozaik na apsidi (Toritijev rad); glavni mozaik na apsidi; Toriti ga je preradio oko 1294. Spiralni motiv, (?) na bazi klasičnog originala iz 435.; Blagovesti; ciklus život Bogorodice (Toriti, 1295-1305); Rođenje Hristovo; ciklus život Bogorodice (Toriti, 1295-1305); Uvođenje u hram; ciklus život Bogorodice (Toriti, 1295-1305); grob biskupa Gunsalvesa (oko 1298.); mozaik na fasadi; gornji deo Rusuti (-?- oko 1305); mozaici na fasadi (oko 1320): Vizija Patricija Jovana + Vizija pape Liberiusa; mozaici na fasadi (oko 1320): Patricije Jovan u poseti papi Liberiusu; Izlazak II:....dok donji deo ilustruje reči sv.Stefana iz Dela apostolskih VII, 22: "I nauči se Mojsije svoj premudrosti Misirskoj, i bjese silan u riječima i delima.";
5. **Santa Pudencijana** - oko 400.
6. **Santa Sabina** -
7. **Sv Kozma i Damjan** - Hrist u oblacima; mozaik na apsidi; oko 530.; dve ovce na levoj strani, veci deo ogrtača na gornjoj figuri (ali ne i glava) i deo ogrtača preko desnog kolena sv. Pavla restaurisani su u XVII v.; Sv Petar sa sv Damjanom i sv Teodorom;
8. Hristos-Sol. Zlatni mozaik. Početak IV veka. Rim, ispod crkve Sv.Petra?
9. Sv Pavle (sačuvani fragment); [Možda sa originalnog mozaika na apsidi iz Konstantinovog vremena] sr IV v; sada u Vatikanskim podrumima

SOLUN

1. **Ahiropitos**
2. **Sv Dimitrije**
3. **Sv Đorđe**
4. **Osios David -** mozaik apside solunske crkve Osios David, nastao krajem V ili pocetkom VI veka. Scena koja je tu predstavljena i koju su pogresno poistovecivali sa Vizijom Jezekiljevom, radjena je u sirokom, monumentalnom maniru. U centru se nalazi Hristos, koji sa svitkom u rukama sedi na dugi. Na svitku se vidi natpis: "Ovo je Bog nas, u njega smo se uzdali i on nas je spasao.". Velicanstvena Hristova figura izdvaja se na pozadini oreola, koji okruzuju cetiri simbola jevandjelista. Sa strana su predstavljene dve figure bez pratecih natpisa. Obicno su ih smatrali za Jezekilja i Avakuma. Medjutim javila se osnovana pretpostavka da su to apostoli Petar i Pavle. Ispod se vidi brezuljak iz kojeg isticu cetiri rajske reke, dok je sa leve strane data miska figura -alegorija Jordana. U celini posmatrano, mozaik proslavlja Hrista kao izvor zive vode. Prema opstem karakteru svog stila, ovaj mozaik pokazuje bliskost sa spomenicima sirijskog kruga kao, npr. i mozaici Panagije Kanakarije na Kipru.

LAZAREV

U otprilike IV veku doslo je do kardinalnog zaokreta u slikarstvu i skulpturi. Pobednicko hriscanstvo je postalo nakon 313. godine zvanicno priznata religija. Centralizovani crkveni aparat postepeno sebi potcinjava slobocni zivot mnogobrojnih zajednica, koje se od sada nalaze pod njegovom strogom kontrolom. Crkva stremi da svuda ukoreni svoja pravila i postavlja sebi zadatak da svim nacionalnostima, narodima i drzavama diktira jednoobrazne zakone. Ona potcinjava umetnika, ogranicavajuci njegovu slobodu potpuno odredjenim okvirima i, istovremeno, ne zeli da se suoci sa specificnoscu pojedinih nacionalnih sklonosti. Ona ima samo jedan cilj: da svet potcini svojoj vlasti. Na tom putu ona se obraca upravo onim istim likovnim umetnostima, protiv kojih se tako dugo borila. Likovna umetnost joj je bila neophodna zbog poucavanja i preobracanja pagana u svoju veru. Ona je u kompozicijama sa jevandjelskim i SZ temama, kao i u portretima mnogobrojnih svetitelja, videla mocno sredstvo za propagandu hriscanskih ideja. Nju vise ne zadovoljava naivna simbolika katakombi. Njoj su neophodni epski ciklusi u kojima je dato povezano izlaganje istorijskih dogadjaja, kao i impozantne, reprezentativne scene podstaknute "trijumfalnom" tematikom. BUduci povezana sa kultom obogotvorenog imperatora, trijumfalna tematika je dobila najsiru primenu u kasnoantickoj umetnosti. Opijena svojim trijumfom, Crkva sredinom IV veka usvaja jezik anticke umetnosti. Pri tom ni sama nije bila svesna koliko je to okretanje antici bilo nelogicno nakon svih onih istupanja protiv antickog materijalizma i senzualizma, koji se nalaze u spisima njenih najboljih predstavnika. Ton kojim je u drugoj polovini IV veka Grigorije Nazijanin, Prudencije ili Grigorije Niski opisuju umetnicka dela jasno svedoci o tome da je u toj epohi ukorenjivanje sklonosti prema antici u hriscansku estetiku bilo veoma duboko. Medjutm, mora se primetiti da takvo, nekriticko okretanje antici u IV veku vise nije bilo onako opasno kao u I ili II veku. Do tog doba je i u samoj antickoj umentnosti doslo do tako velike evolucije u pravu spiritualizacije svih formi da su se njeni ideali po mnogo cemu priblizili hriscanskim. Kada je hriscanstvo tokom IV i V veka usvojilo niz antickih motiv i umetnickih postupaka, cesto se dogadjalo da time pojaca a ne da oslabi svoje spiritualisticke pozicije. Od tog vremena, u monumentalnom slikarstvu preovladjuje ljudska figura, u kojoj se snazno naglasava duhovno nacelo. Ona dominira kako na Zapadu tako i na Istoku, gde njeno srediste postaje trougao koji formiraju Edesa, Nisibis i Antiohija. Ovde se razradjuju i fiksiraju oni ikonografski programi, koji ce vremenom postati temelj celokupne hriscanske ikonografije. Upravo odavde, ali i iz helenistickih gradova kao sto su Aleksandrija ili Efes, antropomorfna umetnost pocinje da se siri po Istoku, potiskujuci postepeno u drugi plan bespredmetnu narodnu umetnost.

Danas vrlo dobro znamo da je postojalo u Rimskom carstvu mnostvo skola. Te skole su bile povezane sa onom rimskom "koine" koja se odlikovala osobinama zajednickim za sve, cak i najudaljenije oblasti carstva. Politicko jedinstvo pogodovalo je zivoj cirkulaciji ljudi i ideja izmedju zapadnih i istocnih delova carstva. Zbog toga cesto biva tesko da se odredi uloga pojedinih umetnickih centara, a utoliko pre sto se ranohriscanska umetnost istovremeno razvijala i na Zapadu i na Istoku. Jedno je, medjutim, nesumnjivo: srazmerno slabljenju Rima, brzo je pocela da jaca tendencija ka osamostaljivanju nacionalnih skola. Teziste ekonomskog i kulturnog zivota pocelo je da se premesta na Istok, na cijem je tlu ponikla nova religija i odakle su potekli skoro svi najistaknutiji sveti oci Crkve. Sama cinjenica osnivanja Konstantinopolja bila je samo jedna karika u citavom lancu analognih dogadjaja.

Okrenuvsi se spomenicima monumentalnog slikarstva u Italiji, trebalo bi da odmah naglasimo da su, uporedo sa rimskom skolom , u MIlanu i Raveni, postojale skole sa lokalnim obelezjima. Kao sto je poznato, ovi gradovi su tokom izvesnog perioda bili prestonice Rimskog carstva u doba njegovog raspada. Nesumnjivo je da je svoju skolu mozaicara imao jos jedan znacajni italijanski centar - Napulj. Zbog toga bi bilo lakomisleno ukoliko bi smo izvore svih italijanskih skola vezivali za Rim, kao da su jedino u njemu postojali sposobni slikari i kao da su jedino ovde pripremani novi obrasci hriscanske umetnosti koji ce, navodno, kasnije postati predmet mnogobrojnih podrazavanja. U istoriji ranohriscanske umetnosti, Rimu nikada nije pripadala toliko dominantna uloga. S druge strane, bilo bi netacno ukoliko bismo Rimu uopsteno poricali bilo kakav istorijski znacaj. On je tokom duzeg perioda ostao jedna od najvecih skola kasnoanticke umetnosti, posedujuci stare, ukorenjene tradicije i svoje sopstvene majstore.

Cini se da je Rim bio jedan od prvih gradova koji su mozaik poceli da koriste ne samo za ukrasavanje podova, nego i za ukrasavanje zidova, svodova i kupola novih hriscanskih hramova. Mozaik je dosao ovamo iz svetovnih gradjevina, gde se siroko primenjivao u cilju proslavljanja careva i njihovih ratnih podviga. Nazalost, to kasnoanticko svetovno slikarstvo nije doslo do nas. Ono je bilo veoma razvijeno i njegova tematika izvrsila je snazan uticaj na stvaranje hriscanske ikonografije. Ako je kult cara i upio u sebe mnogo istocnih uticaja, on je svoj najzreliji izraz dostigao u Rimu, tj. na tlu prestonice svetskog carstva. Kad je Konstantinopolj postao nova prestonica, njegovi dvorski krugovi, sto je sasvim prirodno nisu mogli da se odreknu rimske trijumfalne tematike. U toj sferi je doprinos Rima vizantijskoj umetnosti bio posebno znacajan.

U VI veku nepovezani elementi vizantinizma slivaju se u nešto celovito i organsko. Justinijan polaze temelje vizantijske državnosti, centralizovana vlast učvrscuje svoj autoritet na rusevinama Rimske Imperije, sledeći primer crkve potčinjava postepeno samostalne izdanke nacionalnih kultura. Kao i crkvi, i svetovnoj vlasti umetnost je bila potrebna kao oruđe hrišćanske propagande. Istovremeno ona je zahtevala od umetnosti da slavi i silu i moć monarha. Ono što su stvorili umetnici Zapada i Istoka na osnovu spiritualističkog pogleda na svet sve do VI veka, leglo je u osnovu vizantijske umetnosti Justinijanove epohe. Iz ogromnog nasleđa najraznovrsnijih tema, vizantijski teolozi počeli su da odabiraju za sebe neophodne forme. Oni su krenuli putem uproscavanja i sistematizacije. Iz istorijskog jevanđeoskog ciklusa odabirali su samo najznačajnije scene, iz simbolike samo najizrazitije motive. već u VI veku zapaza se tendencija ka uproscavanju: ornamentika gubi svoju nekadasnju raskošnost, koja ustupa mesto strogom geometrizmu jednostavnih linija, smanjuje se broj figura, povecavaju se njihove razmere, one dobijaju uzvisenu monumentalnost; naivnu iscrpnost pripovedanja smenjuje koncentracija koja ne dopusta nikakve drugostepene detalje. Forme postaju sve više apstraktne, izražavajući transcendentne ideale istočnog hrišćanstva. Od njih se zahteva maksimalna produhovljenost.

Samo impresionizam je odgovarao istančanom ukusu prestoničkog drustva, koje je sa visine gledalo na primitivni linijski stil varvarske umetnosti. Ali, zajedno sa usvajanjem impresionizma bila je neizbežna navala antičkih ostataka prošlosti, pošto je impresionizam bio tradicionalno nasleđe helenizma a ne originalno dostignuce hrišćanske umetnosti.

Dve glavne svetinje Carigrada koje su osnovane za vreme Justinijana - hram **Sv Apostola** i **Sv Sofija** - bile su lisene, u svom prvobitnom izgledu, figuralnih prikaza. U *kupoli* Sv Sofije isticao se samo ogromni krst koji je dominirao nad celim prostorom. Ostali mozaici su imali čisto ornamentalni karakter. Drugim rečima, oba hrama su sadržavala u sebi implicitan program ikonoborstva. Ljudske figure je prvi uveo u hram Sv Apostola Justin II (565-578), ukrasivsi ga obimnim jevanđeoskim ciklusom u čiju osnovu je bilo stavljeno učenje o dvema prirodama Hrista u jednom licu.

Moze se pouzdano tvrditi da su u ukrašavanju prestoničkih hramova VI veka figurirali ne toliko istorijski cikulusi, koji su se postepeno sveli na nulu, već i dogmatska simbolika, koja s iz godine u godinu sve više razvijala. To nam dokazuju i najstariji mozaici crkve

1.**Crkva Uspenja Bogorodičinog u Nikeji** - koji su nasi glavni izvori za karakteristiku carigradskog slikarstva pre ikonoboračke epohe. Razrusene u vreme grčko turskog rata, njih je, na srecu, svojevremeno snimio ruski arheoloski institut. Mozaici svoda narteksa i apside čine u Nikeji nedovoljno jedinstvo, u čiju osnovu je stavljena duboka dogmatska ideja. Na svodu je predstavljen **Priugotovljeni presto** - simbol trojstvenog Boga; njega okruzuju četiri ljudske figure sa nimbovima, zastavama i sferama u rukama. Te figure prikazuju **Sile nebeske** koje veličaju trojstvenog Boga. Tačno na suprotnoj strani od prestola, u gornjem delu apside, vidi se deo **neba iz kog izlaze tri zraka**. Srednji zrak je dodirivao **veliki krst**, koji je ukrašavao apsidu dok nije zamenjen, posle uspostavljanja postovanja ikona, **Bogorodicom sa detetom**. Krst je počivao na monumentalnom podnozju. Natpis koji je prolazio kroz zrake desifrovao je smisao cele kompozicije. Ova poslednja ilustruje, u apstraktnoj redakciji, dogmu bezgresnog začeca. Trojstvenog Boga simbolizuje Priugotovljeni Presto, a Hrista krst. Bez obzira na veoma apstraktni karakter kompozicije, ona nije mogla nastati u ikonoboračkoj epohi jer bi u tom slučaju nedostajali antropomorfni oblici Sila nebeskih. U mozaicima Sv Sofije, koje je opisao Koripa, figurirala je ista dogmatska simbolika, nije se uzalud ovde dokazivala

sveprisutnost trojstvenog božanstva i dvojstvena priroda Hristova. Nista, međutim, ne svedoči u tolikoj meri, u korist ranijeg datiranja mozaika kao njihov stil. Sile nebeske predstavljene u sakralnim frontalnim pozama, još uvek imaju pravilne, čisto antičke proporcije. One čvrsto stoje na nogama. Ruke koje drže sfere date su u smelom skracenju. Smesteni na tamno zlatnu pozadinu, anđeli su odeveni u tamno plave hitone i dalmatike, iznad kojih je povezan crveni loros, na njihovim nogama su crvene čizmice. Njihova krila su izrađena od žutih, zelenih, tamno ruzičastih, tamno plavih, belih i tamno ljubičastih kočkica, koje se prelivaju u različitim nijansama neobične dubine i prozračnosti. Lica su izrađena u virtuoznom, čisto impresionističkom maniru.

15. MOZAICI GALE PLACIDIJE

LAZAREV obično se za najstarije ravenske mozaike koji su do nas došli smatraju oni iz tzv. Mauzoleja Gale Placidije iz druge ¼ V v. U njima se jasno prepoznaje uticaj Konstantinopolja, sa kojim je Ravena održavala uvek žive odnose. I sama Gala Placidija je 423. otputovala u Carigrad, gde je provela svoje mladalačke godine.

Mauzolej se prvobitno nalazio u neposrednoj blizini priprate dvorske crkve Santa Kroce koju je podigla Gala. moguće je da je ova nevelika kapela bila posvecena mučeniku Lavrentiju, čija predstava figurira na najvidljivijem mestu: u luneti nasuprot ulaza. Lavrentije je pripadao onim svetiteljima, koji su bili najpopularniji medju clanovima Teodosijeve dinastije a Gala Placidija je bila Teodosijeva kcer. Zbog toga je sasvim prirodno da upravo njemu bude posvecena gradjevina, kojoj je namenjeno da bude mauzaolej. I po svojoj arhitektonskoj kompoziciji i po tematici mozaika kojima je ukrašen, Mauzolej Gale Placidije blizak je martirijumima, koji su u to vreme bili omiljeni oblik nadgrobnih gradjevina.

Mozaici Mauzoleja se izdvajaju svojim izuzetno visokim kvalitetom i u značajnoj meri prevazilaze sve što se ocuvalo na tlu Ravene i ostalih italijanskih gradova. Zidovi su pokriveni mermerom čija blistava polirana površina predstavlja kontrast neravnomernom svetlucanju mozaičkih kočkica i, istovremeno pojačava to svetlucanje. Velicanstvene figure u beloj odeći, koja se preliva u sivkastozelenim i plavicastim tonovima, kao da se pomaljaju iz tamno plave pozadine. Na istoj takvoj, plavoj pozadini kupole, predstavljene su zlatne zvezde i zlatni krst. Svodovi su prekriveni raznovrsnim dekorativnim motivima, koji podsećaju na skupocene tkanine i cilime. I ovde je pozadina plava, a po njoj su obično rasute bele zvezde, krstovi, rozetice sa crvenim tačkama i zlatni akantusovi izdanci. Inkarnat je radjen u lakim, pepeljasto sivim, belicastim i ruzicastim tonovima, sličnom akvarelu. Njima je sa velikim umecem dodata po neka kočkica narandzasto-crvene boje dajući ovim likovima nijansu prividnog i efemernog.

Smisljeno mesto u dekoraciji mauzoleja zauzima krst koji ukrašava kupolu. On je ovde dat kao simbol Hristove pobede nad smrcu i kao simbol njegovog stradanja. Krst okruzuju zvezde i četiri simbola jevandjelista. Njemu se klanjaju apostoli, predstavljeni iznad lukova i nad bocnim svodom. U susret krstu ide Sv Lavrentije, koji je radi Hrista spreman na mučenistvo. Krst u Lavrentijevoj desnoj ruci i ormaric, predstavljen na levoj strani, na čijim policama leze četiri jevandjelja, nagovestavaju da je Lavrentije prihvatio mučenistvo podražavajući Hrista i nakon što je prihvatio njegovo učenje. Sva ta složena simbolika vodi poreklo od dekoracije martirijuma s njihovim razvijenim posmrtnim kultom. Sa njim su vezane i takve predstave kao što su golubovi koji puju iz case i jeleni koji hitaju ka jezercetu. I jedna i druga predstava simbolisu duše koje žude za Bogom. Najzad, bukolicna predstava sa Dobrim Pastirom medju stadom ovaca, smestena u lunetu iznad ulaza, takodje je nadahnuta posmrtnim kultom, inače se ne bi tako često susretala u katakombama.

Na ovom mozaiku, medjutim, Hristos se od skromnog mladića, sličnog efebu, preobrazio u nebeskog cara koji, slično rimskom imperatoru, sedi u velicanstvenoj pozi. On se oslanja na zlatni krst, na njemu je zlatni hiton sa plavim prugama (klavusi), preko njegovih kolena prebacen je purpuri plast. Na ovom mozaiku jasno se vidi kako je pod uticajem dvorskog ceremonijala prostodusna pastirska bukolicnost ranohrišćanskog slikarstva ustupila mesto uzvisenoj svecanosti, koja je po svom duhu vizantijska.

Bez obzira na skromne dimenzije Mauzoleja Gale Placidije, na ukrašavanju njegovog enterijera su radila bar dva majstora. Boljem majstoru mogu da se pripisu mozaici u lunetama,

s predstavama Hrista i mučenika Lavrentija, kao i simboli jevandjelista u pandantifima. Figure apostola odaju manje veštu ruku budući da su po svojoj obradi grublje i primitivnije. I nehotice se namece pitanje za 423. Gala Placidija nije mogla da iz Konstantinopolja dovede veoma sposobnog umetnika koji ce, zajedno sa lokalnim majstorima, ucestvovati u dekoraciji njenog mauzoleja. U korist te hipoteze govori veoma visok kvalitet ovih mozaika. Oni imaju nesumnjive dodirne tačke sa mozaičkim podom u Velikoj Palati, gde se susrece isto impresionisticko modelovanje likova. Ako se pretpostavljalo da su mauzolej, namenjen možda za carevu cerku, ukrasili ili majstori koji su došli iz Carigrada ili oni koji su prosli prestonicku obuku, nama se cini verovatnim da je u tim radovima ucestvovao samo jedan konstantinopoljski majstor, koji je prihvatio da izvede najodgovornije delove. Izrada mozaika bila je tako složen tehnički proces i u Raveni su postojale tako jake lokalne tradicije da nije imalo smisla pozvati iz Carigrada čitavu radionicu mozaicara. Medjutim, pozivanje jednog majstora koji bi rukovodio radovima bilo je sasvim verovatno. Cini se da je upravo takav slučaj u Mauzoleju Gale Placidije.

Gala Placidija je umrla u Rimu. To je samo deo gradjevine koji je dat da se podigne u kompleksu gradjevina uz crkve Sv Krsta (Santa Kroce) - krst je igrao značajnu ulogu u njenom životu. Gala Placidija je vladala kao regentkinja umesto svog sina Valentinijana. Gradjevina je gradjena od opeke, centralnog je tipa - slobodni krst. Unutar gradjevine postojala su tri sarkofaga: Konstancija (muz Gale), Gale Placidije i Valentinijanov ili Honorijev (brata Gale). Gradjevina nema oltarsku pregradu.

-_**Konstancijev sarkofag** - izmedju dve palme tri jagnjeta sa četiri reke koje se nalaze pod jagnjetom u sredini, koje je i najviš e postavljeno.

-**Honorijev sarkofag** - nema narativnih scena; Na glavnom procelju ima u sredini Jagnje i krst u edikuli sa frontonom, bocno dva krsta u polukruzno završenim edikulama sa školjkom.

-**Centralni sarkofag Gale Placidije** - bila je sklonjena gornja ploča i stavljeno je bilo staklo u IX ili X veku, tako da je mogla da se vidi ženska mumificirana figura na prestolu od kiparisa; to je zamenjeno. U XVI veku je sarkofag bio obijen od strane neke dece koja su sa svecama usla u sarkofag i zapalila ga, kao i celu crkvu. Nadjene su razne kosti i zaključeno je da je sve bilo prevara. Ranije su se tu ipak desila neka isceljenja.

Mozaici

Donja površina nije ukrašena. Na svodu je ornamentalna dekoracija- krst, u kupoli i u tamburu. Uglavnom su mozaici izradjeni od staklene paste. Osnovni motivi su: *Dobri pastir*-nad ulazom (odeven u bogatu odezdu rimskog senatora od zlata; u ruci drži crux gemata; zlatni nimb; sepulkralna namena; okolo je šest ovaca ali to nije značajno; mozaik uspesan, kvalitetan, priroda je stilizovana), u apsidalnom delu - *Sv Lavrentije* (juri na rostilj tj.hita u novi život; dosta je dobro izvedena predstava s obzirom na prozor koji se nalazi u sredini; Lavrentije nosi krst i knjigu sa trakama za obeležavanje mesta - bio je djakon; odeven je u belo; prikazan je orman sa 4 jevandjelja; orman je praktican jer su djakoni bili zaduženi za čuvanje crkvenih stvari, a pošto ih nije sačuvano mnogo zbog progona, ovo je dobar primer kako su oni nekada izgledali; sv Lavrentije nije predao knjige rimskim progoniteljima i nije postao izdajica; ovaj svetitelj je odabran jer je bio zastitnik Milana, posle to postaje sv Ambrozije, pa je prenosom iz Milana u Ravenu prenet i deo relikvija zajedno sa delom mostiju Sv Lavrentija; ovi delovi mostiju su bitni zbog njihove prisutnosti u delu Casne trpeze; on ipak nije bio polozen u ovu crkvu- nekom je bilo palo na pamet da ovo nije mauzolej nego oratorijum sv Lavrentija što je netacno).

Bocni krakovi - *parovi jelena* (obavijeni gustom lozom; parovi su gotovo identicni; izvesni koloristički akcenti; izmedju jelena je izvor žive vode-prema psalmu 42.; vreza odgovara svodnoj vrezi a u centru plafona je hristogram koji povlaci ideju o Strasnom sudu, smrti); *u lozi su četiri svetitelja u tehnici grizaja* ali zlatnog mozaika, oni predstavljaju tipove proroka ili apostola. Apostoli su verovatno.

U kupoli (tambur) - *dva apostola* (istocna strana)-okrenuti su ka navise, i kao da se obraćaju nekom iznad mada se iznad njih nalazi neka vrsta konhe identifikovana kao Nebeski sator, dakle oni su već na nebu, a gest predstavlja posrednistvo izmedju molilaca i Boga; izmedju njih

su *posude sa pticama*-kantaros i dve ptice od kojih jedna pije a druga ne. Motiv sa pticama se može naći kod Sososa iz Pergama. Voda označava svezinu i ovo je neka vrsta refrigerijuma-mesta svezine.
Sve četiri strane tambura su posvecene *nebeskom stanistu*. U kupoli - je nebeski svod sa *krstom u sredini* (smatra se da prvo nije bio prikazan krst jer oko njega nema mesta, a neki naucnici misle da pošto je okružen sa 7 zvezda tj.koje su priljubljene uz sam krst predstavljaju 7 nebeskih tela). Ovo je ustvari, apokaliptička predstava, u uglovima su četiri *apokaliptičke zveri ili četiri znaka jevandjelista*- nema Sunca i meseca što ukazuje na scenu iz Apokalipse.

Po sadrzaju se može zaključiti da se ovde radi o sepulkralnom karakteru ove prostorije, ali to može biti i oratorijum s obzirom da se ne zna koje su molitve bile čitane. Mauzolej Gale Placidije se ubraja u kasnoantičke spomenike hrišćanske determinacije.

Verkone:

Gala Placidijina zaduzbina u Raveni bila je Santa Kroce za koju se smatra da je sagradjena 425. Crkva je imala sklop koji je bio zajednički onim u Milanu i na Zapadu uopste: bord bez srednjih stubova sa dva kraka sa strane koje zavrsava ravan zid, ali od ovog originalnog krsta poznaju se samo ostaci svetilista bogato poplocanog mermerom i snabdevenog jednim sintronosom koji je iskopan. Skorasnja sondiranja su otkrila da je crkva Santa Kroce imala osnovu sa 3 broda, analognu onoj Svetih Apostola u Komu. Od dve bocne kapele narteksa, jedna je ostala: to je takozvani Mauzolej Gale Placidije; u stvari, to je bila kapela posvecena Sv Lavrentiju, kao što se vidi po mozaiku.

Sklop je vrlo dobro poznat: spolja je u obliku latinskog krsta sa uzdignutim tamburom kojeg pokriva krov na četiri vode, a gradjena krupnim opekama prema zapadnoj tehnici i zapadnom ukusu, sa slepim arkadama: prepušteni zidni venci su još klasičnog ukusa. unutrašnjost, medjutim, s uzdignutim prostorom pokrivenim kupolastim svodom raspodeljena je u male krstoobrazne prostore kao na sasanidskom, rimskom i vizantijskom Istoku. unutrašnjost je veoma raskošna, mozaici zlatom ukrašeni pokrivaju zidove i svodove gradeci sa mermerom, koji se ispod nalazi, najrafinovaniji i najsugestivniji ambijent koji nam je hrišćanska antika ostavila.

U mauzoleju Gale Placidije luneta iznad vrata ima mladog Hrista, posadjenog u vazdusasti pejsaž medju apostolsku jagnjad, u stavu kako drži kruks invikta; luneta u prezviteriju prikazuje Sv Lavrentija kako nosi na desnom ramenu trijumfalni krst sa gemema, pored resetke sa plamenom (trijumf posredstvom mučenistva po ugledu na Hrista).

Na poluoblicastim svodovima je dekoracija s lakim rozetama na plavoj pozadini poput tkanine, a u dvema bocnim lunetama se nalaze parovi jelena simetrično postavljeni koji se napajaju na sredisnjem izvoru pod zlatnim grozdovima. Ovi izbijaju iz samog izvora i preplicu se sa samim jelenima i u lakoj igri se razvijaju na tamnoplavom nebu. Kupola ili bolje svod kupole ima kruks celestis u vrhu medju stotinama komcentricno postavljenih zlatnih zvezda, u konzolama su prema tipicno istočnjackom ukusu simboli jevandjelista.

Na svakom od četiri zida u tamburu, pod jednom školjkom-baldahinom nalaze se parovi apostola u stavu aklamacije, i dve golubice sa vrcem. Rezultat ove kompozicije je izvanredan: blistava i misticna atmosfera koju stvaraju zlato i plavetnilo protivstavlja se idiličnoj i naturalističkoj slici Hrista koji miluje jagnje i dinamicnoj predstavi sv Lavrentija, a krst na zvezdanim nebesima u kupoli vlada svojim božanskim prisustvom nad kompozicijom.

17. **STA MARIA MAGGIORE**

Trobrodna bazilika iz 532.godine koju je podigao papa Sikst III. najveća rimska crkva koja je ostala iz druge cetvrtine V veka, sagradjena u vreme Siksta prema natpisu odmah posle sabora u Efesu. To je velika hipostilna bazilika sa jonskim mermernim stubovima i arhitravima (ovi poslednji su sačinjeni od greda od opeke); prvobitno se zavrsavala polukruznom apsidom, ali u docnijem periodu prezviterij je produžen transeptom: izgleda da se procelje otvaralo jednim narteksom. I ova ladja sa svojim kolonadama i velelepnim peistilima postavljenim u gustom ritmu još je rimskog ukusa.

Apsida: dosta je ostecena ali ju je oslikao Jakopo Toriti. Bog reke; glavni mozaik na apsidi (klasični fragment koji je Toriti uneo u svoj mozaik; oko 1294). Glavni mozaik na apsidi - deo klasičnog friza; Toriti ga je (?) preradio oko 1294. + Bog reke sa klasičnog friza; moderna restauracija. Spiralni motiv, (?) na bazi klasičnog originala iz 435.; Blagovesti; ciklus život Bogorodice (Toriti, 1295-1305); Rođenje Hristovo; ciklus život Bogorodice (Toriti, 1295-1305); Uvođenje u hram; ciklus život Bogorodice (Toriti, 1295-1305); grob biskupa Gunsalvesa (oko 1298.)
Bocni zidovi - Predstavljaju najkompletniju istoriju Starog Zaveta. Nekada su postojale 42 scene ali je očuvano 27. Podeljene su u 2 sloja osim 4 scene: *Žrtva Melhisedekova*, Hristos blagosilja s neba, uz oltar, predaje Avramu hleb i vino, *Bitka sa Amalaichanima* (mozai-panel br.18) i *Isus Navin zaustavlja Sunce i Mesec*. U dva sloja - *Gostoljublje Avramovo* (sa jedne strane je Avram i tri andjela a dole su Avram i Sara i goscenje andjela); *Rastanak Lota i Avrama* + pastoralna scena; mozai-panel br. 3, *Isakov blagoslov Jakova i Isava* (slicno je predstavi u sinagogi u Dura Europosu), *Rahela najavljuje dolazak Jakova + Jakova uvode u Labanovu kuću*; mozai-panel br. 5, *Vencanje Jakova i Rahilje*, *Dogovor Jakova i Lavana*, *Bog nalaze povratak u sv Zemlju, Emor i njegov sin Sihem prilaze Jakovu*; br. 11, *Dina i obrezanje*, *Nalazenje Mojsija* br. 13, *Vencanje Mojsija i Sefore + Mojsije kao pastir*; mozai-panel br. 14; *Pobeđeni Egipcani u Crvenom moru*; mozai-panel br. 15 (najdinamicnija scena); *Cetrdeset godina u pustinji, Gorka voda,Bitka sa Amalikom*, *Odasiljanje izrailjskih uhoda + pretnja kamenovanjem Mojsija, Isusa Navina i Kaleba*; mozai-panel br. 19, *Smrt Mojsija, Kovčeg pred rekom Jordan + Isus Navin salje uhode; panel br. 21 (rani V v)*; *Isus Navin i anđeo + uhode napuštaju Jerihom i vracaju se Isusu Navinu*; mozai-panel br. 22; *Opsada Gavaona, Gavaonska bitka, Isus navin zaustavlja sunce i mesec- Bekstvo Amorejaca + oluja sa gradom*; mozai-panel br. 25;
Trijumfalni luk: neki smatraju da je samo on iz perioda pape Siksta (tzv. sikstinska renesansa). Ipak se razlikuje od drugih mozaika. Ovde su prikazane novozavetne scene a u sredini je natpis. Na vrhu je hetimasija izmedju Petra i Pavla. Uglavnom su scene posvecene Hristovom detinjstvu. U vezi sa bocnim mozaicima i natpisom može se plan mozaika odnositi i na jevreje i Hristovo rodjenje. U potrbusju luka je hristogram, jagnje Božije, sv Petar i Pavle okruženi simbolima jevandjelista. Scene su zbog prostora malo razbacane; scene nisu razdvojene - što ih razlikuje od bocnih strana.
; skica na prvom sloju maltera; Uvođenje Bogorodice u hram, detalj; mozaik na trijumfalnom luku; gradska kapija Jerusalima (ovce simbolisu apostole); mozaik na trijumfalnom luku; Josifova sumnja + Bogojavljanje; mozaik na trijumfalnom luku; Hrista za vreme bekstva u Egipat prepoznaje Afrodizije + Irod i Mudraci sa Istoka; mozaik na trijumflanom luku;
Mozaici na fasadi: Blagovesti; mozaik na fasadi; gornji deo Rusuti (-?- oko 1305); mozaici na fasadi (oko 1320): Vizija Patricija Jovana + Vizija pape Liberiusa; mozaici na fasadi (oko 1320): Patricije Jovan u poseti papi Liberiusu; Izlazak II:....dok donji deo ilustruje reči sv.Stefana iz Dela apostolskih VII, 22: "I nauči se Mojsije svoj premudrosti Misirskoj, i bjese silan u riječima i delima.";

LAZAREV

Mozaici trijumfalnog luka i glavnog broda crkve Santa Marija Madjore pripadaju istoj epohi, odnosno vremenu pape Siksta III (432-440). U njima je još uvek toliko toga antičkog, da nas podsećaju na minijature vatikanskog Vergilija i kvedlinburske Itale. U obradi prostora primecuju se ostaci starog iluzionističkog stla. Proporcije figura i tipovi lica nose na sebi pecat živih antičkih tradicija. Mada se u kompoziciji jasno prepoznaje tendencija ka frontalnom načelu, opsti ton pripovedanja lisen je hijeraticne sputanosti.

Na zidovima centralnog broda predstavljene su starozavetne scene. Na trijumfalnom luku su date scene iz Hristovog detinjstva, gradovi Jerusalim i Vitlejem i Hetimasija sa četiri simbola jevandjelista na vrhu i figurama apostola Petra i Pavla sa strane. Ciklus scena Hristovog detinjstva vodi poreklo iz palestinskih martirijuma, gde je bio široko rasprostranjen. Mesjutim u crkvi Santa Marija Madjore ovaj ciklus je dobio prizvuk neke posebne svecanosti, u čemu se mora videti uticaj trijumfalne tematike: prvi dolazak Hristov se ovde proslavlja u

skladu sa shemom carskih trijumfa. Sam izbor tema nije toliko uslovljen istorijskim rasporedom dogadjaja koliko njihovim simboličkim znacenjem. U prvom nizu scena glavni akcenat je stavljen na priznavanje Hrista od strane roditelja, Simeona, Ane i prvosvestenika (tj.Jevreja), u drugom redu - na priznanje Hrista od strane careva i a u trecem na ispoljavanje Irodove nemoći pred misticnom silom božanstvenog Mladenca. čitav ciklus je očigledno zamisljen kao očigledno opovrgavanje učenja carigradskog patrijarha Nestorija, odbacenog na Efeskom saboru 431[1].

Od Efeskog sabora se počeo ustanovljavati kult Bogorodice. U njenu čast se pocelo podizati mnoštvo crkava, i posvetili su joj posebne praznike. Nesumnjivo je da su mozaicari, koji su radili u crkvi Santa Marija Madjore, od sastavljaca ikonografskog programa mozaika dobili zadatak da, u skladu sa odlukama sabora, naglaše božanstvenu prirodu Mladenca (otuda njegov oreol pobednika) i da Mariju proslave kao Bogorodicu. Iz tog razloga je u sceni Blagovesti Marija obucena u raskošnu carsku odeću: na glavi ima dijademu, na usima drago kamenje, oko vrata bisernu ogrlicu, na grudima kopcu posutu dragim kamenjem. Okružena je strazom koju cini pet andjela a iznad njene glave lebdi golub. Arhandjeo Gavrilo nehotice ostavlja utisak antičke Viktorije. Tako se nekada skromna Marija ovde pojavljuje u liku velicanstvene Bogorodice. Ta tendencija ka velicanju božanstva se još više vidi na sceni Poklonjenja Mudraca. Mali Hristos nije ovde predstavljen na majcinom krilu već kako sam, slično caru, dostojanstveno sedi na prestolu koji okruzuju andjeli, mudraci i dve ženske figure. Jedna od tih ženskih figura je odevena u raskošnu odeću i sigurno predstavlja Bogorodicu. Najzad u sceni Bekstvo u Egipat najsnaznije se ispoljio antinestorijanski stav autora ovih mozaika. Koristeci apokrifni izvor (pseudo Matejevo Jevandjelje) oni prikazuju kako je Afrodizije, upravitelj egipatskog grada Sotina, izasao sa svojim poverenicima da se pokloni istinskom Bogu, jer se prilikom pojave novorodjenceta Hrista u paganskom hramu srusilo 355 statua idola.

Po svojoj ikonografiji, Istoku ne gravitiraju samo mozaici trijumfalnog luka nego i mozaici glavnog broda. Verovatno je da su mozaicari imali pri ruci ranovizantijski ilustrovani rukopis, čije su minijature usle u osnovu monumetntalnih kompozicija. Potpuno je nesumnjivo da postoje dodirne tačke s minijaturama Oktateuha, koji su bili vrlo popularni u Vizantiji. U mozacima centralnog broda posebno se zapaza ta zavisnost od minijatura: predstave se često dele na dva registra, pri čemu su sitne razmere figura lose usaglasene sa mestom mozaickog panoa, koji se u odnosu na posmatraca nalazi na značajnoj visini. I nehotice se stvara utisak da su mozaicari bili sputani oni prototipovima , koji su im posluzili kao polaziste. Očigledno je da slikari ovde još uvek nisu savladali monumentalni jezik.

Mozaici crkve Santa Marija Madjore odstupaju od osnovne linije razvoja rimskog monumentalnog slikarstva. Bilo bi uzaludno tražiti analogije u čisto rimskim mozaicima, kao što su oni u Santa Konstanci, santa Pudencijani, Santa Sabini. U slučaju mozaika Santa Marija Madjore nije samo njihova ikonografija povezana sa istočnim izvorima, nego se i stil odlikuje vecom slobodom. Ovde se uporno ispoljavaju tradicije antičkog impresionizma, koje su se tokom V veka u tako cistoj formi zadrzale samo na tlu Carigrada i Ravene, koja je gravitirala ka njemu. Mozaici crkve Santa Marija po opstem stepenu svoje slikovitosti neposredno odgovaraju podnom mozaiku Velike palate u Carigradu. U njima se primetno oseća uticaj carigradskog slikarstva. Ovakvo postavljanje pitanja ne znaci da su ovde obavezno morali raditi majstori koji su došli iz Carigrada. Protiv toga govore čisto rimski ikonografski detalji. Po

[1] Treci vaseljenski sabor sazvao je Teodosije II kako bi presudio u sporu izmedju antiohijskog i aleksandrijskog ucenja o Hristovoj prirodi. Na Saboru je ucestvovalo 150 episkopa. Efeski sabor je, nasuprot Antiohiji i carigradskom patrijarhu Nestoriju, prihvatilo ucenje aleksandrijskog prestola koje jedefinisao aleksandrijski patrijarh Kiril. Prema tumacenju akata Prvog vaseljenskog sabora, ljudsko i bozanskog je u vaskrslom Hristu ostalo sjedinjeno u ipostasnoj svezi (ipostas=licnost). Tako da je nasuprot Nestorijevom stavu da Devu Mariju treba zvati Hristorodicom, prihvacen naziv Bogorodica. Na Efeskom saboru je kao jereticko osudjeno pejagijansko ucenje. Saborski zakljuci doneseni su pre dolaska u Efes antiohijskog patrijarha Jovana I. Zato je delegacija Antiohijske patrijarsije odbila da prizna saborske odluke. Nastali spor je, ipak, izgladjen posle 2 godine.

Nakon Treceg vaseljenskog sabora nastalo je vreme crkveno-politicke prevlasti Aleksandrijske patrijarsije.

svemu sudeći, mozaike u crkvi Santa Marija Madjore radili su lokalni majstori koji su bili pod neposrednim uticajem carigradskog slikarstva, budući da su široko koristili ranovizantijske minijature s njihovom smelom slikarskom obradom formi.

Gerke:

Ciklus mozaika u naosima VI veka imao je teokratsko obeležje i sluzio je tome da pripovedanje o spasenju izabranog jevrejskog naroda uobličava u pricu o spasenju covecanstva. On je očuvan u mozaicima naosa crkve Santa Marija Madjore, a njegovi predlosci su ilustracije Petoknjizja, knjige Isusa Navina kao i knjige careva i proroka. Predstavu o takvim ilustracijama u kontinuiranom stilu daje svitak Isusa Navina, koji je, iako delo srednjovizantinske renesanse, morao imati ranohrišćanskog prethodnika. Egipatske tkanine sa predstavama priče o Josifu i njegovoj braći, kao i ciklusi u slonovoj kosti - kao npr.Maksimijanove katedre u Raveni - pružale su bogati materijal za priče o patrijarsima. Dalji izvor predstavljaju freske u Dura Europosu...

Sa ovakvih osnova polazeci, proistice jedno sasvim novo i svojevrsno tumačenje starozavetnog mozaicnog ciklusa u crkvi Santa Marija Madjore. Ciklus je rasporedjen u dva dela na oba zida. Na severnom zidu se prikazuje ciklus o SZ patrijarsima, koji počinje u oltaru sa scenama sa Avramom i Melhisedekom, pa preko scena sa Avramom i Lotom hronoloski teče prema izlasku iz crkve: tu su Blagosiljanje Isaka, Jakov, Rahilja i Lavan, povratak, susret sa Ezavom i priča o Hanoru i Dini u Sihemu. S pouzdanošću se zna da je ciklus predočavao, kao praoce svog naroda, isključivo tri patrijarha. Ciklus se stoga ne može tumačiti kao čisto istorijski, nego kao uobličavanje crkvenih otaca, Tome se pridruzuje i cinjenica sto, pored sveg idiličnog predstavljanja pojedinosti, dve scene imaju anagogijsko znacenje. To su obe scene sa Avramom, koje se neposredno dodiruju sa čeonim zidom stare apside: Avramov susret sa Melhisedekom i Avramovo gostoprimstvo. Ove dve scene se razlikuju od ostalih po tome što nisu dvopojasne, već su celovite slike velikog formata. One, nadalje, pokazuju više zlata na pozadini i time se priblizuju mozaiku trijumfalnog luka. Prodiranje zlatne osnove, umesto iluzionističke pozadine, nise sredstvo stila vec, počev od ranog IV veka, obeležje evharističke stvarnosti i neposrednog bozjeg dejstva.

Sto se tiče scene susreta Avrama i Melhisedeka posle bitke sa Amalicanima, to više nije scena dogadjaja, već uobličavanje evharističke žrtve. Melhisedek se pojavljuje u raskošnoj odori prvosvestenika, kako je on obucen i pir crkvenim poslovima. Ispred njega stoji veliki krater za vino sucelice Avramovoj konjici koja se približava, a on sam nudi hleb iz opletene kotarice. U oblaku iznad njega pojavljuje se poprsje Hrista kao Pantokratora, odevenog u purpur, koji potvrdjuje Melhisedekovu žrtvu. Scenu treba tumačiti u smislu pisma Jevrejima, kao praobraz pričesca, a neobična promena starozavetne istorijske slike odigrava se u blizini oltara. Kao što u plastici sarkofaga braća Kajin i Avelj prinose Bogu ocu klasje i jagnje kao znak tela i krvi Božijeg sina, tako i pod Melhisedekovom žrtvom u S.M.Madjore treba razumeti prisustvo Hrista. Sa te tačke gledano postaje razumljivo da tamo gde božanstvo nije oznaceno kao Božija ruka, logos postaje delajući Bog i istoriji jevrejskog naroda i u drugim SZ pričama.

Ali ovaj liturgijski prizvuk nastavlja se u sledećem mozaiku u S.M.M.: Avram pozdravlja tri andjela...Opet su hleb i vino prenaglašeni; slika Gostoljublja Avramovog preobražena je u svecanost pričesca i ucesca Noga na evharističkoj gozbi. I ovde je postavljena osnova daljem razvitku jedne od najznačajnijih liturgijskih kompozicija vizantijske umetnosti.

I ciklus na juznom zidu u S.M.M. obuhvacen je jedinstvenom idejom i takodje zapocinje od oltara. Oba starozavetna ciklusa teku od trijumfalnog luka ka ulazu. Ciklus prikazuje oslobodjenje jevrejskog naroda od egipatske vladavine, prolaz preko Crvenog Mora i kroz pustinju, borbe Mojsija sa Amalicanima, davanje zakona i smrt velikog vodje, prelazak preko Jordana pod vodjstvom Isusa Navina, borba za Jerihon i zauzece svete Zemlje. Nasuprot idile ciklusa o patrijarsima, ovde preovladjuju, u neprekidnom nizu, scene iz borbe, opsade i razaranja najčešće komponovane u široke slike, jedne iznad drugih. Dok se poreklo ovakve predstave borbi, kao borba u Gavaonu ranije izvodilo neposredno iz rimskih istorijskih reljefa, u najnovije vreme su jevrejske freske III veka i rimsko slikarstvo katakombi IV veka prepoznati kao uzori, a ciklus o Isusu Navinu iz S.M.M. može se staviti u niz mnogobrojnih minijatura

amvrosijanske Ilijade i vatikanske Enejide. Dvopojasni sastav kompozicijie omogućuje direktno preuzimanje takvih minijatura, koje su najčešće bile poprecno izdužene slike sa okvirom.

Cuveni trijumfalni luk, koji je Sikst III, kao rimski episkop, posvetio bozjem narodu u S.M.M. nadovezujući se na Efeski sabor: u njegovom temenom medaljonu nalazi se presto Boga sa krstom i golubom kao znacima mesta Sv Trojice, na koji se logos vraca posle svoje žrtve. Ovoj hetimasiji, koju ukruzuju četiri krilata bica, ukazuju postovanje Petar i Pavle kao predstavnici zemaljske crkve i njenog jedinstva. Time je istovremeno obeležena sustina casne trpeze p koja se nalazi izmedju naosa i apside - kao mesta za žrtvu i kao mesta gde se uvek obnavlja otelovljenje. Oba sveta grada, Jerusalim i Vitlejem, kroz čije kapije ulaze apostolski jaganjci kao pracrkva, obuhvacena su u ovim crkvenim idejama kao zemaljska podnozja. Tajna otelovljenja i nastanka crkve objavljuje se u scenama Blagovesti i Sretenja, Poklonjenja istočnih mudraca novom caru i Poklonjenje pustinjskog kralja Afrodizija, kao i Odbijanjem istinitog carstva od laznog zemaljskog kralja Iroda, čime je izazvano ubistvo dece. Ove scene na trijumfalnom luku u S.M.M. nisu predstave priča iz Hristove mladosti, iako je korišćena apokrifna legenda. Protiv toga govori istaknutost zlatne osnove i blistavost prikazivanja, što je suprotno većini slika SZ u istoj crkvi, koje su date slikarsko-iluzionistički. Scena Blagovesti pretvorena je u prestolnu scenu nebeske auguste. Marijinom prestolu su podredjena četiri snažna krilata andjela, što je sasvim neobivno, a ovde se prvi put predstavlja na Rimskom tlu. I blagovesti snažnog andjela Josifu prilagodjuju se ovoj velicanstvenoj andjeoskoj predstavi. takav andjeo se nalazi izmedju Marije i Josifa u Sretenju. Tamo gde mudraci ukazuju postovanje novom caru, on sedi na velikom ukrašenom prestolu izmedju majke Marije i Ane, ispod svoje zvezde. Njegovi su strazari četiri velika krilata andjela u belim haljinama. I kada sveta porodica sreće kralja Afrodizija u pustinji, iza decaka stoje dva andjela. Tako ikonoloski program trijumfalnog luka objavljuje oltar kao mesto na kome su, pri svakoj liturgiji prisutni andjeli. Tu je poreklo najveće i najsudbonosnije nove tvorevine teodosijanske ikonografije.

Verkone:

U vreme Siksta III mogao bi da se datuje kompleks koji se odnosi na Bogorodicu i SZ i koji se nalazi u crkvi Santa Marija Madjore. Vrlo je velikog značaja jer je izveden odmah posle sabora u Efesu. U sredistu luka, izmedju svetog Petra i Pavla i četiri jevandjeoska znaka ima jedan diskos sa Hetimasijom, prestolom ukrašenim dragim kamenjem na kojem se nalaze kraljevske oznake (kruna i purpurna hlamida), a iznad njega dragocen krst, trijumf žrtve; u podnozju je knjiga sa pecatima Apokalipse. Na stranama je isprican život Marijin; ikonografija ne donosi humane scene koje će se iz Vizantije prosiriti u VI veku, već velica Bogorodicu kroz kraljevski ceremonijal sa dvorskom odećom i andjelima kao telohraniteljima. Podela je u tri pojasa:
Levo, Blagovesti: blagovest objavljuju četiri andjela Bogorodici, koja je u kraljevskoj odeći, dostojanstveno posadjena, dok peti andjeo lebdi pracen Sv Duhom (golub). Sledi razgovor jednog andjela sa Josifom; skorasnje tumačenje hoce, medjutim, tu da vidi Saru sa 3 andjela i Avrama, takodje sa 3 andjela.
U donjem pojasu je Poklonjenje kraljeva na poseban nain prikazano: Hristos dete sedi na prestolu, sa četiri andjela telohranitelja. S leve strane je Bogorodica, i sada kraljevski odevena, s druge strane ženski lik (Ana ili Crkva) i dva kralja iz dalekog Jerusalima. **U gornjem pojasu** s druge strane je Sretenje sa Bogorodicom u kraljevskom ruhu pracenom andjelima, s detetom koje ima oreol, Simeonom, Anom i pratnjom staraca. Druge epizode su manjeg ikonografskog značaja: javljanje andjela Josifu, Sveta porodica pred Afrodosijem, Pokolj dece, Kraljevi pred Irodom.

Scene su pretrprane likovima zbijenim u niske pojaseve,skoro su jedan uz drugog. Zidovi broda, izmedju prozora i arhitrava imaju malo polja. Sva ponaosob, izuzev četiri, sadrze po dve epizode iz Petoknjizja u pojasevima koji su jedan iznad drugog. Scene su žive, ali i one su pretrpane likovima. Grupisanje živo postavljenih figura, u dobro uravnotezenim stavovima, arhitektura u perspektivi, nagovestaji brezuljkastog pejsaža s malim drvećem koje se ocrtava na nebu koje svetluca, sve to je, nasledstvo klasičnog iskustva, rimskog a ne helenistickog. Likovi su čvrsti i ogrnuti teškim tkaninama: one sa trijumfalnog luka krase ponekad raskošne

odezde sa dragim kamenjem, što je bilo omiljeno u kasno-rimskoj eposi. A njihov pogled otkriva ukus V veka.

18. RANOHRIŠĆANSKI MOZAICI SOLUNA

19. SV ĐORĐE U SOLUNU

Pripada kraju IV v. Ovde preovladjuju ornamentalne forme, idilični recni pejzaži sa životinjama, puti i fantasticna arhitektonska zdanja. Kompozicija u kupoli Sv Djordja ima oblik friza i predstavlja monumentalni kalendar. Na pozadinu koju čine složene kulise, sastavljene od edikula, arkada, kupola i konhi prikazane su stojece figure svetitelja u pozama oranta. Njihova imena i meseci njihovog praznovanja su prikazani u propratnim natpisima.

Gerke:

Kupola u najvišem temenom krugu ima četiri velika andjela koji nose presto logosa koji znaci obeležava sredinu crkve i njenu najvišu visinu. Ovde treba tražiti prasliku kupola sa Vaznesenjem, kakva je ona u Sv Sofiji u Solunu. U drugom prstenu kruga, koji je postavljen oko ovog najviš eg misterija logosa, treba rekonstruisati pričešće apostola; on okruzuje scenju sliku sa andjelima, ukazujući postovanje na isti način kao sto, u srednjovizantijskim predstavama Vaznesenja i Duhova, to čine apostoli, ili u predstavama kupola sa Emanuilom - starozavetni proroci. Ovde u Solunu nalazi se prvobitni tip ove hrišćanske kupole sa koncentričnim kružnim prstenovima; razlog više da smatramo i da je prototip kupole sa Postanjem. Dvadeset četiri sveca su imala svoje mesto u ovom kružnom prstenu Rotonde u Solunu. Ovde ne može da bude u pitanju Vaznesenje, već slika epifanije Pantokratora sa poklonjenjem i velikim aliluja 24 staraca. U donjem kružnom prstenu se nalaze arhitektonske slike; u osam odeljaka prikazuje se po jedna trodelna sakralna gradjevina sa po dva grčka sveca; medju njima Filip, Terin, Cirilo, Vasilisk i Prisk, Onesifor i Porfirije, Kuzman i Damjan. Ne samo da arhitektura i sveci u molitvi čine nerazdvojivo jedinstvo, već je ovaj mozaički prsten tesno povezan i sa prstenom 24orice staraca.

U Rotondi u Solunu su, dakle, stupnjevito prikazani najviš e nebo logosa, nebeska i zemljaska crkva, kako je to teološki opisao Dionisije Areopagit.

Lazarev:

Ljudska figura na mozaicima ove crkve ima beznacajnu ulogu. Preovladjuju ornamentalne forme, idilicni recni pejsazi sa zivotinjama "puti" i fantasticna arhitektonska zdanja. Kompozicija u kupoli crkve Sv Georgija ima oblih friza i, strogo govoreci, predstavlja monumentalni kalendar. Na pozadini koju cune slozene arhitektonske kulise, sastavljene od edikula, arkada, kupola i konhi, prikazane su stojece figure svetitelja u pozama oranta. Njihova imena i meseci njihovog praznovanja oznaceni su u propratnim natpisima. U kombinaciji sa mozaickim fragmentima u sredisnjem delu kupole (figura Hrista Trijumfatora s krstom u ruci okruzenog cetvoricom andjela) ti svetiteljski likovi su na bogatoj arhitektonskoj pozadini simbolizovali nebeski Jerusalim. Stil ovih predstava ukazuje na najtesnju povezanost sa helenizmom, iz kojeg je pozajmljena vecina motiva. Hriscani su rado pribegavali upravo takvim, apstraktnim motivima poznohelenisticke dekoracije, jer su u celokupnom antickom nasledju oni bili najneutralniji. Neodrziv je pokusaj Strzigovskog da predstavljanje pejsaza u crkvama poveze sa iranskim izvorima.

20. **SV DIMITRIJE U SOLUNU**

Egejskom tipu je u poslednjoj klasici pri kraju V veka ostvaren u petobrodnoj osnovi sa transeptom najstarije crkve Sv Dimitrija u Solunu. Njen široki srednji brod ima 12 lukova, iznad

kojih se nalaze empora sa istim brojem lukova ispod jednoslivnog krova, dok su na prozorskom delu srednjeg broda prozori udvojeni. Tome se pridruzuje široki, raščlanjeni transept, nepoznat rimskom zapadu. On nizom lukova opasuje sveti grob Dimitrija i tako ga naročito naglašava, te postaje centar osnove. Sam grob je mala crkva posvecena Sv Krstu, podzemne vrste, koja se nalazi ispod trpeze oltara.

Podela na tri prostora, koja srednjem brodu daje karakter centralne odaje, upotrebljena je i u crkvi Sv Dimitrija u Solunu i dovela je tamo do smenjivanja stubova i stubaca. U zapadnom i istočnom odeljku se iznad 3 stuba izvijaju četiri luka, a u srednjem pet lukova iznad četiri stuba. Kapiteli, inkrustacija i šarenilo zapadnog i istočnog odeljka povezani su jedan sa drugim, tako da nastaje prava sredina naosa, koja se i dalje naglašava rasporedom galerija, a pokazuje se spolja u rasporedu prozora.

Solunski mozaici su, po svim podacima, lokalni rad. Oni potiču iz **tri različite epohe**: mozaici severnog bočnog broda, koji su propali za vreme pozara 1917.god., bili su izrađeni krajem VI ili početkom VII veka, kasnije je dodat mozaik sa natpisom u tri medaljona i još tri mozaika na stubovima - uskoro posle pozara 629-624 god. a mozaik na stubu sa likom Bogorodice i nepoznatog svetitelja - u IX-X veku. Mozaici bočnog broda, raspoređeni iznad arkade, razdvojeni su u odvojene epizode, sjedinjene u celinu. Figure Sv Dimitrija, Bogorodice i anđela, pojedinih svetitelja i ktitora preplicu se ovde bez ikakve međusobne organske veze sa scenama iz života sv Dimitrija. Očigledno svaki mozaik predstavlja svojevrsni ex voto, izrađen po specijalnoj narudzbini raznih darodavaca. Pri poređenju tih mozaika sa carigradskim spomenicima pada u oči mnoštvo istočnih tipova i više podvučena linearnost. Tehnika izrade ostaje vrlo visoka ostavljajući daleko iza sebe grubi stil ravenskih mozaika. U prefinjenom koloritu još se živo oseća antička tradicija.

Mozaici na stubovima - nastali posle pozara, oni ne ustupaju po kvalitetu mozaicima bočnog broda. Oni prikazuju Sv Sergija, Sv Dimitrija sa dva deteta i osnivaca hrama sa sv Dimitrijem u sredini. Naročito je lep poslednji mozaik izrađen u lakim, neznim polutonovima, među kojima preovlađuju bele, svetlo plave, ruzičasto-crvene, tamno plave, zelene, žute, ljubičaste, sive i zlatne boje. Dominira sivkasto (?)beli ton i kao da asimilira sve ostale boje. Lica su obrađena potpuno kao portreti. Bez obzira na značajan porast linearnosti, kočkice se raspoređuju sa još vecom slobodom, što daje licima dosta živopisan karakter. Opsti izraz se odlikuje asketskom strogoscu, u mnogome podsećaju na strogost likova poznovizantijskih ikona.

Solunski i kiparski mozaici u poređenju sa carigradskim spomenicima, ispoljavaju neuporedivo manju živopisnost. Linijski elemenat počinje da kod njih igra vodecu ulogu. Ipak, veza sa helenističkim tradicijama ostaje i dalje vrlo jaka.

21. SOLUNSKE CRKVE (V-VII vek)

Tipu obeju carigradskih bazilika V veka pripada nekoliko značajnih bazilika u Grckoj. To je pre svega bazilika u Nea Anhijalos, sagradjena oko 470te i crkva u Solunu pod nazivom Ahiropitos.

Jedna od najranijih apsida istočne grčkeumetnosti je ona u crkvi Osios David u Solunu, ovde se radi o pravoj teofaniji na osnovu 9.stiha Jeseja i Jezekilja 47,1. mladićki golobrad Hristos, sa dugom kosom, krstaštim nimbom i u purpurnom odelu sedi na dugi usred bogato oblikovanog rajskog vrta; on je okružen mandorlom koju nose četiri krilata heruvima, koja su ovde predstavljena kao tetramorf, a prekrivena su sa hiljadu ociju svevideceg Boga. Proroci tumače vodu kao izvor koji daje život. Mozaik u Solunu koji je po tehnici i stilu bizal onom u S.Pudencijani, kao i mozaicima V veka u Milanu i Napulju, nalazi se na početku njihovog razvitka.

22. **IKONOGRAFIJA RANOHRIŠĆANSKE UMETNOSTI**

Od ikonografskih tema i motiva III veka mogu se videti: **Dobri pastir, oranta, filozof i pecač**.

Dobri pastir - nastaje kao prikaz teksta o Izgubljenoj pa nadjenoj ovci što je inače bio Hristov odgovor na optuzbu da radi subotom. Sam Hristos kaze da je pastir dobri koji život svoj polaze za ovce svoje. već u III veku se javljaju predstave Hrista sa bradom - dakle ne više apolonski tip Hrista. Pastir je čest motiv na sarkofazima. U paganskoj umetnosti se motiv pastira javlja samo u okviru pastoralnih scena i radjene su i skulpture koje su prikazivale mladića koji na ramenima nosi ovcu koje su stajale u dvoristima bogatih Rimljana. I jevreji su koristili predstavu dobrog pastira - David kao pastir a i u hrišćanskoj umetnosti je David prikazivan tako. Orfej je bio jedan od tema koja je aludirala na smrt i vaskrsenje i bio je jedna od omiljenih tema u paganskoj umetnosti jer je omogućavao da se životinje prikazu što realističnije. Predstava Orfeja Dobrog pastira predstavlja simbiozu paganske i hrišćanske umetnosti. Orfej je božanstvo čije su predstave neposredno uticale na formiranje ikonografije Hristovog lika kao dobrog pastira. Dionisov ikonografski tip je takodje uticao na Hristovu ikonografiju. Dionis, nag, pored njega panter, tirs i pehar, oreol - Hristos, oreol, svecano obucen, ovce. Apolon je takodje uticao na formiranje ikonografije Hrista ali tek u IV veku - utice na Hrista-Sunce pravde.

Pastir spasitelj se mora shvatiti u najstarijoj hrišćanskoj umetnosti u smislu sume istinite filozofije. Dobri pastir je u plastici sarkofaga povezan sa filozofskim kompozicijama i zato je često u centru filozofskih scena.

Na tavanici Lucinine katakombe, pastir drži u ruci ovcu a podiže desnicu u pozdrav spasenja kao odgovor molitveno podignutim rukama zene, postavljene naspram njega.

Dobri pastir je u najstarijoj umetnosti katakombi odredjen samo da se predstavlja na tavanici. Sve ostale scene kulminiraju u ovoj predstavi. U ovom slikarstvu Bog spasitelj se odeva u lik pravog Orfeja. Istinski Orfej iz najstarijeg hrišćanskog slikarstva i plastike sarkofaga ne sakuplja oko sebe divlje zveri; životinja kraj njegovih nogu je samo ovca, jer samo u takvom pravom Orfeju može da se uoblici Hristos. Kliment Aleksandrijski naziva Hrista istinitim Orfejem opominjući pagane, koji ne sakuplja i ne ukrocuje divlje zveri, već pretvara lavove u ovce, a gordi ljudski rod pretvara u ponizne pred Bogom.

Motivi smrti mogu da se menjaju ali Dobri pastir se zadržava u prekonstantinskoj grobnoj plastici. On se nalazi izmedju genija smrti sa spuštenom buktinjom na mestu gde Viktorije inače drže pobednički stit. Prava simbolika smrti nestaje sve više a kao jedini moiv ostaje Dobri pastir u sredini. Dobri pastir III veka predstavlja pralik, koji je shvatljiv iz ideje o besmrtnosti. Pored nogu pastira su dve ovce koje zamenjuju stado.Otuda je njegov prvobitni pandan orans, drugi pralik ranohrišćanske umetnosti, u kome se oličava molitva covecanstva, koja treba da spase ljudski rod.

Lik Dobrog pastira u Konstantinovo vreme doživljava politicku promenu znacenja. Pastir ostaje ukazivanje na istinsko carstvo koje nije od ovoga sveta, čiji gospodar kao Pantokrator ima svoje sedište na nebu. Istovremeno, Konstantinova dinastija je preuzela zastupanje Pantokratora i njen zadatak je da jemci stalnost carske državne ideje u ovom promenljivom svetu.

Oranta (Molitva) - Oranta ima malo složeniju evoluciju. čest je motiv na sarkofazima na kojima zauzima sredisnje mesto (mesto u sredini sarkofaga). Ona predstavlja dušu koja je već u rajskom ambijentu (možda sa dve ptice okolo). Tipologija oranti - u početku prikazuje ljudsku dušu a rajski ambijent asocira na već spasenu dušu. Oranta nije hrišćanski izum. više su u antici slavile ovaj život - ruke su namerno asimetrične, da bi se uklopile sa kontrapostom što je kod hrišćana bilo retko. Dona Velata - ruke su namerno prenaglašene, lice je remek delo slikarstva tog vremena - zapanjujuce za tako mala sredstva koja su hrišćani imali u to doba sredinom III veka. Ima beli velum. Od III veka oranta se transformisala i dobila je drugačiji senzibilitet. Pred kraj III veka javlja se već Oranta -spasena koja se zahvaljuje Bogu za spasenje. Hrišćanska molitva u sustini podrazumeva više zahvalnost i blagodarnost nego molitvu. Specificna frizura i kapa Orante ukazuje na odredjene portretne karakteristike. Od apstraktne do konkretne predstave Orante. Nije Bogorodica u pitanju jer se s jedne strane nalazi na predstavi žena sa detetom (Bogorodica) i filozof sa druge strane - ovo simbolise to da će molitva biti uslisena rodjenjem Spasitelja ako se bude pridržavalo učenja filozofa. Postoje

slučajevi Orante i pokojnice. Orante su se nalazile i na paganskim sarkofazima. Sarkofazi sa vratima (prelazak u drugi svet)- s jedne strane oranta a sa druge pokojnica.
Prorok sa zenom i detetom i zvezda - predstava Bogorodice sa zvezdom Jakovljevog plemena i prorokom Isaijom (ili Valaamom); veza izmedju Starog i Novog zaveta je odlicno uspostavljena. već postoji odredjena ikonografija hrišćanstva. Ipak, mi pratimo ikonografiju na osnovu slučajnog uzorka jer ih proucavamo iz katakombi u Rimu gde je hrišćanstvo najmanje rasprostranjeno tada.

Gerke: Moliteljka se razvila iz tipa antičke moliteljke. Na sarkofazima su predstavljeni pobožni ljudi sa podignutom desnom rukom pred vratima groba ili nekog drugog simbola smrti i simbola savladjivanja smrti. To je stav pri molitvi, stav kojim se svestenik približava Bogu ili žrtveniku. U hrišćanskoj kapeli u Dura Europosu, tri žene stoje, na grobu Gospodnjem, sa podignutim desnim rukama u polozaju molitve. već u praganstvu je ovaj stav opisan kao *pietas* i na jednoj fresci hrišćanske grobne kapele u El Bagavatu, pored moliteljke je dopisano samo *molitva*.

U Lucininoj grobnici Orans predstavlja oličenje covecanstva osudjenog na smrt, koje moleći se podiže ruke prema Bogu-spasitelju koji se približava iz Raja u vidu Dobrog pastira. U ovom uporednom paru Pastor Bonus i Orans, hrišćanska umetnost predstavlja ideju povratka duše u raj uz pomoć Hrista, nasuprot paganskim predstavama Elisijuma i Dionisa i gradjanskim apoteozama. Pastir i žena u molitvi stoje jedan prema drugom, kao što naspramno stoje Hristos i covecanstvo, spasenje i molitva. U tom smislu grob predstavlja početak najstarije hrišćanske umetnosti.

U vreme kada je u plastici sarkofaga Dobri pastir postao centralni i jednostrani simbol, u oblast kompozicija na sarkofazima ulazi, pod stalnim uzajamnim dejstvom slikarstva u katakombama, i figura žene u molitvi. Tada je ona postavljena naspram figure koja nosi ovcu, pa je tako nastala naspramna kompozicija sa idejom da covecanstvo, moleći se stoji ispred Boga-Spasitelja. U drugoj generaciji se pastir u sredini smesta u okvir čitave jedne pastirske idile.

Pored moliteljke se može videti ponekad i kotva koja predstavlja tajanstveni simbol hrišćanske nade. Moliteljka se sada postavlja u srediste sarkofaga.s Time je najjasnije obeleženo odstupanje od opstih filozofskih tema. Sredisnja figura Moliteljke je najlepse prikazana na sarkofagu nadjenom u Via Longara - moliteljka je na postolju , ornamentalno i arhit.istaknuta, i okružena golubovima. Ona nije više postavljena naspram pastira već je postala simbolična izdvojena figura. Orans se stavlja pod arkadu koja u rimskoj državnoj umetnosti ima uvek uzvisen karakter. može da se nalazi u maslinjaku ili sa golubovima okolo.
Filozof - najstarija predstava je sa Sidamara sarkofaga tj.paganskih sarkofaga iz Male Azije iz druge ½ III veka. Odlikuju se arhitektonskom pozadinom. Filozof koji poucava. Javljaju se filozofi i na sarkofazima sa vratima. može ih biti više što označava više filozofskih škola. Filozof uči sta se desava u smrti i posle nje. Uvek drži svitak. To je vezano za gnosticke tajne tog vremena - misljenje da se čovek može znanjem spasti. Ko nauči pravo znanje sa nadom i verom u Boga može ocekivati spasenje. hrišćani su od pagana mogli da vide ikonografiju filozofa (Platonova akademija-Pompeja-predstava filozofske škole, Sokrat i mudrac). Misteriozna predstava iz katakombe u Via Latina - kombinacije sa paganskim temama. Predstavljen "Cas anatomije" - ovo nije Hristos sa učenicima; filozofi su se bavili i medicinom ali ovo je pre rasprava o tome sta se desava sa dušom posle smrti. Cinjenica da je filozofija bila rasirena i u Carigradu zaslugom carice Evdokije.

Gerke: Celokupni kompleks filozofije i njenih obeležja u poznoantičkoj plastici sarkofaga izražava misao da samo filozofija može da oslobodi od uzasa smrti. U to vreme nastaju hrišćanski sarkofazi sa filozofima: ovalni sarkofag u Santa Marija Antika u Rimu, sarkofag iz La Gajola u Provansi i deciji sarkofag u Raveni. Sarkofag u obliku kade, nadjen na Via Salarija se vezuje za tip sarkofaga sa filozofima. Istiniti filozof se nalazi izmedju Dobrog pastira i Orante. Tajna njegove filozofije zraci iz oba dva prasimbola hrišćanske umetnosti. Kanelovani hrišćanski sarkofazi sa filozofom su nosioci daljeg razvoja. U uglovima stoje jedan prema drugom orans i pastor bonus, ili Dobri pastir i pecač. Ovaj poslednji onda stupa u blizu vezu sa tajnom Krštenja, dok stado označava Pastira kao blizeg raju. Simbolična figura pecača označava oslobodjenje čoveka iz sveta i njegovo uclanjivanje u vojujuću crkvu.

Pecac - Preuzeta je iz idiličnih predstava prirode. Oni su bili prikazivani uglavnom u odredjenim delovima Rimskog carstva. Pecaros ima sesir, bez sandala, ima pletenu mrezu, tuniku egzomis itd. Ima ambivalentnu simboliku što je razlog nedostizanja popularnosti njegove predstave, a Hristos je mogao biti predstavljan kao riba (IHTIS). Ali more je i simbol bure ovoga sveta, i Hristos je pecač pa se riba oseća sigurno u pecačkoj korpi. Hristos je i rekao ribarima-apostolima - Učinicu vas lovcima ljudi. U bazilici episkopa Teodora - mali amori pecaju+Spasitelj u vidu pecača.
Gerke: Uobičajenoj predstavi velike ribe odgovara figura pecača; ona vodi poreklo iz apologetske predstave sveta, koja počev od Tertulijana kruzi oko velike ribe (Hristos), njegovih malih riba (hriscanii) i misijske sluzbe pecača na ljude koju je ustanovio Hristos. Opet postaje jasna veza sa najstarijom ikonologijom u katakombama.
Pecac stupa u blizu vezu sa tajnom Krštenja, dok stado obeležava Pastira kao blizeg raju. Simbolična figura pecača ukazuje na oslobodjenje čoveka iz sveta i njegovo uclanjivanje u vojujuću crkvu; nasuprot tome, Pastir oličava definitivno spasenje u smrti i uclanjenje u nebesku crkvu. Za jednostavnije kanelovane sarkofage, čija se struktura zadržava sve do IV veka, stvaraju se sledeći parovi simboličnih figura: Dobri pastir-orans, Dobri pastir-pecac, Filozof-Dobri pastir, filozof- Orans, pecač-Orans.

Posto su četiri simbolične figure - figura istinitog filozofa, Dobrog pastira, orans i pecača - postale stalni tipovi i cinioci kompozicije u plastici sarkofaga, izvšava se od 280.godine višestruko kombinovanje. Na sarkofazima sa apoteozom, u čijoj se sredini nalazi stit, u ugaonim poljima stoje naspramno Dobri pastir i filozof. I orans može da se suoci sa figurom pecača u ugaonim poljima. Prvobitno postavljanje Dobrog pastira i oransa ostaje i dalje.

Pre 313. hristogram nije usao u upotrebu.

TEME IZ STAROG I NOVOG ZAVETA U III I IV VEKU

Stari Zavet

Teme Starog zaveta zauzimaju bitnije mesto u ovom periodu. Samo je predstava stvaranja sveta retka.
Prvobitni greh - često se prikazuje i na sarkofazima i u katakombama (i u krstionici Dura Europos). Prikazana je na sarkofagu Junija Basa. Nema naročitih ikonografskih varijanti. Mon Reale- ima teme sa ugrebenim latinskim natpisima. Vizantijski ikonografski program je stvoren tek u vreme dinastije Makedonaca.
Nojev kovceg - takodje česta tema, može biti i svedena kutija koja predstavlja kovceg iz kojeg kao da iskace Noje (Monreale). Za IV vek se s pouzdanjem može rekonstruisati ciklus Geneze, koji se proteze od Postanja, preko proterivanja iz raja, do prvog bratoubistva i priče o prvim ljudima, zatim Nojev ciklus, u kome su bili predstavljeni dogadjaji pre i posle potopa, kao i ciklus o patrijarsima (Avram, Isak, Jakov). Mora da je u ciklusu ove hronike bio naročito bogat krug slika oko Josifa u Egiptu. Odskora postaje sve jasnije da je vrlo rano prikazivana priča o Mojsiju, kao i o Isusu Navinu, zauzimanje Palestine od str.Jevreja i njihov život u Sv zemlji. Centralna ličnost narativne slike bio je David.
Avramova žrtva - u III veku Avram je prikazan u polozaju oransa isto kao i Isak. Od IV veka akcenat je stavljen na samo žrtvovanje - Avram zamahuje nozem, evharistička simbolika je naglašenija od molitvene. Katakomba pape Kaliksta. Celokupni svet rasutih hrišćanskih motiva može da se objasni polazeci od misterije besmrtnosti u Hristu. Krštenje i pričešće su objektivno jemstvo. Mojsijevo čudo sa izvorom se stoga nalazi zajedno sa obedom i ribarem. Hristova cuda, koja su upadljivo retko upotrebljena, predstavljaju vidljive znake spasenja. Starozavetne scene su ustvari naslikane molitve za spas (Danilo) ili obrazac puta, kojim čovek pošto postane hrišćanin koraca u vecito blaženstvo kroz smrt i greh (Jona). Avramova žrtva-olicenje hrišćanske žrtve i ima jasnu vezu sa evharistijom, a Avram i Isak nisu predstavljeni pri žrtvovanju sina već podižu ruke. Tako su oni peta varijanta evharističke slike.
Tri čoveka za stolom uobličavaju obed koji daje besmrtnost. Ovo se ne iskazuje samo hijeratskom frontalnošću i naglašavanjem tri hleba na stolu, već se i slikovno objašnjava Avramovom žrtvom, kojom se od vajkada izražava Hristova krvna žrtva. Kompozicija se dakle

ne može čitati ni po zakonu neke biblijske priče spasenja, niti po zakonu reprezentativne, sa stanjem saglasne, kompozicije pobožnosti, već samo tako da jedan deo slike objašnjava drugi.

Medju motivima se nalaze i najstarije hrišćanske scene: Hristovo Krštenje, pecač sa posciculi Christi, Mojsijevo čudo sa izvorom u pustinji, raslabljeni koji je poneo svoj odar, Vaskrsenje Lazarevo, Avramova žrtva, evharistički obed u raznim varijantama, ciklus spasavanja Jone, i Danilo u lavljoj pećini.

Avram, koji je spreman da žrtvuje svog sina. Njegova žrtva je obeležena božanskom rukom kao prefiguracija, kako bi se pokazalo da Bog sam pusta svog sina da umre za izbavljenje ljudskog roda. Ova nova kompozicija sa Avramom i Mojsijem odredjuje u konstantinsko vreme programe sarkofaga sa frizom i programe kanelovanih sarkofaga. U postkonstantinsko vreme, pa još i u teodosijansko, ove dve scene zauzimaju ugaone nise galskih sarkofaga sa stubovima i drvećem. U sredini izmedju njih stoji onda orans,umesto stita sa bracnim parom, ili Rodjenje Hristovo sa poklonjenjem mudraca.

Mojsije - prikazana ruka gospodnja; Mojsije otvara izvor u steni-razvijenija tema sa čovekom koji je kao vojnik i napaja se vodom života+Mojsije sa stapom, a može biti i samo Mojsije sa stapom i bez vode. Tema nije dugo preživela. Mojsijevo čudo sa izvorom se nalazi zajedno sa obedom i ribarem. Vazna varijanta kompozicije sa Avramom i Mojsijem sastoji se u tome, što se umesto primanja zakona predstavlja prorokovo čudo sa izvorom. Sve ove varijante potiču od rane konstantinovske triologije, koja pripada programu hrišćanskih sarkofaga sa stitom: Avram, Mojsije i jedan starozavetni simbol spasenja obeležavaju sferu smrti, a spasenje je obeleženo krvnom žrtvom i crkvenim sredstvima ovog spasenja. U primanju zakona se izražava osnivanje crkve, a u čudu sa izvorom Krštenje. Oko ove srednje apoteoze se redjaju, u četiri grupe, podeljene u 2 pojasa, scene iz SZ, NZ i života Petra. Ove četiri grupe stoje dve po dve, jedna iznad druge i unakrs, programski povezane.

Triologija (Tetralogija) o Joni - samo za odmaranje Jone u hladu tikava ima mnogo uticaja paganske umetnosti. Dionisijska simbolika je dosta ovde upotrebljena. priča o Endimionu mladiću koji je zauvek zaspao a u njega se zaljubila Selena je takodje mit koji je uticao na ikonografiju Jone koji spava. Jonina triologija se predstavlja i na sarkofazima i u katakombama. Scene mogu biti odvojene. inače triologija se sastoji od scena: Jonu guta kit, kit izbacuje Jonu, Jona sedi u hladu tikava (spava) (i Jona sedi na kamenu - završena mu je misija spasenje Ninive). U katakombi sv Sebastijana prikazan je Jona koji spava i Jona i neman (ali ga ovde neman guta a ne vraca). Scena sa nemani- neman može imati koren u scenama tipa Perseja koji oslobadja Andromedu. već u IV veku tema sa Jonom se redje javlja i to se nastavlja i kasnije - sve je redja. Scena sa Jonom i nemani naročito je prikazivana u iluminacijama - Hludovski psaltir IX vek: ima dodatak u vidu tumačenja knjige proroka Jone, pa je prikazan Jona kako sedi u nemani.

Triologija o Joni se takodje ne može tumačiti u smislu starozavetne priče. U katakombama IV veka i na casnim trpezama V veka zaista se priča ova istorija. baš ovaj pripovedački kontinuitet nedostaje ranom slikarstvu katakombi. Triologija o Joni je ovde stalna, bez obzira da li je u nizu ili je rasporedjena na tri zida, kao primer božanske drame spasenja duše: odlazak u smrt (bacanje u more), vaskrsenje (izbacivanje) i pax eterna ili paradiso (hlad od tikava), Kako nedostaje ma kakvo ukazivanje na Hrista, ne treba tu tražiti nikakvo hristološko tumačenje, ukoliko pre što se svi starozavetni primeri ove vrste literarno i likovno odnose na spasenje hrišćana Hristom.

Ideja pravod hrišćanskog raja se kompoziciono prosiruje i tumači predstavama iz SZ. Kao i u katakombama, zapocinje se predstavljanjem triologije o Joni u okviru pastirske teme. Na jednom sarkofagu u Pizi Jonina triologija, po prvi put u plastici, uokviruje centralnu figuru Dobrog pastira-spasitelja. Joni i Danilu se pridruzuje Nojev kovceg.

Pored Moliteljke, kao sadrzaj njene molitve, stavlja se dvodelna ikonografija Jone.

Danilo u lavljoj pećini - bilo je paganskih tema sa gladijatorskim ili venatorskim borbama koje su mogle da uticu na ikonografski prikaz Danila u lavljoj pećini. Ova tema ostaje jako popularna naročito na grobovima. Domitilina katakomba iz III veka i Blosi katakomba-zanimljiva odeća, mozaik, lavovi minijaturni a Danilo je već u rajskom ambijentu. Umrli hrišćanin se predstavlja u vidu Danila u lavljoj pećini, a umesto imago klipeata, sada može da

se nalazi Danilo kao apoteoza i koga Viktorije odnose u klipeusu u nebo. Starozavetne scene su ustvari naslikane molitve za spas (Danilo) ili obrazac puta, kojim čovek pošto postane hrišćanin koraca u vecito blaženstvo kroz smrt i greh (Jona).
Tri mladića u peci ognjenoj - Navuhodonosor je prikazan u rimskoj odeći a statua je samo bista. Taj deo se retko prikazuje i mnogo je cesci deo kad su mladići u samoj peci. Prikaz iz Prisciline katakombe-mladici u zelenom sa žutim krstovima u polozaju oransa.
Suzana i starci - jako retka tema.
Knjiga o Jovu - ili Jov na gumnu. Tema je preživela u IV veku. Prikaz na sarkofagu Junija Basa-prikazana scena što je neobično jer mu Ništa nije falilo.
David - ili kao Orfej ili kao Pastir. Kao pastir će biti prikazivan u psaltirima i uopste u rukopisima.

Novi Zavet

Rodjenje Hristovo - ipak pre pripada repertoaru III veka (sarkofag Adelfija-prikazana tri mudraca sa Bogorodicom i Josifom). Scena će se često prikazivati na skulpturama mada one gube vremenom na značaju. Koren scene rodjenjasu: 1) *Balbek* (Liban)-podni mozaik iz vile (IV vek) na kome je prikazano rodjenje Aleksandra Velikog i dogadjaj koji najavljuje njegovo rodjenje, kupanje Aleksandra kog kupa nimfa (posto je Aleksandar bio "sin" Zevsa Amona);2) *Rodjenje Ahila* - ambrozija, dete, kupanje, tri Parke (Moire, sudjaje)-jedna prede, druga drži tablicu a treća bi trebalo da sece nit. Scena Rodjenja u crkvi Hrista Hore ukazuje da se nije bitno izmenila kompozicija. možda je rodjenje Ahila i Aleksandra više uticalo na ikonografiju rodjenja Bogorodice i drugih svetitelja s obzirom da su prikazani u raskošnom enterijeru.
Tri mudraca - Priscilina katakomba; katakomba sv Petra i Marcelina - tri mudraca su obucena kao tri mladića. Santa Marija Madjore - mozaik, drugačije izgleda kao svecana audijencija kod cara; raskošno prikazano. Manastir Dafni XIII vek- razlika je samo u prisustvu andjela. U vreme Konstantina je tema obozavanja Tri maga stavljena ispod stita sa pokojnikom, umesto scene spasenja, kao dokaz da je duša, kao dokaz da je duša vracena u carstvo koje nije od ovog sveta. Naspram postovanja Maga predstavljena je triologija sa Petrom, koja se nalazi ispod Hristove triologija. Ova kombinacija sa Hristom i Petrom postaje sustinski cinilac kompozicije i razlikovanja kompozicije i razlikovanja konstantinske plastike na sarkofazima. Ona je najtesnje povezana sa osnivanjem praznika papske stolice. Osnova joj je, u kanonu neprihvaceno, Petrovo hapsenje u Jerusalimu, koje nije dovelo do njegove smrti. Njegovo hapsenje u Rimu koje je u vezi sa smrcu na krstu, predstavlja se tek u drugoj polovini IV veka i to na onim sarkofazima čiji je sadrzaj Petrova smrt na krstu i Pavlova pogibija.

Poklonjenje mudraca. Freska. IV vek. Katakomba Sv.Marka i Marcelijana. Predstava ide u paru sa drugom na kojoj je prikazano Suđenje trojici jevrejskih mladića, veoma slično kao i na savremenom sarkofagu iz St.Gilles-a. Suđenje trojici jevrejskih mladića. Predstava "ide u paru" sa drugom na kojoj je prikazano Poklonjenje mudraca, veoma slično savremenom sarkofagu iz St.Gilles-a.

Okružena je strazom koju cini pet andjela a iznad njene glave lebdi golub. Arhandjeo Gavrilo nehotice ostavlja utisak antičke Viktorije. Tako se nekada skromna Marija ovde pojavljuje u liku velicanstvene Bogorodice. Ta tendencija ka velicanju božanstva se još više vidi na sceni Poklonjenja Mudraca. Mali Hristos nije ovde predstavljen na majcinom krilu već kako sam, slično caru, dostojanstveno sedi na prestolu koji okruzuju andjeli, mudraci i dve ženske figure. Jedna od tih ženskih figura je odevena u raskošnu odeću i sigurno predstavlja Bogorodicu.
Krstenje - ne prikazuje se baš eksplicitno Hristovo Krštenje. U III i IV veku ljudi se nisu baš krstavali kao deca. Na slici je prikazano dete kako se krstava - to ukazuje da se duša vraca u cisto, nevino stanje kakvo je u vreme kada je bio novorodjence. Rimski sarkofag - umestno Jovana Krstitelja je prikazan čovek kao filozof sa svitkom. U Krstionici Arijevaca - u temenu kupole je prikazano Krštenje ali je ovde konkretno u pitanju Hristovo Krštenje. Mladi Hristos, golub iznad, Jovan Krstitelj je sa pedumom i personifikacija Jordana koja je ovde velika a sve više će se smanjivati. Kasnije će biti pridodata personifikacija Okeana a Hristos će se približiti 30im godinama. Krštenje u odnosu na III vek se sve više usložnjava i konkretizuje.

Ribar koji sedi pri evharistiji je lovac na ljude. Zato se taj ribar može povezati sa tajnom Krštenja u Jordanu u kompoziciono jedinstvo. Tamo gde se Hristos krstava, opet sedi ribar koji peca ljude. On dakle ne oličava ličnost hrišćanskog misionara, već tajnu postajanja hrišćaninom.

Vaskrsenje Lazarevo - najčešće je slikano od velikih praznika. Katakomba sv Petra i Marcelina- s profilacija, Hristos kao mlad koji vaskrsava Lazara u vidu male mumije koji može biti u malom hramu sa stepenistem ili bez. San Apolinare Novo - Hristos je u drustvu apostola (prikazan 1) i manji Lazar.

Cudo u Kani, umnožavanje hleba i riba sa blagosiljanjem hleba i riba, i Vaskrsenje Lazarevo. Povezivanje sa adamitskom triologijom je jasno, kao i karakter naglašavanja ka ugaonoj sceni, a najzad i odnos obeju scena na uglovima: naspram stvaranja prvog ljudskog para, koje izvšava Bog Otac, nalazi se ponovno budjenje covecanstva iz smrti, koje izvšava Hristos. Uslov za ovo novo nastajanje ljudi je vino i hleb, ali i telo i krv Hristova. I na hristološkim sarkofazima sa frizom iz konstantinskog perioda, u sredistu se vrlo često prikazuje blagosiljanje hleba. Redosled triju scena se zadržava i upotpunjuje, a kada vaskrsenje Lazara postane jedna od najomiljenijih scena na uglovima, naspram nje se nalazi Avramova žrtva ili čudo sa Izvorom. Vaskrsenje Lazara se oblikuje po uzoru na takve starozavetne priče, čiji raspon ide od idile porodične sreće preko atmosfere bajke magarca koji govori i sveta Josifovih snova do dramaticnih scena borbe i vaskrsenja Lazara.

Umnozavanja hlebova i riba - dobijala je na popularnosti tokom vremena. Scena se znatno menjala i imala je brojne varijante.

Umnozavanje hlebova i riba i tu je stari motiv obeda blaženih za stolom u obliku sigme upotrebljen kao umetnička osnova za kompozcijiu biblijske priče o čudu: pet takvih stolova je poredjano jedan iznad drugog i oni ukazuju na masu ljudi koja je bila u okolini Genizaretskog jezera. To su jedine dve biblijske književne kompozicije u slikarstvu katakombi, a istovremeno i najstarije biblijske kompozicije u hrišćanskoj umetnosti uopste.Obe su možda nastale u vreme kada se Origen nalazio u Rimu na carskom dvoru.

Kako su se razvijale ove simbolične kratke scene u slikarstvu katakombi može se zaključiti na osnovu motiva blaženih koju je hrišćanska umetnost možda preuzela, i pod utiskom biblijske priče o umnozenju hlebova i riba, preobrazila u evharistički obed. To je obed u slobodnoj prirodi a u sv Kalikstu se nalazi u tesnoj vezi sa figurom pecača koji sedi. odgovarajući zakonima rasutih motiva, u najranijem hrišćanskom slikastvu dolazi do cetili simbolična oblikovanja ideje o hrišćanskom obedu. Najopširniji oblik može se shvatiti kao preinacenje antičkog simposiona i preobrazaj skracenja na antiki grobnice Klodija Herma. Antički tronozac doživljava liturgijsko preinacenje kada biva postavljen izmedju onih koji služe i moliteljki. Ova predstava otelovljuje hrišćansku molitvu zahvalnosti. No ovaj tronozac može da bude predstavljen i bez ikakve figure, izmedju 7 kotarica sa hlebom.

Svadba u Kani - cesca je u IV veku nego u III. Prikazana je u San Djovani in Fonte na mozaiku iz oko 400.god.

Isceljenje raslabljenog u banji Siluamskoj i Hodanje po vodi - obavezni su deo kroz svu istoriju svih razvijenih ciklusa Hristovih cuda. Samarjanka, Isceljenje raslabljenog u banji Vitezdi, Hodanje po vodi - sve scene su vezane za vodu što ukazuje na to da se radilo o krstionici a i kasnije će se ovakve scene nalaziti u krstionicama kao deo ikonografskog programa.

Hristos i Samarjanka - Kalikstova katakomba - detalj kad joj se Hristos obraća. Dura Europos-Vec u III veku postojala je ikonografska varijanta da se prikaze samo Samarjanka.

Isceljenje krvotocive žene - istice se snaga vere. Nije se scena puno menjala što se tiče ikonografije. Katakomba sv Petra i Marcelina.

Fractio panis (Agape) - deljenje hlebova; ucestvuju i zene. Ovo nije ilustracija Tajne večere. To je obicna hrišćanska gozba koja je sledila posle Krštenja ili po pričescu. svedoči nam o tome kakva je bila crkvena hijerarhija. Izvori iz II veka potvrdjuju ovo. Episkop je bio nekad ono što je danas parohijan. Priscilina katakomba.

Tajna večera i Pričešće apostola - proizilaze iz ikonografije fractio panis dok ovo drugo nestaje.

Prvi hriscani su upotrebljavali pre svega biblijske simbole, kao sto su jagnje, Nojev kovceg i dr. Ali, kada su u Crkvu poceli da ulaze mnogobosci, ti simboli su cesto bili strani i nerazumljivi. Da bi ih priblizili istini, Crkva je preuzela nekoliko mnogobozackih simbola, pogodnih da prenesu izvesne sadrzaje njenog ucenja. Preuzimajuci ih, pak, Crkva ih je cistila od mnogobozackog znacenja, pronalazeci u njima prvobitni duboki smisao i koristila za izrazavanje ostvarenog dela spasenja. Da bi sto bolje razjasnila svoje ucenje onima koji su prisli iz mnogobostva, Crkva se koristila i odredjenim antickim mitovima, koji su u izvesnoj meri mogli da prenesu hriscansko ucenje.

Pored retkih neposrednih Hristovih obraza, nalazimo mnostvo simbolickih prikazivanja, kako naslikanih bojama u katakombama, tako i bareljefnih na sarkofazima. Od onih koji pribegavaju covecijem obrazu, valja izdvojiti izobrazenje **dobrog pastira**, koje se pojavljuje jos u I veku. Nekoliko njegovih primeraka postoji u rimskoj katakombi Domicile. Ovaj obraz je tesno povezan sa simbolom jagnjeta i zasnovan je na biblijskim tekstovima. Tako proroci Jezekilj i David predstavljaju Izrail kao stado ovaca, ciji je pastir Bog. I Hristos taj obraz vezuje za sebe (Mt, Jn). Prihvatajuci ovaj ikonografski tip, hriscanstvo je u njega unelo odredjeni dogmatski sadrzaj: dobri Pastir - ovaploceni Bog - uzima na sebe zabludelu ovcu, odnosno palu coveciju prirodu i sjedinjuje je sa svojom Bozanskom slavom. Ovde se pojasnjava Hristovo delo, a ne njegovo istorijsko oblicje.

Iz anticke mitologije preuzet je drugi, relativno redak simbolicki obraz Hrista u vidu **Orfeja**, koji svira na liri i ocarava zveri. Ovaj simbol je cesto prisutan u spisima starih pisaca pocevsi od Klimenta Aleksandrijskog. Kao sto je Orfej sa svojom lirom krotio divlje zveri i ocaravao gore i sume, tako i Hristos svojom Bozanskom recju privlaci ljude i kroti stihije.

Cak i one teme koje na prvi pogled mogu izgledati cisto ukrasne imaju skriveno znacenje, kao npr. **Vinova loza,** vrlo cesto prisutna u prvohriscanskoj umetnosti. To je obrazni oblik koji odgovara recima Spasitelja: *Kao sto loza ne moze roda roditi sama od sebe ako ne ostane na cokotu, tako ni vi ako u meni ne ostanete. Ja sam cokot, a vi loze. Ko ostane u meni i ja u njemu, taj donosi mnogi plod, jer bez mene ne mozete ciniti nista* (Jn) (to je narocito jasno kada se obraz nalazi u kupoli hrama; tu je cokot u sredistu a loza pokriva celu kupolu. Isto nacelo je prisutno i u nasim hramovima - Hristos u kupoli i apostli okolo). Ove reci i obraz koji im odgovara poseduju i eklisioloski i sakramentalni smisao. Izobrazene loze i cokoti ukazuju na Hrista i Njegovu Crkvu. Medjutim, mnogo se cesce srecemo sa izobrazenjem loze i vinogradskog grozdja ili sa pticama koje se hrane grozdjem. Takva izobrazenja imaju za svrhu da hriscanima ukazu na sredisnju tajnu crkve, Evharistiju. Ljudi i ptice koji se hrane grozdjem predstavljaju Hriscane koji se hrane Telom i Krvlju Hristovom.

U SZ vinova loza, koju su iz Hananske zemlje doneli Mojsijevi poslanici, bese ismbol obecane zemlje. Stoga u NZ ona takodje sluzi kao simbol Raja, tj. zemlje koja je obecana onima koji se pricescuju Telom i Krvlju Hristovom, koji su clanovi Crkve. Kao ukrasna tema, vinova loza nastavlja da postoji u Crkvi sa istim simbolickim znacenjem.

Jedan od najrasrostranjenijih simbola prvobitnog hriscanstva je bila **riba**.

Vrlo vazna uloga koju riba ima u jevandjelskim spisima navela je hriscane da je usvoje kao simbol. I sam Hristos se vise puta sluzio obrazom ribe i ribolova. Obracajuci se ribarima, On je prirodno upotrebljavao obraze koji su im bili bliski i razumljivi. Pozivajuci ih na apostolsko sluzenje On ih je nazivao "lovcima na ljude" (Mt, Mk). Carstvo Bozije On uporedjuje sa mrezom punom svakojakih vrsta riba. Obraz ribe sluzi jednako kao simbol nebeskih dobara. Obrazi ribara i ribe kao simboli propovednika i obracenog u potpunosti su razumljivi. Medjutim, siroka upotreba ovog simbola u Hriscanstvu imala je i druge razloge: smisao pet slova od kojih je sastavljena rec riba - ίχθύς. Ovaj obraz je prisutan svuda: na zidnim slikama, na sarkofazima, na nadgrobnim natpisima i na pojedinacnim predmetima. Malene ribe od metala, kamena, sedefa ili stakla sa natpisom "spasi" ili "da spases", hriscani su nosili oko vrata, kao sto se sada nosi krst.

Izuzetnoj rasprostranjenosti obraza ribe odgovara i njegova literarna upotreba kao simbola, kako na nadgrobnim natpisima tako i u spisima mnogih hriscanskih pisaca. Vaznost ovog simbola je kod prvobitnih Hriscana bila toliko velika da su njegovo znacenje skrivali

mnogo duze nego znacenje ostalih simbola. Do IV veka ni jedan pisac ne daje njegovo potpuno objasnjenje.

Prvo i osnovno znacenje ribe jeste sam Hristos. Pojedini stari pisci ga nazivaju "nebeskom ribom". Da bi se pokazalo da se Crkva zasniva na Hristu, izobrazavan je brod na ledjima ribe. Hristos medju hriscanima se prikazivao kao velika riba okruzena malim. Takav obraz je saglasan sa recima Tertulijana: "Mi male ribe, vodjene nasom ribom, radjamo se u vodi i mozemo da se spasemo samo ukoliko prebivamo u vodi". Tako je simbolika ribe povezana sa simbolikom vode i tajnom krstenja.

U izobrazenjima kao i u spisima koji koriste simbol ribe posebno se naglasava ehvarijstijsko znacenje. Svaki put kada se izobrazava evharistijska tajna, bilo u vidu trpeze, samog obreda ili cistog simbola, pored hleba ce se obavezno naci i riba. Medjutim, riba se nikada nije upotrebljavala pri vrsenju Tajne Evharistije. Ona samo ukazuje na smisao hleba i vina.

Drugo vrlo rasireno simbolicko izobrazenje Spasitelja bio je Njegov starozavetni prikaz - **jagnje**. On se u hriscanskoj umetnosti pojavljuje od I veka. Sa ovim simbolom cemo se ponovo susresti kada budemo govorili o njegovom ukidanju u VII veku. Ovde cemo samo reci da se jagnje, jednako kao i riba, kao simbol pre svega samoga Hrista, primenjivao i na Hriscane uopste, a narocito na apostole. Jagnjad koja se napaja u gornjim potocima ukazuje na utoljenje zelje ljudskih dusa zivom vodom jevandjelskog ucenja. Ukoliko postoje dva jagnjeta, jedno oznacava Crkvu nastalu od Izraila, a drugo Crkvu nastalu od neznabozaca.

Kao osnovni Hristov simbol, jagnje ce jos dugo zamenjivati istinski obraz Spasitelja, kako u istorijskim izobrazenjima tako i u scenama Preobrazenja ili Krstenja. Tu su i sam krstavani Spasitelj, ali i sveti Preteca i apostoli bili prikazivani u vidu jagnjeta.

Bogorodica je prikazivana u katakombama gotovo isto tako cesto kao i Hristos. Ali, za razliku od Hrista, koji je cesto prikazivan putem simbola, Bogorodica je uvek prikazivana upravno i neposredno. Najstariji obraz Bogorodice potice iz II veka. Ona se izobrazava u sceni poklonjenja mudraca, u Blagovestima (Priskilina katakomba), u Rodjenju Hristovom (katakomba Sv Sevastijana IV vek). Ona se cesto prikazuje u vidu orante, tj. sa rukama podignutim u molitvi. Ovakav obraz naglasava njenu ulogu zastupnice pred Bogom za Crkvu i svet. U tom vidu je Bogorodica prikazana na mnostvu bogosluzbenih sasuda koji su pronadjeni u katakombama. Ponekad, zajedno sa njom, izobrazavaju se apostoli Petar i Pavle, a ponekad i njena majka, sv Ana. Njena uloga se narocito istice u sceni poklonjenja mudraca, koja se veoma cesto prikazivala u prvim vekovima Hriscanstva. Ono je tada predstavljalo poseban praznik, kao i danas u zapadnim veroispovestima. U Pravoslavnoj Crkvi, ono je ukljuceno u praznik Rodjenja Hristovog. Do danas je u rimskim katakombama otkriveno 12 izobrazenja poklonjenja mudraca, koja poticu od II do IV veka. Bogorodica uvek sedi, drzeci Mladenca na kolenima i zajedno sa Njim prima poklonjenje. To posebno naglasava dostojanstvo Majke Bozije. Ta tema je bila odgovor na cesto u to vreme postavljano pitanje o mestu neznabozaca ili nejevreja u Crkvi. Danas to vise nije upitno. Medjutm, u prvim vekovima, kada su neznabosci zajedno sa Izrailom poceli da ulaze u Crkvu, to pitanje je bilo ostro postavljeno. O tome znamo iz Dela apostolskih. NJemu je bio posvecen prvi-apostolski sabor. Taj problem ikone odrazavaju cesto i raznoobrazno. Mudraci koji su dosli da se poklone Hristu na zemlji rodjenom behu "prvina neznabozaca", prvina Crkve od neznabozaca. Stoga su Hriscani u prvim vekovima prikazivali poklonjenje mudraca i naglasavali mesto u Crkvi Hriscana postalih od neznabozaca te zakonitost njihovog sluzenja naporedo sa Hriscanima iz izrailskog naroda (jos u VI veku na mozaicima crkve Sv Vitala u Raveni moglo se videti poklonjenje mudraca; ono se moglo videti i izvezeno na odori carice Teodore; zapravo, ono je trebalo da prikaze kako ona i car Justinijan prinose darove za crkvu; na taj nacin carski par kao da ponavlja sluzenje istocnih careva, prinoseci Hristu darove u ime naroda koji predstavljaju).

Naporedo sa upravnim ili simbolickim obrazom Hrista i Majke Bozije, u katakombama nalazimo i izobrazenja apostola, proroka, mucenika, a takodje i andjela, jednom recju - svu razlicitost hriscanske ikonografije.

Navescemo primer, veoma karakteristican za hriscansku umetnost prvih vekova, koji ce nam pomoci da pojasnimo njen dalji razvoj. To su vec pomenuti najstariji obrazi Majke Bozije sa Mladencem. Ta freska iz Priskiline katakombe pripada II veku i jos je jelinisticka po svojoj

formi. Da bi se prikazalo da je ta zena Bogorodica, bilo je neophodno da se pribegne spoljasnjim znacima. Spoljasnje znake predstavljaju sz prorok koji stoji pored nje i zvezda nad njenom glavom. Tu nalazimo isto nacelo kao u vec spomenutim prenosnim evharistijskim izobrazenjima: da bi se pokazalo da izobrazenje oznacava sredisnju hriscansku Svetu Tajnu valjalo je dodati spoljasnji znak -evharijstijski simbol ribe. Taj detalj je prenosio smisao obraza u sasvim drugi plan, osvecujuci ga iznutra spasonosnim sadrzajem. Tako je i ovde: da bi se prikazalo da izobrazena zena sa detetom nije obicna majka, vec Majka Bozija, bile su neophodne spljasnje naznake: prorok i zvezda. Prorok u levoj ruci drzi svitak hartije ili knjigu sa svojim prorostvom, a desnicom pokazuje na zvezdu iznad Majke Bozije. Jedni smatraju da je to Isaija, a drugi smatraju da je to Valaam. Bogorodica ima na glavi pokrivalo - znak da je udata zena, kakva je i bila po svom polozaju u zajednici. Pokrivalo prestavlja crtu istorijskog realizma, koja se u pravoslavnoj ikonografiji Majke Bozije neizmenjivo zadrzala sve do danas. Ovaj obraz je istovremeno i istorijski i simbolicki: to jedinstvo istorijskog realizma i simbolike lezi u osnovi crkvene umenosti. Umetnicki jezik Crkve te epohe, jednako kao i dogmatski, jos uvek nije posedovao tacnost i jasnocu koju ce steci u narednim vekovima i uz pomoc koga mi danas uvek prepoznajemo Majku Boziju na ikonama, bez potrebe za prorokom koji ukazuje na nju. Umetnicki jezik crkve se jos uvek nalazio u periodu svoga oblikovanja i freske rimskih katakombi dobro pokazuju prve korake tog nastajanja.

Ipak, ova umetnost nije bila izdvojena od zivota. Ona ne samo sto govori jezikom svoga vremena vec je i tesno vezana sa tom epohom. Medjutm, njena veza se ne sastoji u tome sto bi fiksirala odredjene epizodne momente, vec u tome, sto odgovara na pitanja koja svakodnevno ustaju pred Hristanima tog vremena. Osnovni sadrzaj tog odgovora je prikazivanje i prenosenje molitvenog stanja lica koja se izobrazavaju, njihovo stojanje pred Bogom u najrazlicitijim zivotnim okolnostima. To molitveno stanje predaje se, pre svega, polozajem **orante** tj. drevnim gestom molitve koji je ne samo rasprostranjen, vec je postao i simbol molitve u umetnosti. U rimskim katakombama srecemo mnostvo oranti koje predstavljaju molitvu ili Crkvu u molitvi. Stanje molitve postaje osnovni sadrzaj razlicitih tema koje su ponekad krajnje dramaticne: Avramovo zrtvoprinosenje ili Danilo u jami sa lavovima. Tu se ne prikazuje toliko zrtvoprinosenje, koliko unutrasenje, duhovno stanje lica koja u njemu ucestvuju- molitva. Tako je Hriscanin, koji je uvek bio duzan da bude spreman na ispovedanje svoje vere u mucenickom podvigu, neprestano pred svojim ocima imao unutrasnje stojanje pred Bogom, koje je trebalo da ocuva u svim okolnostima. Prikazivalo se ono sto je umirivalo i krepilo dusu, a ne ono sto je moglo da je uplasi ili odbije. Ujedno, takvi obrazi su prenosili i ucenje o spasenju: spasen je bio Isak, spaseni su bili i Noje i Danilo. To je ukazivalo i na praobraz naseg spasenja. Osnovno u izobrazenju nije uzajamno dejstvo prikazanih lica, vec njihovo opstenje sa posmatracem.

U prvim vekovima hriscanstva simbolika crkvene umetnosti bese uglavnom ikonografska: kao simboli su sluzili ili sami izobrazavani predmeti - riba ili vinova loza, ili istorijske scene koje su u sebi sadrzale simbolicko znacenje - Lazarevo vaskrsenje kao obraz opsteg buduceg vaskrsenja. Umetnost prvih hriscana je dogmatska i liturgijska. Ta umetnost projavljuje odredjeno crkveno rukovodjenje i strogi uvid u rad umetnika. Nista u njoj nije prepusteno volji umetnika i njegovom licnom shvatanju. Tehniku, pak, grcko-rimskog slikarstva koja je bila vrlo usavrsena, hriscanska umetnost je u potpunosti nasledila. Zbog toga prvohriscanska umetnost zadrzava svezinu i obilje koje odlikuje i anticku umetnost.

23. **LIPSANOTEKA IZ BREŠE**

Na početku razvitka starohrišćanske umetnosti u slonovoj kosti nalazi se kovcezic za relikvije iz Breše. Po svojoj mnogostrukosti može se porediti sa Verdenskim kovcezicem koji, nastao najranije u V veku, opširno priča istoriju Isusove mladosti. Ovo obilje scena retko je u VI veku, izuzimajući Maksimijanovu katedru kao monumentalno reprezentativno delo. Kovceg od slonove kosti iz Breše prikazuje, na visokom srednjem pojasu, scene sa Hristom i Petrom, na čeonim krilima Hrista koji poucava izmedju krvotocive žene i predstave loseg najamnika medju pastirima; na zadnjoj strani predstavljene su - osim Preobrazenja- opširne scene o Ananiju i

Safiri, a na bocnim stranama Isceljenje slepog i Lazara, kao i Vaskrsenje Jairove kci. Ovaj novozavetni glavni pojas prate, gore i dole, uska polja s likovima, a njih slede starozavetni dogadjaji, kao uvod novozavetnim (Suzana, Danilo i Jona, Mojsije, Suzana i Danilo, Mojsije, Jakov i Rahilja, David i Golijat; strazarenje magarca nad čovekom kojeg je ubio lav; bog Jerovoamov u Vetilju, zlatno tele). Na poklopcu se nalaze oko srednjeg medaljona sa Hristom medaljoni sa apostolima, a Petar i Pavle su ikonografski jasno obeleženi; to je jedna vrsta upotrebe medaljona, koja se sada odomacuje u zanatskoj umetnosti i ulazi u upotrebu kod radova u zlatu, srebru i slonovači. Na poklopcu se u gornjem pojasu prikazuje - ispod uske trake sa šest golubova - stradanje u Getsimaniji: Hristova usamnjena molitva medju maslinama, njegovo pitanje naoružanim zbirovima koji nose buktinje, i pitanje sluskinje zbunjenom Petru naspram petla na stubu; u donjem pojasu Hristos pred jevrejskim prvosvestenicima i njegova osuda od Pilata. Program lipsanoteke u Breši, oblikovan je iz tri kruga motiva, koji su topografski smisljeno poredjani. Tome odgovara što su hristološke scene sa Petrom uokvirene predmetnim simbolima kao pilastrima. reč života, koja izaziva izlecenje klecece zene, istumačena je velikom ribom, koja je simbol spasioca, prikaz sa zlim najamnikom dobija svoje tumačenje petlom na stupcu. Smisao predmetne simbolike na ovoj slonovači postaje još jasniji na njenoj zadnjoj strani. Scena sa Hristom izmedju dva apostola dobija dogmatski smisao cetvorospratnom kulom, koja prema pastiru Jermi označava Hristovu crkvu. Tamo gde se neverni Ananija iznosi mrtav, izdajica Juda visi na drvetu. Vaskrsenje Jairove kci nalazi se izmedju znaka krsta i stuba oko kojeg se uvija drvo života; iznad drveta se nalaze terazije pravde. Skladnost motiva i njihovo skriveno znacenje, kao i objašnjavajući odnos predmetnih simbola i biblijske priče, govore za to, da je lipsanoteka iz Breše nastala u gornjoj Italiji, u Milanu, pod egejskim uticajem, u poslednjoj trećini IV veka, možda u vreme Amvrosijeve vladavine, kad je Teodosije privremeno boravio u Milanu.

Tema nebeske crkve predstavljena je na milanskom sarkofagu u San Ambrodjo, na galskim sarkofazima u Rinjije l'Fran, u Arlu i Marseju a pojavljuje se i u slonovoj kosti, kao na lipsanoteci iz Breše iz IV veka. Ona prvobitno nije stvorena ni za sitnu ni za sepulkralnu umetnost. već se na lipsanoteci iz Breše predstavlja mladićki Hristos kao i njegovi apostoli u obliku poprsja u tondu. Na lipsanoteci Hristos koji uči u krugu svojih apostola, predstavljen je u svetilistu koje lici na apsidu i koje ogranicavaju dva tornja. Zavese ovog svetilista su razgrnute kao kod epifanije, tako da se stvara slika pojavljivanja.

Dodatak:
Tzv. "Lipsanoteka iz Breše". Kovcezic od slonovače sa starim srebrnim zatvaracem. Oko 360-370. Brešcia, Museo Civico. "Leipsanotheke" na grčkom označava spremiste za ostatke/relikvije krsta, a potiče od reći (mnozina) "leipsana" (zemni ostaci pokojnika). Izgleda da je kovcezic rastavljen dok je još pripadao crkvi, a njegove strane zatim sastavljene tako da na stranama obrazuju oblik krsta. Datovanje oko 320, koje neki predlazu, nije prihvatljivo iz stilskih razloga, a posebno zbog frizura prikazanih ličnosti. Lipsanoteka stilski najviš e podseća na sarkofage sa stubovima iz druge polovine IV veka.

24. **MAKSIMIJANOVA KATEDRA**

Gerke:

Izmedju mozaika sa carem i caricom, u apsidi u San Vitale, stajao je arhiepiskopski presto. Njegov program se morao uklopiti u celokupni evharistički prostor i morao je da se odnosi na kompleks crkvenog uredjenja. Ma koliko da je inače u unutrašnjem prostoru gradjevinska plastika potisnuta od mozaicne oplate, na katedri se u skupocenom materijalu, slonovoj kosti, koja je delom bila pozlacena, razvio bogati program. On nam je očuvan na čuvenoj Maksimijanovoj katedri od slonove kosti i to u retkoj celini.

Na prednjoj strani katedre, pod moćnim lucima stoje četiri jevandjelista kao reprezentativne pojedinačne figure, lako okrenute srednjoj nisi, gde je Jovan Krstitelj

predstavljen kao prorok koji deli Novi od Starog zaveta. On u levoj drži medaljon u kome se nalazi jagnje Božije, tako da njegov govorni gest, podignuta desnica, objavljuje ideju oltara: "Vidi to je jagnje Božije, koje nosi grehe sveta". Ispod iste takve arkade nalazi se velicanstveni londonski andjeo. Ova petoclana grupa vesnika Boga i logosa, na prednjoj strani ravenske katedre, ima karakter ikone, kao i proroci i apostoli izmedju prozora Spasiteljeve crkve Teodoriha Velikog i kao crkveni oci Amvrozije i Maternus već u San Vitore u Ćjel d Oro u Milanu. Oni imaju istu ulogu kao Zaharije i Jovan Krstitelj izmedju prozora apside u bazilici Eufrazijani u Porecu, a zastupaju zahtev najviš eg crkvenog cina čije božansko jemstvo oličavaju. U ovoj ikonografiji je simbolisana učiteljska sluzba na isti način na koji to cini sv Apolinarije i kasnije ikone ravenskih episkopa na mozaiku u San Apolinare in Klase, kojima se takodje pridruzuju i poprsja jevandjelista. Reprezentativna priroda katedre izražava se i u redjanju tzv.scenske ikonografije. učenje crkvene vlasti počiva na SZ i NZ. Iz SZ je izabrana tema Josifa Hranitelja, oblikovana sa arheoloskom tacnošću i uživljavanju u egipatske nosnje i obicaje. No to nije nikakvo merilo za poreklo stila, već uopste kulturni obicaj VI veka, koji obuhvata istoriju, prosle kulture, leksikografiju i enciklopediju, etimologiju i zbirke, antologiju i proučavanje starih obicaja i navika. Vazniji je akcenat koji daje tvorac Maksimijanove katedre. On bocno redja "scene sa zitom" i uokviruje ih bogatim lozicama, u kojima vinov cokot i vinova lozica imaju istaknuto mesto. Ali on i ove starozavetne scene podredjuje onima iz NZ.

Novozavetne scene imaju - nasuprot narativnim scenama sa Josifom, koje su širokog formata, i po tome srodne minijaturama Becke geneze - visoki format i reprezentativni karakter. To u prvom redu nije stilska razlika, već se scene NZ poistovecuju sa jevandjelistima.s One se nalaze na prednjoj i straznjoj površini naslona prestola i prikazuju (sa izuzetkom Ulaska u Jerusalim) scene inkarnacije: Rodjenje i Poklonjenje, Josifov san, Put u Vitlejem i Krštenje; tome se pridruzuju sakramentalne scene Blagosiljanja hleba, Hranjenje mnoštva i Svadba u Kani u vezi sa parabolicnim izlecenjima. Tako scena sa Samarjankom označava Krštenje; Isceljenje slepog je u ranohrišćanskoj umetnosti uvek u vezi sa scenama Viaticuma (Blagosiljanje hleba i čudo sa vinom). Katedra, dakle, sa temom "Josif u Egiptu" nagovestava poruku NZ; njene scene se jednosmisleno odnose na ideju posatajanja Hrista čovekom i smisao njegovog svakodnevnog ponovnog radjanja u pričesti. često je izazivalo cudjenje što kompozicje u slonovoj kosti na Maksimijanovoj katedri imaju tako monumentalne crte i što su komponovane centralno kao ikone i kao slike koje iziskuju pobožnost. Uzviseno znacenje andjela, na skoro svim scenama, daje im hijeratsku merodavnost, udaljuje ih od dogadjaja i podiže ih u sferu bezvremenskih ikona koje iziskuju pobožnost. Razumljivo je, samo po sebi, da je takav zadatak mogao da bude samo na dvoru u Carigradu, ili na dvoru arhiepiskopa u Raveni. Ovu katedru, koja je imala svoje mesto medju carskim mozaicima, najbolje je zamisliti kao poklon cara svom vikarijusu u crkvenim stvarima - arhiepiskopu u Raveni.

Verkone:

Episkopska katedra u Raveni, najveći spomenik skulpture u slonovači koji nam je ostavilo staro doba, krivog je, polucilindricnog oblika. Skelet, bogato ukrašen vrezama vinove loze, paunovima, jelenima i pticama, uokviruje mnogobrojne pločice sa likovima. Sa čela, u obradjenim školjkastim nisama, nalazi se pet ploča sa Krstiteljem i Jagnjetom u sredini i sa 4 jevandjelista. Iznad, usred pojasa sa veoma finim ukrasima, nalazi se Maksimijanov monogram identičan sa jednim monogramom iz San Vitala.

Ploce sa likovima prikazuju tri ciklusa, a verovatno su ih radila 3 majstora. Na naslonu, s prednje strane, nalaze se pločice koje se odnose na Bogorodicu (prvobitno ih je bilo 8). Sa strane su priče o Jevrejinu Josifu na 10 ploca, pet sa svake strane, dok su na straznjem delu prvobitno bile postavljene 24 ploče koje su se odnosile na život i čuda Hristova. nekada se verovalo u aleksandrijsko poreklo ovog dela, dok se danas smatra da je poreklom iz Carigrada, iako se dopusta da su delovi izradjeni u egipatskih radionicama u vizantijskoj prestonici. Vreze loze pokazuju azijski ukus, a mnogi nebeski likovi iz ciklusa Bogorodice, kao i sami jevandjelisti, blizi su maloazijskoj eleganciji nego aleksandrijskoj živosti. S druge strane, priče o

Josifu ukrazuju na mnoge "egiptizirajuce" pojedinost, dok je ukras malih reljefa koji se odnose na Hristov život još uvek pod sudom.

Na šest pločica Maksimijanove katedre nalaze se Blagovesti (Susret Marije i Jelisavete sada nedostaje), Josifov san, Put u Nazaret, Rodjenje sa Bogojavljenjem i Trima mudracima, a sve te scene, mada su sažeto prikazane, pune su topline i čovečnosti. Bogorodica, pokazuje osećanja žene; nije nadzemaljsko bice. Pokazuje cudjenje u sceni Blagovesti. oslanja se na Josifa za vreme bekstva u Egipat, izgleda izmucena u Rodjenju, slatka u Poklonjenju mudraca kada jednom rukom drži dete i prema njemu saginje glavu.

Dodatak:

Presto ravenskog episkopa Maksimijana. Slonovača. 546-556. Ravena, Museo Arcivescovile. Mnogo puta restaurisan, pri čemu su brojne ploče izgubljene. Na čeonoj strani, ispod sedišta, arhiepiskopov mnogram: MAXIMIANVS EPISCOPVS. Nekoliko umetnika je radilo na njemu. LIT: C.Cecchelli, La cattedra di Massimiano, Roma, 1936; G.Bovini, La cattedra burnea del vescovo Massimiano di Ravenna, Faenza, 1957.

25. **AMPULE IZ MONCE I BOBIJA**

Srebrne ampule iz Svete Zemlje (zajedno sa njihovim imitacijama u terakoti), koje se danas uglavnom nalaze u Monci i Bobiju, osvedočene su kao pomoćna sredstva za razumevanje monumentalnog slikarstva iz vremena Justinijana u Carigradu. Njihovo datovanje u VI vek obezbedjeno je time što je papa Grgur Veliki, koji je pre svog stupanja na duznost 590.godine bio nuncije u Carigradu, takvi riznicu srebrnih ampula darovao langobardskoj kraljici Teodolindi, kao uspomenu na mesta Svete Zemlje. grčki natpisi ovih srebrnih bocica za ulje ne samo da dokazuju njihovo potpuno grčko poreklo, već i njihov nastanak u Jerusalimi. Njihove kompozicije su monumentalne, uprkos pripovedačke zanatske umetnosti, tj.one u minijaturi podražavaju velike crkvene kompozicije, bilo iz crkve Sv Groba ili iz crkve Rodjenja, Bogorodičine crkve ili iz crkve Vaskrsenja. Najčešće dvopojasna, frontalna i osovinska, centralna kompozicija odgovara najviš em stilu, koji se može dokazati u svim monumentalnim apsidama justinijanske umetnosti, u Rimu kao i u Raveni, u Siriji kao i u Egiptu i Egeji.

Na ampulama iz Monce su tri slike od presudnog značaja; to su Hristovo raspeće (povezano sa Sv Grobom), Vaznesenje Hristovo (kao obrazovanje pracrkve) i Bogorodičin presto (sa Poklonjenjem mudraca, pastira a u vezi sa marioloskim i hristološkim scenama). Mogućnosti povezivanja su mnogobrojne: krst i Vaznesenje mogu da budu kombinovani na prednjoj i zadnjoj strani, ali i Bogorodičin presto sa Vaznesenjem ili sa Praznim grobom, najzad i Marijin presto sa krstom. S druge strane, krst i prazan grob - spojeni najčešće u dvopojasnoj kompoziciji - mogu da se pojave i kao odvojene slike, tako da krst izričito predstavlja Veliki petak, a sveti grob uskrsnje jutro. Ne može biti sumnje da kombinaciji krsta i svetog groba na ampulama jerusalimske srebrne radinosti služi kao osnova crkva Sv Groba i velika ceremonija hodočašća; na tu crkvu se hodocasnici žele da prisete pomoću takvih srebrnih bocica za ulje sa "svetih mesta". Ipak, varijante su vrlo brojne. što se tiče samog krsta, on ima tri oblika: apstraktni krst, krst sa imago Christi clipeata i Raspeće sa kolobijumom.

Jednostavni krst - kao i svi drugi - nema nikada grčki oblik, već uvek latinski; to nije samo uspomena na krst na Golgoti, već isto tako i na krst podignut u crkvi Sv Groba, čije je pronalaženje pripisivano Jeleni. On je na ampulama predstavljen pod arkadom kao pod kivorijem, ili na rajskom bregu u zvezdanom nebu, gde ga onda četiri arhandjela pokazuju. Najčešće ima oblik živog zelenog drveta i oznacen je kao arbor vitae. Nije verovatno da ova predstava krsta potiče od kompozicije u apsidi. Ona ima svoje korene pre u pravom krstu, koji se nalazio u krugu crkve Sv Groba, a u ikonoklasticko vreme je, u ovom obliku, postavljen u apsidu crkve Sv Irine.

Krst je na jerusalimskim ampulama mnogo češće predstavljen na Golgoti izmedju dva razbojnika i dva kockara, a na njegovom vrhu je poprsje Pantokratora, najčešće u medaljonu, ili sa krstaštim nimbom. Ova vrsta predstave raspeća postala je poznata i u sirijskoj umetnosti

rada u srebru. Ne sme se previdjeti da je ovaj trijumfalni karakter koji je utisnut pri gradjenju crkve Sv Groba bio posebna briga ne samo Rabule već i umetika srebrnih ampula. Krst je tumačen kao drvo života. On stoji na cetvororecnom bregu; na njemu ne visi čovek Isus, već se u tondo stavlja božanstveni gospodar sveta. Krst ne stoji ispod, nego iznad praznog groba na Uskrsnje jutro, a može da bude okružen vencima zvezda ili opkoljen kružnim prstenom medaljona sa apostolima. Sa njegovog vrha andjeli uznose Pantokratora na prestolu u njegovo carstvo. Na jednoj ampuli sa 7 tonda, krst je u sredini izmedju četiri scene inkarnacije, a u vertikalnoj osovini izmedju groba i Vaznesenja.

Ampule osvedočuju i postojanje jedne velike apsidalne kompozicije Bogorodice na prestolu. Knjegovi koreni su sigurno u sceni Poklonjenja mudraca. Na jerusaliskim ampulama i na Maksimijanovoj katedri, andjeli prate mage isto kao i na svim petodelnim diptisima justinijanskog vremena.

Najznačajnija scena na jerusalimskim ampulama, scena Hristovog vaznesenja - koju nalazimo i u Rabulinom kodeksu i inače u umetnosti u slonovači i srebru - takodje je otkrivena medju enkausticnim ikonama Sinaja.

Verkone:

Pre VII veka raspeća su bila veoma retka i nisu bila kultni objekti. Tek krajem VI veka nalazimo prikazivanje raspeća,npr. na izvesnim ampulama iz Monce iz vremena Grgura Velikog. Dva razbojnika su prikazana razapeta, realistički, sa golim grudima. Hristos je medjutim naznačen samo glavom ukrašenom oreolom, a nalazi se iznad jednog shematizovanog krsta izmedju sunca i meseca. Ovaj "prelazni oblik", izmedju čisto simboličnog krsta u zlatarskim radovima i pravog raspeća, nalazi se i u mozaiku crkve San Stefano Rotondo u Rimu i ima ukrstena dva drveta iznad kojih se nalazi klipeus sa Hristovom glavom.

Prikazivanje raspeća sa čitavom figurom nalazi se i na drugim uljanicama iz Monce (na dve prikazani i Bogorodica i Sv Jovan); Hristos je, medjutim, odeven u dugu tkaninu. To odelo je bilo izraz postovanja. Na kraju VI veka Grgur iz Tura podseća na jednog Hrista na krstu koji je razgnevio vernike zbog golotinje i koji je bio prekriven haljinom. Sva najstarija raspeća prikazuju Hrista pokrivenog dugom haljinom. Uljanice iz Monce za koje se utvrdilo da su izradjene u Carigradu a ne u Siriji, od presudne su vaznosti i zbog ucestalog pojavljivanja Anastasisa tj. Sv Groba u Jerusalimu.

Predmeti zanimljivi za naucna istraživanja u riznici u Monci su "ampule" koje predstavljaju dragoceni izvor za izučavanje ikonografije u ranom srednjem veku.

U tim ampulama se prvobitno čuvalo ulje poreklom iz kandila koja su gorela oko grobnica čuvenih mučenika; bolesnici su ga obozavali i verovali u njegovu lekovitost. Jedan rukopis u bazilici tačno govori o njihovom poreklu. Neki svestenik, Jovan, doneo je za vreme Grgura Velikog u Rim više od 70 tih uljanica sa imenima odgovarajućih svetaca. Sacuvalo ih se 16, a neke još nose etiketu sa imenom slavljenog mučenika.

Ponude koje je verovatno papa poslao kraljici Teodolindi, izradjene su po svoj prilici u Carigradu i poseduju predstave od izuzetnog značaja za ikonografiju, kao što su Raspeće, Vaznesenje, Vaskrsenje sa Sv Grobom, a imaju i ilustrativne natpise na grčkom. Uljanice od kalaja, mesto od srebra, koje imaju mnoge istovetne motive, pronadjene su u Bobiju u kripti crkve sv Kolumbana i smatra se da su poklon pobožne kraljice svetitelju iz Irske u vreme osnivanja čuvenog manastira.

Dodatak:

Petnaest ampula u riznici katedrale u Monci, koje je papa Grgur Veliki poklonio kraljici Teodolindi. Ostale, koje nisu tako dobro očuvane, nalaze se u San Colombano, u Bobiju (Italija).
LIT: A.Grabar, Les Ampoules de la Terre Sainte, Paris, 1958.
Poklonjenje mudraca i pastira (sa druge strane Vaznesenje Hristovo). Detalj. R=15cm. Palestinska ampula. Riznica Collegiale, Monza.

26. **DIPTISI**

Konzularni diptisi su tvorevina poznog rimskog carstva. Konzuli su počeli tada da gube na značaju a neki od njih su postali i carevi. Diptisi su radjeni od slonovače i služili su za propagandu. Pored Fajumskih portreta, carskih portreta i konzularni diptisi su uticali na stvaranje srednjovekovnog portreta. Najčešće je bio prikazan portret samog konzula i neki bitan dogadjaj iz njegovog života. Siri se predstava u frontalnom stavu, pojavljuje se odredjeni stepen idealizacije, izostavljaju se neke nebitne crte lica. Na zapadu su konzularni diptisi znatno uticali, pa su čak služili i kao korice tj.okovi knjiga. Oni su značajni i za rekonstrukciju tadašnjeg namestaja i odeće, tkanina. Poslednji diptisi su iz IV veka. Oko 600.godine se i sama titula gasi. Izostaju portretne karakteristike. Bili su veoma rasprostranjeni - od Velike Britanije do Palestine. Na njima su prikazivane i viktorije. Na Istoku se na nekim diptisima nalaze i personifikacije. Stilizovaniji diptisi su vršili veci uticaj.

Diptih konzula Provusa - namenjen je bio caru Honoriju. Honorius (Diptih od slonovače konzula Proba iz 406). Mladji sin Teoodsija Velikog iz njegovog prvog braka (sa Aelijom Flakilom), rodjen 384, avgust od 394, a imperator Zapada posle oceve smrti 395. Ni sa prvom (Maria +398) ni sa drugom zenom (Thermanta +415; obe kceri Stilihona) nije imao dece. Svojom neodlucnom politikom doprineo pogubnom opadanju Zapada (od "Varvarske lavine" na Rajni 406/7. do ubistva hrabrog Stilihona). Podlozan intrigama više puta odbio usluge i molbe kralja Vizigota, Alariha koji je 410, u gladi i ocajanju, opljackao Rim. Honorije je još oko 404. premestio prestonicu iz Milana u Ravenu. Umro je 423. Nasledila ga je sestra Galla Placidia.

Barberini - neki kazu da je to car Anastarije, neki kazu da je Justnijan ili čak raniji. Transformacija u andjela je već gotova-tj. iz viktorija. Hristos kao kosmokrator, narodi... Petodelni diptih koji predstavlja Amastasija ili Justinijana, a verovatno je bio povez carske biblije, predstavlja adventus pobedonosnog cara ispod poprsija Hrista pobednika; Hristos blagosilja sa nepobedivim krstom u ruci, izmedju sunca i meseca, a nose ga Viktorije.

Areobindusov - prikazan je u klipeusu što je možda bio uticaj sarkofaga na takvo prikazivanje.

Anastasije (517.)- radjeni su po svm delovima carstva pa se dosta medjusobno razlikuju. Anastazije I. Detalj carskog diptiha (iz zbirke Barberini, Rim). Slonovača. Pariz, Luvr. U ovom, srednjem polju petodelnog diptiha prikazan je oklopljeni car na konju koji se propinje i zabada u zemlju koplje iza koga je varvarin (Skit?). Gore desno Victoria na globusu prinosi (danas slomljeni) venac. Neki autori u ovom caru su videli Konstantina Velikog (306-337), drugi Teodosija Velikog (379-395), a treći Justinijana I (527-565). Neznatna većina strucnjaka ipak se slaze da se po stilskim odlikama ovaj imperator/vasilevs ipak može prepoznati kao Anastazije (491-518). Ovom portretu stilski su bliske predstave njegove zene, carice Arijadne.

Justinijanus - neobičan, nema nikakvu figuralnu predstavu a jedan je od najvećih.

Diptih konzula Feliksa - portal pod kojim na svome diptihu stoji Feliks je velicanstveno obeležen velikim zavesama; one su vezane sa strana. Konzul, koji je odeven u tunica palmata i tunica talaris, na svome sluzbenom skiptru nosi poprsja Teodosija II i Valentinijana III. On je dakle u godini svoje sluzbe u bukvalnom smislu reći pod jednom porta aurea i to u najviš em cinu ao predstavnik velicanstva. Tako i carski svestenik na jednom diptihu sedi na prestolu za vremem svecanih igara hajke na medveda.

Arijadna. Carski diptih. Slonovača. 30,5x13,6cm. Oko 500. Firenca, Bargello. Centralni pano jedne polovine carskog diptiha. Prikazana je carica, izlgeda Arijadna (kci Lava I i supruga careva Zenona, potom Anastazija I) sa bisernom dijademom, ogrlicom od dragulja i dalmatikom preko tunike sa dugim rukavima. Biserima joj je na dalmatici izvezeno poprsje cara u vidu konzula sa mapom i zezlom (na kome je takodje carska bista). U desnici ona drži krstom ukrašenu sferu (tzv."globus cruciger"), a u levici zezlo. Prikazani car je možda Lav Mladji, sin Arijadne i Zenona.

Na diptihu Lampadijevaca u Breši scena dignitas, koja se odigrava na balkonu Cirkusa maksimusa, obeležena je zavesama. Isto tako na diptihu, koji je danas u Novari, Patricijus stoji pod carskim baldahinom; u portretu cara prepoznaje se izgleda Honorije, pa na taj način postaje verovatno da je ova značajna slonovača nastala u Raveni, utoliko pre što pokazuje blisku srodnost sa radovima na ravenskim sarkofazima.

U srednjem delu jednog još prejustinijanskog carskog diptiha u firentinskom Bardjelu, carica stoji na postolju ispod baldahina u obliku školjke, a njega sa strane krunisu orlovi. Carica je odevena u bogato izvezenu dalmatiku, nosi dragulje i bisernu dijademu, ima carevo poprsije na bogato izvezenom segmentu svoje tunike, drži skiptar i zemaljsku loptu ukrašenu krstom. To je prava slika uzvisenosti: augusta je tu u isto vreme, vikarija Marija i diva. Predstavljena je u trenutku kada se otvorila zavesa, iza koje se nalazila skrivena ova velicanstvena prilika, i kada dvor izvšava proskinezu. Srednji deo ovog carskog diptiha, koji se nalazi u beckom istorijskom Muzeju, pokazuje verovatno istu caricu iz doba Lava i Zenona. Oba dela su nastala u Carigradu i predstavljaju slike carske epifanije najviš eg reda.

Tako nastaje u hrišćanskoj sažetosti, nebeska predstava sa školjkastim baldahinom i zavesom, koja je neposredno pre toga bila još u upotrebi za prikaz gozbe bogova na srebrnoj zdeli iz Cezene. Tu leze koreni diptiha Pantokratora i Bogorodice, nastalog u VI veku, koji se nalazi u Berlinskim muzejima; na njemu se tema najviš eg autoriteta sveta, u vidu Avgusta i Avguste, pojačava motivima velicastvenih zastora, do epifanije nevidljivog Božijeg cara.

Gerke:

Idealne slike teodosijanskih cinovnika i visokih dama sa dvora nalazimo počev od kraja IV veka na tzv.konzularnim i cinovničkim diptisima, koji se, kao pandani divovskim kipovima u Carigradu i Maloj Aziji, mogu utvrditi u Rimu počev od Probijana, gradskog pretekta Rima (oko 395), preko Feliksa (428) i Asturijusa (449), do Vasilija (480) i Boetija (487).

Reljefi sa Hristovim ulaskom u Jerusalim, na kojem je predstavljen grad kao toranj crkve u smislu "pastira Jerme". Na rubu, ukrašenom vinovom lozicom, prikazan je nepobedivi krst izmedju jaganjaca i ptica. Drugi reljef ispod zabatnog luka pokazuje skup apostola koji su pripadali Majestas-slici. Oba reljefa su pod uticajem prethodne teodosijanske plastike na sarkofazima, ali pokazuju plitki reljef i linearni stil nabora preteodosijanskog vremena, koji se u skulpturi predstavlja delima u slonovoj kosti, kao što su diptisi Boetija iz Breše i Vasilija; prvi predstavnik ovog stila je Asturijeva slonovača iz Darmstata; to je doba kada se u istočnom carstvu na diptisima radije predstavljaju tonda no natpisi, ili poprsje umesto celog lika: za to je diptih Sividija prvi, a diptih Areobinda klasični primer.

Na vizantijskim diptisima ranog VI veka se u imago klipeatama prikazuju konzuli i ostali cinovnici, isto kao i boginje gradova (Rim, Carigrad) i alegorije državne srece.

Cetiri dela od slonove kosti, mala po formatu, ali po svom estetskom i istorijskom znacenju od vajkada visoko cenjena, takodje se mogu spojiti u jasnu stilsku skupinu. To su četiri pločice sa predstavom Hristovog stradanja iz Britanskog muzeja u Londonu, koje pripadaju kovcezicu za relikvije; tri pločice koje se mogu spojiti u kovcezic sa Petrom i Pavlom; zatim poznati relikvijar za krst, koji je nadjen ispod oltara svetog Hermagore u Samageru, a danas se nalazi u Puli; najzad dve trodelne pločice koje pripadaju jedna drugoj, sa scenama Hristovih cuda, i odlomak iz Nevera sa Hristovim rodjenjem i Poklonjenjem Mudraca koji pripada istoj radionici. Radionica ove značajne hrišćanske slonovače treba da se traži u Milanu, tu gde su oko 428. rezani diptih od slonove kosti porodice Lampadija iz muzeja u Breši, kao i onaj Feniksov. reč je o srednjem razdoblju Teodosija II, o vremenu kada u raveni vlada Gala Placidija. Ako bi konzularni diptih iz riznice katedrale bio državni spomenik Konstancija III, na njemu predstavljena tema Pokoravanja mogla bi se razumeti kao Konstancijeva pobeda nad Vandalima u Raveni, a ženski lik bi se mogao tumačiti kao Gala Placidija. U razdoblje oko diptiha Lampadijaca treba sigurno datovati i slonovaču Venacija iz Liverpula, dok Asturijev diptih u Darmstatu obeležava kraj ovog stila.

Religioznu dubinu, koju nalazimo u vreme Gale Placidije na spomenicima Ravene, pokazuju i pločice sa Stradanjem iz Londona; one su, po razumevanju Hristove patnje, srodne sa istovremenim reljefima na drvenim vratima Santa Sabine u Rimu. Nasuprot elegantnom stilu radova u slonovoj kosti i srebru u doba Teodosija I, figuralni stil je sada zdepastiji, izraz tup, kompozicija teška i stisnuta. Ikonografija je jedinstvena: Hristos nosi svoj krst izmedju Pilata i Petra koji je pored vatre; na ovoj najstarijoj predstavi Raspeća Hristos sa pregacom visi na krstu pored Jude koji visi na drvetu. Pored razvaljenog svetog Groba sede dva legionara i

dve zene, tako da predstava više izražava raspolozenje na Veliki petak nego na uskrsnje jutro. ploča tzv.Nevernog Tome je najverovatnije nagovestaj žrtve za apostole i demonstratio sangvinis.

Tri pravougaone ploče iz istog muzeja mogu se spojiti u kovcezic sa Petrom i Pavlom. Odlomak iz Nevera je verovatno ostatak kovcezica sa scenama iz Hristovog života. čuveni diptih Adama i Pavla iz Bardjela u Firenci pripada verovatno nešto starijem stilskom stupnju i još pokazuje stil vitkih figura, koji je bio ubicajen u doba Stilihona i Serene. Na njemu naročito postaje jasna svestranost umetničkog stvaralastva u slonovači; predstavljeno je saslusavanje apostola pred protokonzulom na Malti, čudo sa zmijom i izlecenje bolesnih. Mora da je u teodosijansko vremem već postojao opširan ciklus o Pavlu, koji je bio nezavisan od ciklusa sa Petrom, ali se mogao sa njim spojiti. Iz iste radionice odakle potiču londonske pločice sa Stradanjem i kovcezic sa Petrom i Pavlom, potiče i kovceg u Puli. U V veku je očigledno postojalo mnoštvo kovcezica za relikvije, ukrašenih scenama.

Treca stilska skupina slonovača V veka okuplja se oko jednog raskošnog poveza, oko petodelnog diptiha iz riznice katedrale u Milanu. Zbog krutog i linearnog stila nabora datuje se u vreme u koje je nastao Vasilijev i Boetijev diptih (478-480). Ako se tome doda i Sividijev diptih iz Pariza (488) na kome se po prvi put uvodi na konzularnim diptisima celog IV veka tako omiljeni tondo - postaje jasno, u koja umetnička stremljenja treba uclaniti milanski petodelni diptih. Prednja i zadnja strana odgovaraju jedna drugoj. Velika srednja polja su ispunjena predmetnim simbolima u ravenskoj tradiciji: jagnje Božije u vencu voca i kruks gemata na rajskom bregu. Bocna poduzna polja su trodelna kao i na raskošnom povezu Gale Placidije. Na njima su predstavljene scene iz života Bogorodice, iz Hristove mladosti izlecenja i vaskrsenja, ali i reprezentativne scene, kao Hristos na zemaljskoj lopti, koji pruža venac dvojici apostola; zatim predstava o udovicinoj lepti, gde Hristos takodje sedi na zemaljskoj lopti, gozba sa hlebom i ribama na način na koji je predstavljena oko 490 na mozaiku S.A.N. Time se milanski raskoši omot uvrscuje u gornjoitalijansku umetnost, a jedna slonovača sa tri polja iz Luvra pokazuje da je u doba oko Zenona postojalo više raskošnih omota ove vrste.

Gornji i donji poprecni pojasevi milanskog diptiha imaju u uglovima lovorove vence: gore su popunjeni sestokrilnim simbolima jevandjelista, a dole poprsjima odgovarajućih jevandjelista. U drugoj polovini V veka ovi tondi prodiru na konzularne diptihe i srodne slonovače, a počev od VI veka čak preovladjuju.

Ne mnogo kasnije je nastao i raskošni povez poreklom iz Murana. već zbog svog izduženog i razvodnjenog stila figura, on je srodniji zenonskoj umetnosti no umentnosti justinijanskog vremena. Slika glavnog polja prikazuje Hrista na prestolu pod baldahinom u obliku školjke; scena u podnozju, koja predstavlja trojicu mladića u peci, data je kao predela. Kod muranske ploče napredak se sastoji u dvodelnosti (umesto trodelnosti) obeju poduznih ploca, kao i u tome da Hristos, kao i inače na delima VI veka, cini čuda krstom. Osim toga na motivu Viktorija, sa gornjeg poprecnog pojasa, pridodat je par arhandjela sa globusom i dugim krstom, u čemu se lako prepoznaje ravenska tradicija. Od sada postoji standardni raskošni povez, koji na prednjoj strani ima predstavu Hristovog, a na zadnjoj strani Marijinog prestola. Osnova ovog standardnog tipa je petodelni diptih iz Murana, dok je klasični primer VI veka onaj u manastiru u Ecmiadzinu.

U Teodorihovo vreme nastao je sledeći raskošni povez ove vrste koji bi mogao da predstavlja samog cara Justinijana. To je petodelni diptih iz Barberini zbirke, koji pripada stilskom krugu izmedju beckog diptiha Rome i Konstantinopolisa i slonovača vizantijskih carica u Firenci i Becu. Stilski preokret ka vecoj punoci u predstavi tela, kao i u naglašenoj snazi likova, može se i inače oko 500. svuda konstatovati. Nasuprot vremenu Vasilijevog diptiha, treba samo ukazati na diptih Areobinda (506), Klementina (513) i Anastasija (517); jedna od najvrsnijih slonovača ove vrste koja, u tesnoj vezi sa Boetijevim diptihom, razjasnjava ovu promenu stila jeste konzularni diptih iz Mitropolije u Pragu. Ako ne uzmemo u obzir koga cara predstavlja mnogodiskutovani diptih Barberini, ipak je jasno da je u pitanju povez carske Biblije. Sam car je predstavljen na konju, sa svetim kopljem u adventusu, sa presonifikacijama zemlje i pobede, sa palmom iznad zemaljske lopte. U suprotnosti sa ranijim petodelnim povezima knjiga, uspravne ploče imaju po jedno polje. One sadrze predstave oficira telesne garde, koji prinose statue Viktorija na postamentu, koje pružaju vence caru što se vraca. Ovaj

sklop je u karolinšk oj dvorskoj školi, preuzeo rezbar petodelnog raskošnog poveza, koji je bio odredjen za evangelijar manastira Lors.

Dok na donjem poduznom pojasu varvari ukazuju postovanje hrišćanskom caru, gornji poduzni pojas diptiha Barberini prikazuje u tondu, nosenom od Viktorija, poprsje mladalačkog Hrista pobednika, sa krstom izmedju sunca i meseca; ovde se u VI veku na carskoj slonovači ispunjuje sve ono što je bilo idejni sadrzaj hristološke umetnosti V veka. Na carskim diptisima mogu da se u tondu Viktorija, pojave i simboli carstva ili glavni gradovi carstva. već i carski svestenik na plocama od slonovače iz Luvra sedi izmedju sola i lune. Pod ovim znakom car održava svoj adventus na diptihu Barberini, a na diptihu Hrista i Marije iz Berlina, koji pripada vremenu Justinijana, oba prestola su obeležena suncem i mesecom.

Veliki raskošni diptih iz Barberini zbirke nije najstariji od petodelnih poveza ove vrste. On ima bar jednog velikog prethodnika iz leonijanskog vremena. To su tri dela carskog diptiha, koji treba da su poreklom iz manastira Mihelsberg kod Bamberga, a danas se nalaze u Minhenu. Na sačuvanoj desnoj poduznoj ploči konzul u raskošnoj *trabea*, pracen od germanskog carevog čuvara, sa Hristovim stitom i kopljem nosi *codices* caru. Od levog polja je sačuvan jedan obično odeveni čovek, iza koga Viktorija izdize poprsje bradatog čoveka u lovorovom vencu; izmedju oba polja mora se zamisliti srednje polje kao prestona scena, na isti način kao i kod srebrnog stita, npr. Aspara Ardabura. Na osnovu ove analogije mogućno je da poprsije iznad dvorskog cinovnika predstavlja apoteozu ili apostolskog sveca-zastitnika. Takvi medaljoni se nalaze na konzularnim diptisima iz Bolonje i diptisima Klementina i Anastasija. Minhenski odlomci se mogu spojiti u jedan petodelni raskošni povez koji je pandan onome Barberini. Ovaj je poslednji je vojnički i može se zamisiti kao povez ratne istorije.

Na diptihu **Klementina iz Liverpula** (konzularni diptisi i to istočnorimski iz vremena Asturija, Justina i Justinijana) (513), njihova carska visost Anastasije i Arijadna predstavljeni su u medaljonima, i to levo i desno od Hristovog krsta. Konzul, dakle, ovde potvrdjuje da dela u ime cara Anastasija i njegove supruge; on jemci, kao Petar Hristu i njegovoj majci, zakonitost konzulata. U zabatnom polju **Antemijevog diptiha** (525) nalaze se tri medaljona: možda Antemije izmedju Anastasija i Arijadne. Na diptihu **Oresta iz Londona** to su Amalasunta i Atalarih uz srednji krst, na diptihu Justina iz Berlina izgleda da se ispod niza portreta nalazi Pantokrator. Ovi pimeri pokazuju da ikona Sv Petra iz Katarininog manastira na Sinaju vodi poreklo od ikonografije i stila konzularnih diptiha. Da se i inače imago klipeata na hrišćanskim spomenicima mogla upotrebiti, pokazuje slonovača u Bolonji; na mitoloskim slonovačama stoji ona, kao venac života iznad Hipolita i Fedre ili iznad Artemide i Endimijona. I petodelni diptih iz Milana ima takve imagines klipeate. Na taj način treba tumačiti Hristus viktora u stitu iznad adventus-a konjanika na slonovači iz zbirke Barberini.

Dodatak:

Raj i dogadjaji iz života apostola Pavla. Slonovača. Kraj IV veka. Firenca, Bargello. Izmedju dva drveta sa pticama sedi nagi Adam, dok su ispod medved, lavlja porodica, slon, vepar, konj, jarac, ovca (koza?), bik i jelen sa lanetom; u dnu su četiri rajske reke. Adam je izveden po ugledu na predstave Orfeja koji sviranjem kroti zveri. Na drugoj tablici, gore: sv.Pavle na sella curulis blagosilja (poducava?); u sredini: sv.Pavle drži zmiju nad vatrom, ispred prokonzula i njegove germanske straze; dole: isceljenje sasusenog čoveka. Blizak diptihu konzula Probijana i Lipsanoteci iz Breše, možda iz Carigrada (po macu gardista i trolisnoj fibuli prokonzula).
Mironosice i Vaznesenje Hristovo. Slonovača. Oko 400. 18,7x11,6cm. Minhen, Bavarski nacionalni muzej. Dole su tri Marije i andjeo (bez krila) pred Hristovim grobom (na koji su naslonjena dva strazara) koji je vrlo detaljno prikazan: donji kubicni deo sa vratima i nisama u kojima su statue, gornji "tholos" sa kupolom (sa akroterijom) i sa dvostrukim stubovima (kao u unutrašnjosti Santa Constance u Rimu, npr.) i medaljonima sa poprsjima (verovatno apostola) izmedju lukova (naizmenicno otvorenih i zazidanih). Gore levo je veliko maslinovo drvo na kome su dve ptice, dok sa jednog uzvisenja mladog Hristosa na nebo prihvata ruka Gospodnja iz segmenta. Ispod - 2 apostola koji bi pre odgovarali Preobrazenju.
Mironosice i Vaznesenje Hristovo. Slonovača. Oko 400. 18,7x11,6cm. Minhen, Bavarski nacionalni muzej. Predstava je stilski bliska diptihu Lampadija, a istoj grupi pripada i tematski

bliski predmet (sa Mironosicama na grobu) iz Milana. Visoki, ali sasvim od pozadine odvojeni reljef ima vrlo meke konture. Figure su kompaktne i razmerno niske, a nabori bogati. Sklonost ka dokumentarnosti i realizmu je uocljiva na predstavi Hristovog groba koji možda za uzor ima Rotondu Anastazis (Vaskrsenja) u Jerusalimu koja je podignuta u sklopu bazilike u vreme cara Konstantina Velikog (posle 326).
Mironosice na grobu Hristovom. Slonovača. Oko 400. 30,7x13,4cm. Milano, Castello Sforzesco. Andjeo nema krila, što u to vreme nije neuobičajeno, ali drži svitak i lici na Hrista. Dve mironosice su u polozaju koji pre odgovara Mariji i Marti uz Vaskrsenje Lazarevo - a ono je prikazano na "duborezom" ukrašenim vratima Hristovog groba, gde se srednja scena prepoznaje kao Hristos i Zakhej. Za razliku od vrata, grob nije tako detaljno prikazan kao na minhenskoj ploci. Sa krova oko kupole, dva vojnika posmatraju scenu. Iza njih raste vinova lozica, dok su na oblacima simboli jevandjelista Luke i Mateja. Dva druga simbola bila su na drugoj ploči gde je verovatno bilo prikazano Vaznesenje Hristovo.
Apostol. Slonovača. Prva polovina V veka. 11,5x7cm. London, Victoria & Albert Museum. još se oseća uticaj reljefa sa sarkofaga na dela od slonovače.
Arhandjeo. Slonovača. V vek. 42,8cmx14,3cm. London, Britanski muzej. Desna polovina diptiha (na levoj možda bio car?) sa arhandjelom (Mihailom?) na skracenom stepenistu, koji drži zezlo i sferu sa krstom. Krst je i u školjkastoj niši koja stoji na korintskim stubovima, a na tabula ansata je grčki natpis ("dehou paronta kai mathon tin aitian"). Postoje velika neslaganja oko porekla i datovanja (od IV do VI veka, od Antiohije do Ravene). Rad je izvanrednih umetničkih vrednosti, izraženog klasicizma i, povrh toga, ogromnih dimenzija (jedna od najvećih sačuvanih ploča od slonovače uopste).
Dva para apostola. Slonovača. V vek. Pariz, Luvr (desno krilo iz Zbirke Odiot, levo iz Puy-ja). Na obe table prikazan je po par apostola (jevandjelista?) u razgovoru, pri čemu je jedan golobrad, a drugi bradat, dok u rukama imaju različite predmete (svitak, knjige itd.). Iznad mladog apostola na levoj tabli urezan je natpis SCS PETRV(s), dok je od natpisa nad susednim svetiteljem ostalo samo SCS. Verovatno da su ovi natpisi pozniji, pošto od njih nema ni traga na desnom krilu diptiha. Stilski još podseća (po odeći naročito) na plastiku sarkofaga. Na pozadini diptiha je mnogo kasnije urezano polje za igranje trik-traka.
Dva para apostola. Slonovača. V vek. Pariz, Luvr (desno krilo iz Zbirke Odiot, levo iz Puy-ja). Na obe table prikazan je po par apostola (jevandjelista?) u razgovoru, pri čemu je jedan golobrad, a drugi bradat, dok u rukama imaju različite predmete (svitak, knjige itd.). Iznad mladog apostola na levoj tabli urezan je natpis SCS PETRV(s), dok je od natpisa nad susednim svetiteljem ostalo samo SCS. Verovatno da su ovi natpisi pozniji, pošto od njih nema ni traga na desnom krilu diptiha. Stilski još podseća (po odeći naročito) na plastiku sarkofaga. Na pozadini diptiha je mnogo kasnije urezano polje za igranje trik-traka.
Scene iz Hristovog života. Slonovača. početak V veka. Berlin, Muzej cara Fridriha, odnosno Luvr (Pariz). Ostaci nekadasnjeg petodelnog diptiha, čija je leva polovina u celini, dok su tri scene desne podeljene i ispremestane. Levo (odozgo nadole): Pokolj vitlejemske dece, Krštenje Hristovo, Svadba u Kani. Desno (odozgo nadole): Isceljenje krvotocive zene, Isceljenje posednutog u Gadari (nekada najniza scena na desnoj tabli) i Isceljenje raslabljenog (nekada srednja scena na desnoj tabli). Stilski blisko reljefu iz Nevera, a jedna kopija je uradjena u karolinšk o doba. Zanimljivo je da je Hristos na Krštenju prikazan kao dete (kao u III veku).
Hristoloske scene. Slonovača. V vek. Pariz, Luvr. Deo veće celine, koji stilski podseća na petodelni diptih/korice kodeksa iz Milana, a i ikonografski je verovatno bio slican. U gornjoj zoni neidentifikovana scena u kojoj ucestvuju jedna žena i tri muskarca oko nje od kojih je desno, sa svitkom u ruci, verovatno Hristos (sudeći po njegovom gestu, moguće je da se radi o Isceljenju krvotocive zene, mada ona nije prikazana na uobičajen način, kako kleci na zemlji). U sredini je svedena predstava Petrovog odricanja (tacnije je reci: Petrovo ocajanje posle odricanja), a dole Hapsenje Hrista u prisustvu Jude koji stoji levo (dakle ne baš Judin poljubac).
Isceljenje slepog. Slonovača. Kraj V veka. Vatikan, Museo sacro. Iza slepog koga isceljuje mladoliki Hristos stoji bradati muskarac sa knjigom (po Capps-u "Jesaias"). Stilski srodno sarkofagu San Ambrodjo u Milanu ili scenama iz Josifovog ciklusa Maksimijanove katedre u Raveni (kao i piksidama u Wiesbaden-u i Pesaro-u).

Petodelni diptih/korice. Slonovača. V vek. Milano, Riznica katedrale. Gore: Rodjenje Hristovo izmedju simbola jevandjelista Mateja i Luke. Levo (odozgo): Blagovesti kod kladenca, Mudraci uočavaju Zvezdu i Krštenje Hristovo. Desno (odozgo): Ulazak Marije u Hram, Hristos poducava u Hramu i Cveti. Dole: Pokolj vitlejemske dece izmedju poprsja jevandjelista Mateja (levo) i Luke (desno). U centralnom polju, izmedju dva korintska stuba venac od svih mogućih plodova i u njemu Jagnje Gospodnje sa nimbom (sa dragim kamenjem u srebrnom okovu). Sudeći po jevandjelistima - korice kodeksa. Apokrifni izvori za detinjstvo Hristovo (sa Istoka) na Zapadu su nestali krajem V veka.

Petodelni diptih/korice. Slonovača. V vek. Milano, Riznica katedrale. Gore: Poklonjenje mudraca izmedju simbola jevandjelista Marka i Jovana. Levo (odozgo): Isceljenje slepog, Isceljenje raslabljenog i Vaskrsenje Lazara. Desno (odozgo): Hristos na sferi sveta daje (prima?) vence od dva pravednika, Tajna večera i Udovicina lepta. Dole: Svadba u Kani izmedju poprsja jevandjelista Marka (levo) i Jovana (desno). U centralnom polju, izmedju dva korintska stuba Krst (od dragulja) na brdu sa četiri izvora Rajskih reka. Sudeći po jevandjelistima ovo su bile korice za Jevandjelistar. Stilski lici na jedan londonski kovcezic i pikside iz Firence i Verdena.

Krstenje Hristovo i Dvanaestogodišnji Hristos poducava u Hramu. Slonovača. početak V veka. London, Britanski muzej. Levo: izmedju dva svece andjeo sa krilima (sto tada nije obavezno) i bradom (kao na freskama u katakombi Via Latina), Hristos kao dete i Jovan Krstitelj kao mladi, golobradi atleta. Desno: maleni Hristos u sredini (na postolju) poducava u Jerusalimskom hramu. Ikonografski se slaze sa diptihom ("koricama") iz Milana i kovcezicem iz Londona.

Rodjenje Hristovo i Poklonjenje mudraca. Slonovača. Muzej u Neveru. Predstava stilski bliska plocama u Berlinu/Luvru, duborezu vrata crkve Santa Sabina u Rimu, kao i petodelnom diptihu/koricama za kodeks iz riznice katedrale u Milanu.

Hristos na prestolu. Slonovača. V/VI vek. Koeln, Schnuetgen-Museum. Zadnja strana jednog poveza za knjigu iz crkve Sv.Gereona iz oko 1000. Golobradi Hristos koji blagosilja i drži knjigu okružen je dvojicom prvoapostola. Predstava podseća na srednje polje ravenskog petodelnog diptiha/korica za kodeks, kao i na berlinsku piksidu sa Hristom.

Blagovesti i Provera devicanstva. Slonovača. VI vek. Moskva, Zbirka Uvarov. Bogorodica prede, sedeci na visokoj katedri, a andjeo (sa krilima) nosi krst. Na donjoj sceni Josif nosi stap, a Bogorodica je prikazana u stavu Orante (izmedju je zidani bunar sa baldahinom na stubovima).

Bogorodica na prestolu sa Poklonjenjem mudraca. Slonovača. VI vek. Manchester, John Rylands Library. Ispod školjkastog baldahina na stubovima, na tronu frontalno sedi Bogorodica sa Emanuilom koji blagosilja u krilu. Desno (od Nje) je jedan od Mudraca (iza andjeo), dok su druga dvojica levo. Pozadina je prekrivena zvezdama. Dole je prikazano Rodjenje Hristovo sa Salomom. Ovo je centralno polje prvobitnog diptihona sa pet polja (po kompoziciji slično onom u Raveni). Smatra se da ikonografski ima veze sa Sirijom, a stilski se vezuje i za ampule iz Monce. Na egipatske uzore podseća, pre svega, po legendi o Salomi.

Bogorodica na prestolu sa Poklonjenjem mudraca. Slonovača. VI vek. 21,5x8,5cm. London, Britanski muzej. Mudraci imaju frigijske kape, a u okivur scene Hristovog rodjenja (u dnu) prikazana je Saloma. Ikonografski i stilski reljef vrlo srodan tabli iz Mancestera.

Tri scene iz života Bogorodice. Slonovača. VI vek. Pariz, privatno vlasnistvo. Donji deo jednog petodelnog diptiha. Levo su prikazane Blagovesti, u sredini Bogorodica sa vodom Ociscenja i desno Putovanje u Vitlejem (koje predvodi andjeo). Na pozadini centralne predstave vide se ostaci boje i pozlate.

Petodelni diptih. Slonovača. VI vek Manastir u Ecmiadzinu. Korice jermenskog iluminiranog jevandjelistara iz 989. Na oba krila gornje polje sa andjelima koji nose krst u corona triumphalis (Sol i LUna u uglovima); u sredini Hristos Pantokrator (golobradi) sa P&P, odnosno Bogorodica sa andjelima. Na Hristovom krilu su isceljenja: od vodene bolesti, raslabljenog u Vitezdi (dole levo) i Kapernaumu (gore desno) i posednutog; ispod Cveti. Na Bogorodičinom krilu: Blagovesti, Voda devicanstva, Hristovo Rodjenje i Putovanje u Vitlejem; ispod Poklonjenje mudraca. Stilski blisko petodelnom diptihu u Parizu. Mudraci prikazani u različitom životnom dobu, a Josif kao starac.

Hristos i Bogorodica. Slonovača. početak VI veka, Muzej cara Fridriha. Na pozadini su ostaci predstave jednog svetitelja naslikanog u doba Karolinga. Na bogato ukrašenoj sella curulis sedi Hristos, odnosno Bogorodica (sa emanuilom u krilu), ispod školjkaste nise sa zavesom. Oko Hrista Petar i Pavle, oko Bogorodice andjeli. U uglovima iznad luka na oba krila su mala poprsja Sol-a i Luna-e sa bakljama. Pod nogama Hrista i Bogorodice su supedaneumi, a na donjoj ivici ostaci monograma koji je većina istraživača rastumačila kao episkopa Maksimijana. Stilski su figure vrlo slične frontalnim sa Maksimijanove katedre u Raveni i diptihu iz Ecmijadzina.
Hristos na prestolu. Slonovača. VI vek. Pariz Zbirka Marquet de Vasselot. Oko golobradog Hrista (desnicom blagosilja, u levici svitak) su Petar i Pavle, a iza dva andjela (?) bez krila. Na donjem polju dva krilata andjela prinose krstu korpe(?).
Hristos na prestolu. Slonovača. VI vek. Nekada: Kijev, Zbirka Shanenko; sada u Parizu, privatni posed. Pronadjena na Kavkazu. Gornje polje je uobičajeno za to doba (Hristos golobrad, oko njega Petar i Pavle), dok su na donjem prikazane Blagovesti pastirima (izmedju kojih je velika zvezda).
Krstenje Hristovo. VI vek. London, Britanski muzej. Vide se Ruka Gospodnja i golub Svetog Duha koji se spustaju iz oblaka/segmenta. U pozadini je andjeo sa Hristovom odećom, dok je na dnu mesto nasla i personifikacija reke Jordan. slično sceni na istu temu sa Maksimijanove katedre u Raveni. nešto je grublji reljef iz Liona.
Petodelni diptih. Slonovača. VI vek. Nacionalni muzej, Ravena. Poreklom iz Murana. U centralnom polju, pod školjkastim baldahinom sa krstovima sedi golobradi Hristos okružen Petrom, Pavlom i dvojicom andjela. Ispod su Tri mladića u peci (andjeo krstom gasi plamen). Levo Isceljenje slepog (gore) i posednutog (dole), a desno Vaskrsenje Lazarevo (gore) i Isceljenje raslabljenog (dole). Na svim scenama mladi Hristos je u istom polozaju, sa krstom u ruci. Na gornjem polju dva andjela, leteci, nose medaljon sa krstom, dok su sa strane još dva (arhandjela ili pripadnici nekog višeg cina). Na donjem polju je trilogija o Joni koja se odvija zdesna nalevo. Bordure su u vidu akantusa.
Prenos relikvija. Slonovača. VI vek. (debljina 2,3cm). Trijer, riznica katedrale. Deo relikvijara. Car (sa dijademom) i tri visoka dostojanstvenika (svi sa svecama) idu ka carici koja drži krst. Iza trobrodna bazilika (na kojoj radnici u tunikama dovrsavaju posao) sa pripratom i rotondom (?); brojni posmatraci sa gestom divljenja (ruka uz obraz) ispred i u trospratnoj dvorani (hipodrom?), kao i na krovu. Kocije (na kojima je reljef sa tri čoveka u tunikama i palijumima) sa dva crkvena prelata koji nose relikvijar stizu sleva, a iza njih procelje bazilike (?) sa Hristovim poprsjem u luneti. 1.Relikvije 40 mučenika stizu u crkvu Sv.Irine (544) pod Justinijanom. 2.Konstantin i Jelena 3.Justinijan II (685-695) po tipu lica.
Apostol Pavle. Slonovača. VI vek. Pariz, Muzej Klini. Na tabula ansata natpis: SCS.PAVLVS. Stilski srodan plocama u Kembridzu, Tongernu, Brislu i Njujorku.
Apostol Petar. Slonovača. VI vek. Bryn Athyn, Zbirka Pitcairn (USA). Pod školjkastom polukalotom na stubovima, koraca Petar (u pallium-u) sa visokim krstom u desnici i velikim kljucem u levici. Ispod krsta je brdasce sa četiri rajske reke. Ikonografski podseća na predstave ovog svetitelja na ravenskim sarkofazima tog vremena.
Apostol Petar. Slonovača. VI vek. Manastir Kikkos (Kipar). Fragment. možda se radi o "Petrus crucifer" iz Traditio legis (kao na sarkofagu Morozini u Veneciji). Stilski podseća na petodelni diptih/korice za kodeks u Raveni i moskovsku tablicu.
Sveti Marko(?). Slonovača. VII vek. Pariz, Luvr. Na glatkom soklu visoka katedra na kojoj sedi bradati apostol sa nimbom i knjigom u levoj ruci. Oko njega je 35 osoba u ornamentima ukrašenim dalmatikama, svaki sa podignutom desnicom i po knjigom u levici. Iza su zidine grada sa kućama i kulama, a na prozorima posmatraci. možda je apostol Pavle, a možda i jevandjelist Marko sa svojih 35 pratilaca. Datuju ga (Strygowski) u 607-609. Nesto je grublji od reljefa iz Londona ili predstave na istu temu sa Maksimijanove katedre u Raveni.
Blagovesti Ani i "Heimsuchung". Slonovača. VI vek. Ermitaz, Sanktpeterburg. Ostaci boje i pozlacene zvezde su u pozadini. Na drvetu su tri ptice, a ana sedi na stubu. Stilski podseća na tablu iz Mancestera.
Nikomasi i Simasi. Slonovača. Rim 392. ili 401. Pariz, Muzej Klini Nikomasi. Slonovača. Kraj okruglog Kibelinog oltara stoji Cererina svestenica u hitonu bez rukava, obnazene polovine

grudi i u svakoj ruci drži po jednu oborenu baklju. U pozadini je cetinar na kome više dva cimbala.
Simasi. Slonovača. Rim 392. ili 401. Pariz, Muzej Klini. Brsljenovim vencem ukrašena Dionisova svestenica (u himationu preko hitona bez rukava) stoji pred cetvrtastim oltarom Jupitera i iz pikside baca na žrtvenu vatru tamjan. Sluzavka malog rasta sa istovetnim vencem dodaje joj jedan kljuc i kantaros. U pozadini je hrast.
Consecratio. Slonovača. Sredina V veka (možda i ranije). London, Britanski muzej. U vrhu je monogram koji se razresava ili sa SYMMACHORUM ili HORMISDAS VIR CLARISSIMVS. Ispod edikule na tronu sedi Divus u slonovskom cetvoropregu (u togi, sa dugim zezlom i lovorovim vencem u desnici). Iza se nagi mladić vozi u obicnoj kvadrigi (ima "veo"), dva orla ispred uzlecu, dok dušu Divus-a nose dva boga vetra. U oblacima ceka pet bogova (ili predaka divus-a). Desno su Helije i šest znakova Zodijaka (na drugoj polovini drugih šest i apoteoza Diva-e). 300-godišnjica apoteoze A.Pija je padala u 463, ali pre se radi o Julijanu Apostati ili nekom drugom.
Diptih carskog svestenika. Slonovača. Oko 400. Zapad. Sluzio i kao carski dekret o imenovanju. Senator u gornjoj polovini nosi tuniku, kolobijum i svestenicku krunu. Na jednoj polovini ima mapu, na drugoj kodicile. U uglovima tribunala levo Helije, desno Selena. Na cirkuskim igrama venatori sa medvedima.
Venatio/Lov (na jelene). Slonovača. početak V veka. Zapad. Liverpul, Muzej. Gore trojica u toga trabea (contabulata) sede na tribini, srednji ima posudu za libacije, a mladji pratilac mapu ispred grudi. U areni Cervus dama mesopotamica, česta lovina na sasanidskim prizorima, dok venatori izviruju. Prostor je nerealan a perspektiva unekoliko "obrnuta" s obzirom da su ličnosti na tribini, mada udaljenije, prikazane kao veće. Sem toga, neutralna pozadina arene ne nagovestava nikakvu dubinu, mada haotican raspored životinja i lovaca donekle dočarava zbrku koja vlada u amfiteatru.
Probijan. Slonovača. Rim oko 400. Natpis nad zabatima: RVFIVS PROBIANVS V(ir) C(larissimus) VICARIVS VRBIS ROMAE. U prespektivnom skracenju sedi vikar grada na katedri sa duplim stepenikom i visokim naslonom, kraj koga je visoka ploča sa predstavama dva cara (Arkadija i Honorija) a ispod neidentifikovane figure koje nešto prinose. Levo Probijan dize desnicu dok levicom pridržava smotani svitak, notarii (u tunica talaris i paenula) oko njega, a ispod togati (contabulati). Desno Probijan ispisuje svitak (PROBIANE FLOREAS), okružen patricijima. Stilski je diptih blizak Nikomasima&Simasima, Milanskim Mironosicama i Rotschild kameji sa Honorijem i Marijom.
Stilihon, njegova žena Serena i sin Euherije. Slonovača (posrebrena). Oko 400. Monca, riznica katedrale. Kao magister militum, konzul nosi hlamidu i opervazenu tuniku i drži koplje i stit (na kome su poprsja Arkadija i Honorija). Na drugom panelu, njegova žena nosi dugu tuniku i dalmatiku. oružje, frizure i detalji odeće (krstasta fibula) su karakteristicni za godine oko 400. Euherije je rodjen 388, a Stilihon ubijen 408. Diptih je sluzio i kao carski dekret o imenovanju. Stilski je blizak Teodosijevom misorijumu i Rothschild-kameji (sa Honorijem i Marijom). Verovatno se radi o dvorskom umetniku u Mediolanum-u (Milanu).
Carski diptih. Slonovača. Nekadasnja celina oko 40x50cm. Sredina V veka. Zapad. Minhen, Gradska biblioteka. Konzul u trijumfalnoj odeći koraca nalevo i nosi caru kodicile u naborima toge. Iza njega German-strazar, sa bogatom odećom i stitom sa Hristovim monogramom. Na uzoj ploči likovi manjih razmera. Victoria nosi venac sa poprsjem bradatog čoveka (apostola?), a ispod je neki cinovnik sa stapom.
Carski diptih, fragment. Slonovača. Sredina V veka. Zapad. Hamburg, Gradska biblioteka. Sačuvan je deo na kome Victoria kopljem probada posrnulog varvarina (Alana?), dok iza stoji drugi varvarin (German?) u krznenom kaputu sa dugim rukavima. Nekada je ceo 10-delni pano bio oko 40x50cm.
Carski diptih. Slonovača. V vek. Carigrad. Bolonja, Museo civico. Samo jedna ploča 5-delnog (odnosno 10-delnog) diptiha. Konzul kao patricius drži kodicile desnicom ispred grudi, dok je iza njega carski gardist od koga se vidi samo ovalni stit sa Hristovim monogramom.
Konzularni diptih. Slonovača. V vek. Zapad. Prag, Metropolitankapitel. Ugradjen u korice jednog jevandjelistara IX veka (Inv.Cim.2). Prilikom prepravki (u XI veku?) odsecen gornji deo

sa natpisom, dodatno izvedene kule sa obe strane lika, oreol i prozor na sedištu. Zezlo je pretvoreno u kljuc, a mappa u svitak. Tako je konzul postao sv.Petar.
Konzularni diptih. slonovača. V vek. Zapad. Pariz, privatna zbirka. pošto se natpis zavrsava na prednjoj polovini diptiha, jasno je da je reč o konzulu Zapada. Stilski bilzak Sividiju, Baziliju i Boetiju.
Diptih Lampadija. Slonovača. Prva polovina V veka. Zapad. Brescia, Museo civico cristiano. Natpis: (L)AMPADIORUM. Na tribini cirka u trijumfalnom kostimu je konzul. Stilski slično Probu i Probijanu, dok je odeća kao kod Feliksa iz 428. Porodica Lampadija pripadala je visokom plemstvu.
Venatio/Lov (na lavove). Slonovača. Prva polovina V veka. Sanktpeterburg, Ermitaz. možda je delo istog majstora koji je izveo diptih sa "Lovom na jelene" u amfiteatru.
Patricije. Slonovača. Novara, katedrala. Na zadnjoj strani je lista biskupa Novare. Uzak okvir sa kimationom, a pred tribunalom sa kupolom i korintskim stubovima stoji sluzbenik u hlamidi. Levo on drži svitak na na desnoj ima gest govornika. Prema nekim autorima koji smatraju da se radi o periodu poznih novaca Honorija (418-422) možda je na ovom diptihu prikazan Asterius ili Castinus.
Prob. Slonovača. Rim 406. Aosta, riznica katedrale. Redak primer uglastog ("zabatnog") zavrsetka tablica što je ubrzo napušteno. Konzulovog lika nema, a prikazan je dva puta car Zapada Honorije (395-425) sa natpisima oko glave - D(omino) N(ostro) HONORIO SEMP(er) AVG(usto) - i pod nogama - PROBVS. FAMVLVS. V(ir) C(larissimus) CONS(ul) ORD(inarius). Na labarumu pise IN NOMINE XPI. VINCAS SEMPER. Hristovo ime ispisano je grčki m slovima. Car je odeven kao vojskovodja i nosi različite insignije u rukama. Stilski podseća na diptihe Asklepija i Higije, diptih Nikomaha i Simaha, kao i na carsku kameju Honorija i Marije (398) iz zbirke Rothschild.
Constantius III (?). Slonovača. početak V veka. Zapad. Berlin, Antiquarium. Natpis: Q(ue) PATR(icius) ET SECVNDO (consul ordinarius). Ime konzula je bilo na prvoj polovini. Ovde je prikazana muza Erato u hitonu i himationu, naslonjena na stub, sa svitkom u ruci. Eros dole levo stoji na globusu, gleda navise podiže palmovu granu i drži baklju. Iza njega na postolju poprsje mladog pesnika. Paleografska analiza i oblik diptiha svedoči u prilog datovanju u prvu polovinu V veka. možda je to drugi konzulat Konstancija (buduceg III), 417. godine. Diptih je provincijski rad i pronadjen je u jednom sarkofagu u Trieru.
Konzularni diptih. Slonovača. početak V veka. Zapad. Halberstadt, Riznica katedrale. U gornjem delu dva cara (u hlamidama sa dijademama) na tribunalu. Iza njih ženska figura. Pored njih personifikacije Carigrada (desno) i Rome (levo), a okolo germanska straza. U centralnom polju konzul izmedju nizih sluzbenika. U donjim poljima su grupe varvara. Stil odgovara početku V veka, a prikazivanje konzula kao patricius-a ukazuje na Zapad. Ako je Konstancije III i njegov drugi konzulat 417. godine, onda je ženska figura iza careva (Honorija i Teodosija II) Galla Placidia.
Feliks. Slonovača. Rim 428. Pariz, Nacionalna biblioteka. Druga polovina izgubljena. Redak primer uglastog ("zabatnog") zavrsetka tablica što je ubrzo napušteno. Konzul drži skiptar sa bistama careva Anastasija II i Valentinijana III. Odeven je u tunica palmata, ispod je tunica talaris, dok preko stoji toga contabulata. Nedostaje predstava tla/poda na kome bi stajao. Natpis: FL(avii) FELICIS V(iri) C(larissimi) COM(itis) AC MAG(istri), dok je na drugoj polovini još pisalo: VTR(ius)Q(ue) MIL(itiae) PATR(icius) ET CO(n)S(ulis) ORD(inarii).
Asturije. Slonovača. Verovatno Galija 449. Darmstadt, Landesmuseum. Prva tabla izgubljena. Konzul sedi na sella curulis, na tribunalu sa korintskim stubovima. Na skiptru su poprsja Teodosija II i Valentinijana III.. Odeven je u toga contabulata, tunica talaris i dalmatica. Dva liktora oko njega (u tunikama i hlamidama) nose fasces. Na postolju za biste s leve konzulove strane vide se tri umesto dva carska poprsja. Stilski odgovara provincijskom radu (verovatno poreklom iz Arla, gde je Asturije sluzio neko vreme), a više podseća na primere Istoka nego Zapada.
Vasilije 1. Slonovača. Firenca, Bargello. Prva tabla diptiha, na kojoj konzula grli Roma. On je u tunici i colobium-u, sa izvezenom bigom na ramenu. Ispod je prikazana trka četiri kvadrige, a pored senator. Izduženi i beživotni lik konzula izdaleka podseća na srednjovekovne gisant-e.

Natpisi sa titulama i imenima konzula postaju sve duzi što vreme odmice i što njihova uloga postaje zanemarljivija.
Vasilije. 2 Slonovača. Rim 480. Milano, Castel Sforzesco. Druga tabla ovog konzulatnog diptiha, nedostaje donja polovina. Iznad orla sedi Victoria na globusu i u ruci drži stit sa poprsjem Bazilija kao patricija u hlamidi. Od toga što su predstave nesimetrične još je vaznije što je na ovoj polovini izostala predstava (personifikacije/tihe) Carigrada, što ukazuje na datum posle 476, kada papstvo počinje da se distancira od Istoka. Natpis na stitu glasi: BONO REI PUBLICAE ET ITERVM.
Boetije. Slonovača. Rim 487. Brescia, Museo cristiano. Nonije Arije Manlije Boetije nije onaj Boetije koga je Teodorih pogubio 524. (i koji je takodje bio konzul, ali 521). Konzul levo stoji, desno sedi. Na vrhu skiptara su orlovi. Pored nogu su palmove grancice i vrece sa novcem za darovanje svetine (Na pozadini su naslikani Vaskrsenje Lazarevo i sveti Avgustin, Jeronim i Grigorije, u stilu minijatura Kodeksa Rosano).
Sividije. Slonovača. Rim 488. Pariz, Nacionalna biblioteka. Rufije Avidije Sividije izdao je diptih samo sa natpisom (imenom i titulom) u veoma skladnom i nepretrpanom ornamentalnom okviru.
Carski diptih. Slonovača. Carigrad oko 500. Bec, Kunsthistorisches Museum. četiri okolne ploče izgubljene. Na dalmatici carice (verovatno Arijadne, kceri Lava I i žene Zenona, a potom Anastazija I) izvezeno je poprsje Rome ili personifikacije Carigrada. Stilski podseća na caricu (Arijadnu) iz Firence i Antemija.
Carski diptih. Slonovača. Oko 500. Firenca, Bargello. Centralni pano jedne polovine carskog diptiha. Prikazana je carica (Ariadna?) sa bisernom dijademom, ogrlicom od dragulja i dalmatikom preko tunike sa dugim rukavima. Biserima joj je na dalmatici izvezeno poprsje cara u vidu konzula sa mapom i zezlom (na kome je takodje carska bista). U desnici ona drži krstom ukrašenu "svetsku kuglu", a u levici zezlo. Prikazani car je možda Lav Mladji, sin Zenona.
Carski diptih. Slonovača. Carigrad oko 500. Milan, Kastel Sforcesko. Dve ploče jednog carskog diptiha - one iznad i ispod centralnog motiva. Konzul je bio prikazan na bocne dve ploče, levo kao oklopljeni oficir, desno u trijumfalnoj odezdi.
Konzularni diptih. Slonovača. Carigrad oko 500. Sanktpeterburg, Ermitaz. Desno polje jednog petodelnog diptiha. Na dva polja prikazane su pozorisne scene. Stilski slično Maksimijanovoj katedri.
Konzularni diptih. Slonovača. V vek. Zapad. Bec, Kunsthistorisches Museum. "Zabatno" završene ploče. Roma ima kacigu i upola obnazene grudi, u ruci drži zezlo, a jedna Victoria (na globusu) joj daje venac. Konstantinopolj je žena u tunici dugih rukava i dalmatici. Preko kovrdzave kose nosi krunu u obliku gradskih zidina, u rukama drži rog izobilja i baklju, nagi Eros je drži za rame. Suvi klasicistički stil upucuje na Zapad.
Carski diptih (iz zbirke Barberini, Rim). Slonovača. Početak VI veka. Istok. Pariz, Luvr. Gore poprsje mladog Hrista u medaljonu sa Suncem i Mesecom, koji nose leteci andjeli (dalmatica & pallium). U sredini oklopljeni car na konju koji se propinje zabada u zemlju koplje iza koga je varvarin (Skit?). Ispod Terra sa poldovima pridržava carsko stopalo. Gore desno Victoria na globusu prinosi (slomljeni) venac. Na levom polju konzul u panciru nosi drugu Victoria-u. Na donjooj ploči skitski obuceni varvari nose darove, a oko njih divlje životrinje. Stilski blizak Arijadni, Areobindu i Maksimijanovoj katedri. Car je verovatno Anastazije.
Areobind. Slonovača Carigrad 506. Cirih, Landesmuseum. Sa natpisa na tabula ansata vidi se da je bio varvarskog porekla (ime mu je Dagalaif). Predstava na obe polovine skoro identicna. Sella curulis sa "lavljim" detaljima i beskrilim genijima koji nose neispunjene medaljone. Na vrhu skiptra, iznad orla u vencu, stoji (carska?) figura sa stitom i macem. Iza cara dva sluzbenika u hlamidama. Na donjem delu su borbe životinja u circus-u (na prvoj polovini lavovi, na drugoj medvedi). Vide se detalji odeće, otvorena vrata od kaveza, kao i publika u prvom redu iznad arene.
Areobind. Slonovača Carigrad 506. Pariz, Luvr. Iznad i ispod medaljona (sa likom konzula u triumfalnoj odeći) po jedan monogram njegovog imena izveden grčki m slovima. Na vrhu skiptra predstava cara Anastasija kao togatus-a. Pozadina takodje obradjena, ali tek u IX veku.

Klementin. Slonovača. Carigrad 513. Liverpul, Muzej. Gore oko krsta poprsja Anastasija i Arijadne u carskoj odori. Ispod natpisa konzulov monogram. On sedi na "lavljoj" sella curulis sa dvostrukim podnozjem. Na vrhu skiptra je portret cara Anastasija. Iza su tihe Carigrada (sa krunom u obliku zidina) i Rima (sa slemom), a na zastavi je predstava konzula kao togatus-a. U donjem delu dva roba dele novac u areni.
Anastazije. Slonovača. Carigrad 517. London, Victoria and Albert Museum. Natpis: V(ir) INL(ustris) COM(es) DOMEST(icorum) EQVIT(um) ET CONS(ul) ORD(inarius), dok je prednja ploča (nekad u Berlinu a sada izgubljena) nosila natpis: FL(avius) ANASTASIVS PAVL(us) PROVS SAVINIANVS POMP(eius) ANAST(asius). U tijumfalnoj trabea i sa školjkastim nimbom, konzul sedi na sella curulis sa lavljim ornamentima, gorgoneionima, personifikacijama Rima i Carigrada i krilatim Viktorijama na sferama, sa vencima u podignutim rukama. Gore su imagines clipeatae cara Anastazija, carice Arijadne i , levo ili Pompeius-a, konzulovog rodjaka (i samog konzula za 501) ili kolege iz 517. Nad tribunalom su tri poprsja (Rome, Carigrada i Anastasija ili Anastasija, Pompeius-a i Hypatius-a) sa dve Viktorije. Bogata sella curulis sa genijima koji drže medaljone. Na vrhu skiptra tri poprsja. Dole Amazonke vode konje, a još ispod su junaci i robovi (scena iz circus-a, ali možda sa asocijacijama na neki mit). Anastazije. Slonovača. Carigrad 517. Sanktpeterburg, Ermitaz. Donji deo jednog krila diptiha, na kome se vide scene iz circus-a i pozorista, akrobati i Amazonke.

Magno (?). Slonovača. Carigrad 518. Pariz, Nacionalna biblioteka. Oko konzula su personifikacije Rima i Carigrada.
Filoksen. Slonovača. Carigrad 525. Pariz, Nacionalna biblioteka. Izmedju medaljona sa poprsjima i natpisom na latinskom nalaze se natpisi na grčkom u jampskom trimetru. Donje poprsje predstavlja personifikaciju Carigrada.
Orest. Slonovača. Rim 530. London, Victoria & Albert Museum. Iznad tabula-e ansata-e oko krsta medaljoni sa poprsjima Amalasuntha-e i njenog sina Athalarich-a. Prva ima hlamidu i carsku dijademu, a drugi nosi germansku odeću. Oko konzula su Rim i Carigrad, dok je dole prikazana darezljivost.
Apijon. Slonovača. Oviedo, Katedrala. najviš i medju diptisima.
Justin. Slonovača. Carigrad 540. Berlin, Kaiser Friedrich Museum. U medaljonima iznad natpisa poprsja Hrista (u sredini), Justinijana I i Teodore. Ovo je najranija pouzdano datovana predstava Hrista sa krstom u nimbu.
Konzularni diptih. Slonovača. početak VI veka. Zapad. Monca, Riznica katedrale. Prispeo kao poklon Berengara. Oko 900. godine likovi pretvoreni u Davida (DAVID REX) i Grigorija (SCS GREGOR i drugi duzi natpis). Polukruzni luk nosi krst, oko njega orlovi, a ispod školjka. Srodan Magnusu i anastasiju.

27. RAVENA U DOBA TEODORIHA (+arhiepiskopska kapela)

LAZAREV

U pogledu izrade monumentalnih mozaika, Ravena je i u VI veku ostala jedan od glavnih centara. Tu su se uporno zadrzale lokalne tradicije, u mnogo čemu uslovljene i razgranatim dvorskim ceremonijalom. Otuda potiče ljubav prema paradnom portretu sa bogatom odećom, skupocenim tkaninama i teškim zlatnim ukrasima. Umetnost Ravene se sve odlucnije orjentise prema Istoku, što je bilo uslovljeno opstim tokom političkih dogadjaja. I Odoakar i Teodorih, vaspitan u Konstantinopolju, bili su primorani da održavaju aktivne veze sa Vizantijom, koja je u VI v zadobila tako veliku prevagu da je bilo nemoguce ne obratiti paznju na nju. Velizar je 540.osvojio Ravenu, da bi oko 584.Ravena postala srediste poverenika vizantijskih careva ili egzarha. U odnosu na Rim, ravenski episkopi i arhiepiskopi su vodili nezavisnu politiku. U vreme Justinijana, ravenski arhiepiskop je, isto kao i papa, imao svog poverenika u Carigradu i posebne predstavnike na istočnim saborima. U vreme arhiepiskopa Mavra, 666.god., ravenska crkva dobija autokefalnost i od tog vremena se arhiepiskopski palijum (ogrtac) dobijao neposredno iz ruku vizantijskog cara. Tu samostalnost ravenske crkve je potvrdio u vreme

arhiepiskopa Reparata i Konstantin IV Pogonat, iako je ravenska crkva ubrzo potom ponovo potpala pod vlast Rima. Sasvim je prirodno što se aktivno uplitanje Vizantije u ravenske poslove moralo odraziti i na ravensku umetnost, dovodeci do jacanja vizantijskog uticaja. Ravenska škola, medjutim, nije zbog toga izgubila svoju osobenost, budući da sve govori u prilog tome da su u VI veku ravenske mozaike stvarali lokalni a ne putujući umetnici. Posedujući sopstvene mozaicare, Ravena nije napuštala svoje umetničke pozicije čak ni u onim etapama razvoja kad se lokalna umetnost maksimalno zblizavala sa umetnošću Vizantije i njenih istočnih provincija.

Sa periodom Teodorihove vladavine (**493-525.**) vezuju se tri ravenska spomenika, koja svedoče o sustinskim zaokretima u stilu. U tim spomenicima se primecuje povecana težnja ka apstrakciji i ocigledna orijentalizacija svih formi, što dovodi do konacnog raskida sa helenisticko-rimskom umetničkom tradicijom. Istovremeno se uočavaju i sve veća grubost izvodjenja i pojačano opadanje ukusa, izazvani procesom varvarizacije drustva. Ma koliko se Teodorih priklanjao antičkoj umetnositi i ma koliko da se trudio da oko sebe okupi ljude kao što su Kasiodor, Boecije ili Simah, on sam je osatao varvarin, kao što je i celokupno njegovo najbliže, vojno okruženje, predstavljalo varvarsku sredinu. Ova sredina je morala da stavi svoj pecat i na njoj savremenu umetnost.

U toj perspektivi su posebno zanimljivi moazici kupole **Krstionice Arijanaca** koji su najverovatnije nastali krajem V i početkom VI veka. Oni su očigledno inspirisani mozaicima Krstionice Ortodosknih, što već samo po sebi govori o izvesnom stvaralackom siromastvu. U centralnom medaljonu je predstavljeno Krštenje sa personifikacijom Jordama. Ovu scenu okruzuje pojas sa Priugotovljenim prestolom. Njemu sa obe strane prilaze apostoli sa vencima u rukama, predvodjeni Petrom i Pavlom. Iako je u izradi ovog mozaika ucestvovalo pet mozaicara, njihov stil se, u celini, odlikuje velikom monolitnošću. U poredjenju sa mozacima V veka, boje su postale teže i sarolikije a crtez je oslabio (posebno kada su u pitanju udovi). Crte lica su krupnije, kruti nabori su postali naglašeno pravolinijski, a forme dobijaju uproscen, geometrijski karakter. To je dovelo do naglašavanja monumentalnog načela. Medjutim, ta monumentalnost je obeležena crtama primitivnosti, u čemu se mora primetiti uticaj varvarskog ukusa.

Mozaici **Arhiepiskopske kapele**, nastali u vreme episkopa Petra II (494-519) odlikuju se donekle prefinjenom izradom. Medjutim, i na njima se lako mogu zapaziti analogne stilske promene. Kao i na mozaicima krstionice Arijanaca, plave pozadine zamenjene su zlatnim, dok se u koloritu sve češće koriste purpurni tonovi, dati u kombinaciji sa modroplavim, narandzastocrvenim, zelenim i belim. U poredjenju sa laganom, vazdusastom paletom V veka, ova koloristicka skala deluje kompaktnije i reskije, što se u velikoj meri objašnjava nedostatkom prelaznih nijansi. Uporedo sa bojom, glavno sredstvo umetničkog izražavanja postaje linija, koja se podjednako jasno uočava i u strogim likovima istočnog tipa, i u odeći i u ornamentima. Dekorativni sistem je sastavljen od više manje tradicionalnih elemenata, vešto prilagodjenih za dva nevelika enterijera gradjevine. Svod vestibila ukrašen je ornamentalnim mozaikom sa ljiljanima, rozetama i pticama, inspirisanim motivima s istočnjačkih svilenih tkanina. U luneti iznad vrata vestibila predstavljen je Hristos odeven u vojnički oklop, dok nogama gazi zmiju i lava (figura je do pojasa oslikana temperom). To je tip Christus Militans, dobro poznat u ravenskoj umetnosti i nadahnut stihom 90.psalma. Medjutim, on po svom kompozicionom tipu očigledno vodi poreklo od kasno antičkih predstava cara pobednika, još jednom svedočeći o tome koliko je bio jak uticaj trijumfalne tematike na ravensku umetnost. U oratorijumu, mozaici pokrivaju krstašti svod (disk sa Hristovom monogramom koji nose četiri andjela Apokalipse, dok su izmedju njih rasporedjeni simboli jevandjelista) i četiri luka (medaljoni sa poprsjima mladog Hrista, 12 apostola i svetitelja). Likovi svetitelja se izdvajaju ostrinom individualne karakterizacije i većina njih se odlikuje snažno izraženim semitskim tipom. Ti likovi imaju najbliže stilske analogije u medaljonima crkve Panagija Kanakarija na Kipru.

Najveci mozaički ansambl Teodorihovog vremena su mozaici crkve **San Apolinare Nuovo**, koji su najverovatnije nastali tokom trece decenije VI veka. Crkvu je podigao Teodorih i ona se nalazila pored njegove rezidencije. Prvobitno je bila posvecena Spasitelju i namenjena arijanskom kultu. Posle izgona Gota iz Ravene, bazilika je prilagodjena katolickom

bogosluženju i pri tom je bila posvecena sv Martinu, episkopu grada Tura, kojeg su nazivali "maljem jeretika". U to doba je preradjen i jedan deo mozaika. Kad su sredinom IX veka u baziliku prenete mosti sv Apolinarija, ona je najzad dobila današnji naziv.

Prvobitno je celokupan enterijer, ukljucujući i apsidu bio ukrašen mozaicima. Oni su se sacuvali samo na bocnim stranama glavnog broda, gde su bili rasporedjeni u tri niza. U gornjem nizu vidimo 26 scena iz Hristovog života (na levom zidu čuda a na desnom Stradanja). Nize, izmedju prozora, predstavljene su figure proroka, a još nize, iznad luka predstavljeni su Teodorihov dvorac i luka Klase. Iz njih izlaze mučenici i svete žene idući prema Hristu i Bogorodici na prestolima. Kako su pokazala istraživanja, u pozadini dvorca i zida luke Klase nalazile su se figure, ali su one uništene prilikom prepravke mozaika koju je 60ih godina VI v izveo episkop Anjelo. Ti mozaici su predstavljali ljude iz Teodorihove pratnje. Na taj način, Hristu i Bogorodici prvobitno nisu prilazili mučenici i mučenice nego povorka ostrogorskih dvorjana, predvodjenih Teodorihom i njegovom suprugom. Ova povorka je nesumnjivo obilovala portretnim predstavama. Upravo je ona izazvala najveću opoziciju kod katolickog svestenstva, koje je odlučilo da je unistiju u smislu damnatio memoriae.

Mozaici Teodorihovog perioda pripadaju različitim majstorima: npr. scene čuda i Stradanja jasno se razdvajaju na dve stilske grupe. Oni pokazuju dalje odstupanje od helenisticko-rimskog nasledja, i to ih u velikoj meri zblizava sa spomenicima istočnog, sirijsko-palestinskog kruga. Iako je dokazano da izbor scana u jevandjelskim ciklusima nije uslovljen tokom sirijske liturgije nego rimskim, ili tačnije, milanskim bogosluženjem, to ni u kom slučaju ne ukida pitanje o ikonografskoj i stilskoj bliskosti ovih scena sa delima istočnohrišćanske umetnosti. već i samo razdvajanje jevandjelskih epizoda na dva samostalna ciklusa, na čuda i Stradanja, ukazuje na vezu sa zidnim slikama palestinskih martirijuma. Veliki broj palestinskih obeležja nalazimo i u ikonografiji takvih scena kao što su Isceljenje besnoga, Svadba u Kani, Tajna večera ili Mironosice na grobu Hristovom. U kompoziciji preovladjuju frontalno predstavljene figure, zbog čega uzajamna veza medju pojedinim kompozicionim delovima ostaje slabo izražena. Pri takvom stilskom tretmanu jevandjelskih scena, ove dobijaju karakter vanvremenih dogadjaja, okruženih oreolom posebne svecanosti. Hristova figura, koja se obično daje u donekle većim razmerama, postaje slična velicanstvenoj ikoni, strogoj i nepokretnoj. Ta ista obeležja svojstvena su i figurama Hrista i Bogorodice u donjem pojasu. Okružene su andjelima i, slično carkom paru, sede na raskošnim prestolima, posutim dragim kamenjem. U njihovim ukocenim pozama zapazaju se jasna obeležja dvorskog ceremonijala. Po svemu sudeći Teodorihu se dopadala ova umetnost prozeta duhom hijeraticnosti, koja ga je podsećala na ono što je u mladalačkim godinama mogao da vidi na konstantinopoljskom dvoru. Medjutim, bilo bi preuranjeno da se odatle izvede zaključak o neposrednom uticaju obrazaca prestonicke umetnosti na mozaicare koji su radili u San Apolinare Nuovo. Ravenski mozaici Teodorihove epohe, s njihovim uproscenim i, donekle, čak i primitivnim tretmanom formi, u daleko većem stepenu pokazuju sklonost ka spomenicima Sirije i Palestine nego ka nama poznatim carigradskim spomenicima, koji su usled svoje prefinjenosti Gotima bili strani i nerazumljivi.

Verkone:

Ostrogoti, potcinjeni Hunima, pobunili su se 454. i savladali su Atiline sinove, a Vizantijsko carstvo je pruzilo ovim ljudima smestaj u Noriku i u Panoniji u statusu "saveznika". nešto docnije je dvor primio u samoj Carigradskoj palati i pruzio mu gostoprimstvo za nekoliko godina jednog mladića amalskog roda, Teodoriha, koji se pokazao kao vojnik izuzetne vrednosti i talenta. Godine 359. ovaj je počeo svoju vojnu karijeru. nešto kasnije od cara Zenona je dobio dostojanstvo patricija, a potom ga je ovaj i usvojio. Niz pocasti koje je sticao kod Vizantinaca nastavio se sve dok nije postao generalisimus (vrhovni zapovednik), pa čak i konzul, pocascen jednim trijumfalnim lukom i statuom ispred carske palate.

Njegova vlast je 487. bila tolika da su se Vizantinci ozbiljno zabrinuli, a s druge strane njegove sposobnosti su ga isticale kao sjajnog delatnika. Car je mislio da će na taj način ponovo steci kontrolu nad Italijom, koju je izgubio 472. i da će istovremeno isključiti opasnost koju je predstavljala ratoborna masa unutar granica.

Sledece godine Teodorih je sa bezbrojim gomilama svog naroda krenuo ka Italiji. Za nekoliko godina osvajanje Italije je bilo okoncano. Odoakar je bio ubijen sa svojima u palati osvojene Ravene a Teodoriha je priznao kao vladaoca Italije 498. Anastasije. istočni carevi su mu čak poslali carske oznake koje je svojevremeno Odoakar njima bio uputio u znak potcinjenosti i postovanja. Carska podrska je Teodorihu obezbedila simpatije italijanske aristokratije.

Posle osvajanja Teodorih je nastojao da svoj narod, koji je ipak živeo u podozrenju u logorima izdvojenim od rimskih gradova, uključi u lokalnu civilizaciju i u okvire carskog uredjenja. On se po toj želji nije razlikovao od drugih varvara, ali se medju njima isticao svojim mogućnostima za ostvarenje. Stigavsi u Rim 500. on je narodu obećao da će se pridržavati odluka koje su u drugim vremenima carevi donosili, razdelio je poklone i priredjivao predstave. Kada je osvojio Provansu, objavio je da je vracena pod stari rimski suverenitet. U ravenskoj palati je podigao statuu caru koji ga je poslao da osvoji Italiju. Formalno je zadrzao zavisnost od Carigrada nazivajući se samo dominus, izdajući edikte a ne zakone, i td. Samo je u poslednjim godinama, pošto su njegovu priprostu odanost pogodile antiarijevske odluke koje je u Carigradu doneo Justin I, i pošto je uzaluf nastojao da posreduje ne bi li se u sustini te odluke povukle, on je promenio raspolozenje prema Rimljanima i pojačao svoje neprijateljstvo prema katolicima (?).

U stvari religija je odvela Ostrogote u propast. Oni su bili arijevci i pošto su se razlikovali to ih je nepopravljivo odvajalo.

Najznačajnija gradjevina koju je Teodorih podigao je bio Sv Martin sa tavanicom u pozlacenom drvetu potom San Apolinare Novo. Ime sveca zastitnika katoličkih Franaka dato je prilikom pomirenja sa očiglednom aluzijom na samo pomirenje.

Prostrana crkva je sa tri broda koje dele 24 stuba od prokoneskog mermera, a završena je apsidom. Stabla stubova, kapiteli i imposti izgleda da su izradjeni u kamenolomima na Mramornom moru od vizantijskih majstora, a poklonio ih je pouzdano neki istočni car. Takvi komadi se veoma često mogu naći u Carigradu što su pojedinani elementi bezbrojnih hipostilnih konstrukcija V veka. Crtez je posebne vrste: to su korintski kapiteli sa ravnim i bodljastim liscem, nad koje se nanosi u sredistu svakog lica kapitela izradjeno ispupcenje u vidu lista akantusa; otuda polazi jedna traka koja označava abakus i zavrsava se spiralnim ugaonik ukrasom. Urezana grčka pismena potvrdjuju istočno poreklo mermernog komada. Gradjevina ipak po svojoj zidnoj strukturi nema ničeg istočnog: ne postoje galerije, a spoljasnje slepe arkade jednake su onim u Milanu; apsida je obnovljena kao i atrijum sa stubovima.

Mozaik u kupoli arijevske krstionice u Raveni je gruba imitacija neonijanske kristionice, bez spoljnjeg kruga arhitektura i simbola. Apostoli na zlatnoj pozadini, nisu razdvojeni kandelabrima već palmetama s ponekim listom do nogu' podeljeni su u dve grupe po 6 sticu se prema jednoj Hetimasiji, prestolu sa krstom. Dvanaest figura se ne pokrecu silovito u prostoru, već im je pokret jedva naznačen, stesnjene izmedju palmeta i ivice sa dragim kamenjem u bazi gornjeg diskosa. Ovi apostoli još pokazuju po neku različitost u licu, u odeći i u hodu, ali pokret ruku je jednak kod svih; samo Sv Petar drži kljuceve obema pokrivenim rukama, ali i u ovom slučaju postoji sumnja da je u pitanju poznija prepravka. Krštenje Hristovo na vrhu školjke ima velike figure, nedovoljno ljupke, na uzanom polju. Kompozicija sa gusto postavljenim i teškim figurama izgleda da govori o tome da su delo izveli lokalni majstori koji su se drzali rimske tradicije. Nedostaje različitost i elegancija raznobojne odeće sa zlatnom bojom koja se istice, a pogotovo nefostaje duhovnost apostola iz druge krstionice koje je ostvario jedan majstor sa Istoka.

"Arijevski" mozaici iz San Apolinare Nuovo sačuvani su samo delimicno na dva zida crkvenog broda: dve povorke mučenika s grupama Bogorodice i Hrista obnovljeni su posle pomirenja. Samo dve početne deonice ovih dvaju oslikanih pojasa, sa sažetim prikazom ravenskog palatiuma i onoga u Klase, mogu se pripisati Teodorihovom vremenu. Ostaci figura, mnogo manjih od sadasnjih svetica, mogu se videti na kolonadama palatiuma: tako je van sumnje da su originalne scene imale likove u proporcionalnoj velicini s gradjevinama. mogućno je da su bile prikazane procesije koje izlaze iz dvora i iz Klase, s gotskim kraljem medju mnoštvom vernika i dvorjana, ali to je samo pretpostavka.

Značajne su figure u glavnom brodu medju prozorima: to su 32 lika sa oreolom oko glave, u kojima moramo videti proroke i tvorce Biblije. Oni nose u rukama knjige s pecatima, ili rasirene ili svijene svitke, a ne simbole mucenja ili krune. Nikakvo ime se nije ocuvalo. Stavovi su različiti i prirodni, držanje je oratorsko ili su pak u stavu odmaranja sa rukom medju naborima ogrtača. Svako ima sopstvenu ličnost, a izdvaja se na zlatnoj pozadini. Medjutim, mali zemljani osenceni trapez pod nogama ima ponekad senku koju baca telo, što je neodredjeno sećanje na realizam klasičnog porekla. Iznad jedne trake koja se nalazi nad svakom od ovih velikih figura pojavljuje se tamno polje koje je sačinjeno od malog plavog polja s jednom školjkom baldahinom u vidu višece krune koju nadvisuje krstic izmedju dve golubice.

U zabatima nad prozorima su putiri izmedju para ptica, a gore, u spoljnom pojasu, na istom nivou sa školjkama, nalazi se 26 scena iz života Hristovog: trinaest slika na severnoj strani prikazuju čuda i parabole, ostali na juznoj strani imaju scene iz stradanja. pošto su ta polja relativno mala, scene su sažete: figure se izdvajaju na zlatnoj pozadini a elementi pejsaža, kada ih ima, svedeni su na najmanju meru i isticu samo ono što je najbitnije: u Lazarevom vaskrsenju istice se grob, u sceni fariseja i carinika hram sa zabatom i velom vezanim u cvor nad vratima. U sceni Odricanja sv Petra, malom kućom dominiraju ogromna vrata, ona na koja je izasla sluzavka i td. Scene su pune figura, a krupni likovi nemaju elegantnu lakocu likova iz kupole neonijanske krstionice; uprkos tome što se koristilo perspektivno smanjivanje ostaju teški; vidi se da ih je izvodila rimska a ne vizantijska ruka.

Od najvećeg značaja je to što nema epizoda koje se odnose na rodjenje i detinjstvo Hristovo: Bogorodica nije nikada predstavljena. Ova cinjenica je vrlo recita i navodi na misljenje da kult Bogorodice nije negovan kod Gota i to bi predstavljalo bitnu tačku razilazenja sa ostalima.

Od spomenika koje je podigao Teodorih najpoznatiji je njegov **Mauzolej** za koji anonimni pisac iz Valezea kaze da ga je kralj sagradio za života i pokrio jednim golemim kamenom. Nalazi se van grada, izgleda usred jedne gotske nekropole. Desetostrana mu je osnova sa dubokim slepim arkadama spolja dok je prostorija krstoobrazna. Spomenik je zidan od dobro sastavljenog kamena; slepi lukovi imaju rezan kamen sa zupcima; poluoblicasti i krstašti svodovi su takodje od dobro rezanog kamena i imaju u četiri ugla školjke u reljefu.

Gornja prostorija je spolja desetostrana a unutra kružna i krunise je kalota od jednog komada istarskog krecnjaka, koji je očigledno prenesen morskim putem; unutra, na unutrašnjoj površini monolitne kupole vide se tragovi velikog krsta u nebeskom krugu.

Oko gornje prostorije kružno se prostirala galerija od malih poluoblicastih svodova spolja oslonjenih na stubove koji su sledili spoljni perimetar donjeg desetougla; poluoblicasti svodovi u medjuprostorima bili su cilindricni, oni ugaoni lepezasto su se otvarali a procelje su imali u vidu trapeza, oblik koji se dobro prilagoradjava ostacima. Ostaje nesiguran izgled procelja u odnosu na vrata: gruba konzola izgleda da je bila namenjena da nosi vrh krova koji je u vezi sa zabatom; neki krov je morao da stiti i galeriju s armaturom oslonjenom o veliki istureni prsten koji se još vidi. Pristup na gornji sprat bio je možda omogućen stepenistem u jednoj kuli čiji su ostaci iskopani, što može da odgovara jednom svetioniku koji pominje Anjelo.

Opsta shema gradjevine je kasno-rimska i vizantijska. Dva teodosijanska mauzoleja u sv Petru u Rimu i mauzolej blizu Istambula kod Makri Keja sacuvali su uspomenu na takve grobne gradjevine s kružnom osnovom. Teodorihov mauzolej ima posebna obeležja koja navode na pomisao da je ostvaren jedan gotski projekat. Nadahnuce je moglo da dodje i od satora sa kupolom. može biti da su ovakve konstrukcije upotrebljavali Huni i Goti i da je kraljevski sator bio ovakvog tipa, mada izuzetnih dimenzija i okružen galerijom.

Teodorihu se pripisuje i gradnja **kraljevske palate** blizu San Apolinare Nuovo, ali su iskopavanja pokazala da je gradjevina mnogo starija od V veka. Teodorih je u sustini izveo temeljitu obnovu preradivsi podove i dodajući poneku novu salu, medju kojima i jedan triklinij sa tri apside, kao što je onaj na Pjaca Armerina. Ovaj triklinij je bio ukrašen mozaikom s alegorijama koje se odnose na četiri godišnja doba i njihove plodove i ilustrativnim natpisima na latinskom jeziku.

Moguce je da se u drugu polovinu Justinijanovog veka ili u početak sledećeg datuje mozaički kompleks koji se obično pripisuje Teodorihovom dobu, tj. mozaik iz Ahiepiskopske kapele. Crkvica je krstoobrazna sa krstaštim svodom, a prethodi joj mali poprecni hodnik

pokriven poluoblicastim svodom. Nalazi se na drugom spratu episkopije. To bi morala da bude kapela sv Andreje koju hronicar Anjelo pripisuje Petru II, potkrepvsi svoju tvrdnju dugačkim natpisom u mozaiku od koga su pronadjeni tragovi. Mozaici su medjutim bliski onim iz Sv Vitala pre nego onima iz Teodorihovog vremena, tako da se može pomisljati da je Anjelo pomesao dva Petra i da su graditeljske faze identicne sa gradnjom zgrade Trikolija koju je zapoceo, Petar II a zavrsio Maksimijan. Mozaici u narteksu imaju, u stvari, zlatnu pozadinu sa rozetama od četiri pupoljka stilizovanog akantusa u tri dela i sa raznolikim pticama čije je telo, ponekad, u malim kockastim površinama. To su motivi tipicni za kasni VI vek.

U obuhvatnim lukovima glavne odaje nalaze se klipeusi sa poprsjima svetaca i svetica, koji su veoma slični, iako manje tanani po izradi, onima iz sv Vitala. čeono prikazivanje ličnosti stvara od njih isto toliki broj ikona punih emotivne napetosti koja odgovara najpre slikama iz Justinijanovog doba. Ikonografija srednjeg krstaštog svoda, sa četiri andjela koji nose Hristov monogram, simbol najuzvisenijeg neba, nalazi se u početnom obliku u svodu oltarskog prostora u Sv Vitalu i docnije u kapeli sv Zenona u Sv Prasedi u Rimu. Ovi mozaici namesto da se datuju u Teodorihovo doba, u vreme Petra II, u kojem su likovi bili teški i u isto vreme dobro skraceni, pripadali bi dobu Maksimijana ili čak Petra III.

Dodatak:

Triklinijum S. Prva cetvrtina VI veka. SVME QVOD AVTVMNVS QVOD VER QVOD BRVMA QVOD ESTAS ALTERNIS REPARANT ET TOTO CREANTUR IN ORBE.

28. BAPTISTERIJUMI- arijevaca, ortodoksnih...

Krstionice su bile te koje su obezbedjivale večni pomen kod Boga. Cin Krštenja je oslobadjanje novog čoveka od onog starog.

Memorija Kaja Emilija Septnum - o ovom čoveku se ne zna Ništa tako da je memorijalni karakter u ovom slučaju omanuo.

Mauzolej Julijevaca - tolos koji podseća na grčkeherejone. Kombinovani su različiti oblici: sarkofaga, tolosa i slavoluka. Mauzolej je bio zavestan Avgustovim unucima koji su umrli suvise mladi da bi tu bili sahranjeni.

Mauzolej porodice Sekundini - ima četiri sprata. Prikazane su scene iz trgovine tkaninama što je bilo zanimanje porodice.

- **San Djovani u Rimu** - Krstionici San Djovanija u Lateranu prethodi atrijum a osnova joj je prosto oktogonalna sa visokom hipostilnom strukturom, od porfira na dva sprata u sredini. Na mesto predjasnje okrugle osnove postavio ju je Sikst III. baš povodom ove krstionice Liber pontificalis nam daje predstavu raskošnih zlatarskih radova koji su ukrašavali gradjevine ove vrste. Njena školjka od porfira bila je s unutrašnje i spoljne strane pokrivena listicima od srebra koji su bili teški preko 3000 livri. U sredini krstionice stub od porfira je nosio zlatnu posudu tešku 52 livre: u njoj su se palili miomirisi na dan Vaskrsenja. Na obodu bazena, s desne strane jagnjeta, iz čijih usta je isticao mlaz vode, vila je statua Spasitelja u srebru, skoro u prirodnoj velicini. S njegove leve strane, u srebru je bila još jedna statua Sv Jovana Krstitelja. Sedam srebrnih jelena tocilo je vodu u krstionicu, a kadionica od zezenog zlata ukrašena je sa 49 dragih kamenova bogatila je kapelu.

- **Krstionica San Djovani in Fonte** (400-405)- Napulj. Mala prostorija uz kasnije dodate gradjevine, baziliku sv Januarija.Centralnog je tipa sa kupolom na trompama. U kupoli je prikazan hristogram okružen zvezdama, i svim ostalim apokaliptičnim simbolima. Iznad "ro" je nagovesten oreol na koji ruka Božija spusta venac. Ciklusi: *Hristos i samarjanka* (aluzija na vodu života), *Svadba u Kani* (opet aluzija na vodu, povezanost sa Krštenjem), *Mironosice na grobu Hristovom* (na prvi pogled nepovezana sa namenom gradjevine. Ponavlja se scena kao i u Dura Europosu. Andjeo vrlo verovatno nije imao krila. Scena je oko 400. bila u modi-nadjene su dve slonovače sa istom tematikom, jedna iz Milana a drugi je kovcezic iz Londona. Vaskrsenje je prikazivano i na sarkofazima-kao hristogram u pobednickom vencu, sarkofazi sa

"drvecem"), *Hod po vodi* (takodje je bila jedna od scena iz Dura Europosa), *Traditio legis* (Hristos mlad, sa bradom predaje svitak sv Petru a Pavla samo blagosilja a možda i njemu daje svitak. U Domitilinoj katakombi je prikazan Hristos Didaskalos-mlad, povezanost sa scenom 12godišnji Hristos u hramu. Nosi svitak ali ga nikom ne pruža-povezanost dvaju scena. Scena je bila pogodna za kupolni deo. Katakomba Sv Petra i Marcelina ima ponovo predstavu predaje zakona, Via Latina takodje, Santa Konstanca u kojoj je predstavljena scena Dominem pacem dat - Hristos predaje novi zakon dvojici apostola, Sarkofag Junija Basa; sarkofag Lateranus 174; Lipsanoteka iz Breše; Sarkofag u Arlu iz poc.V veka; sarkofag u Milanu, duborez za vrata Santa Marija Madjore, kapela san Akvilino uz san Lorenca u Milanu), *Hristovo Krštenje* (nije sačuvano). Ispod: *scene apostola, pastoralne scene sa ovcama i Dobri pastir*. Apostoli su pod uticajem predstava iz Gale Placidije. U trompama su *simboli jevandjelista*.

- **Neonov baptisterijum**, Ravena, sred.V v., episkop Neon- donji deo sa nisama; figure apostola u vrezi mnogo lice na one iz mauzoleja Gale Placidije. Smatra se da je ovaj baptisterijum zapocet pre Placidijinog. Iznad prozora su ukrasi u stukaturi - proroci sa svicima (verovatno su bili obojeni). Na III spratu se nalaze predstave fantasticne arhitekture sa prostorijama u kojima su prestoli i analogiji. U vrhu kupole je Hristovo Krštenje i prsten sa 12 apostola. Jovan Krstitelj pogruzava Hrista. Sigurno je ovde bila personifikacija Jordana. Piscina-odmah ispod medaljona;spolja je sestougao; nije originalna, bila je dva metra niza. Predstave pojedinačnih apostola su u to vreme retke-Hipogeja Aurelijevaca. U Neonovom baptisterijumu sv Petar nosi mučenički venac (aurum coronarium) u rukama. mučenici sa vencima su sačuvani i u San Apolinare in Klase. U medjuzoni - niz niša sa hetimasijama tj. nekim prestolima i nalonjima. Hetimasije su prikazane u Santa Marija Madjore. Ispod zabata sa školjkama su proroci ispod stukature. Mozaik sa Hodom po vodi - nema ga više jer je krstionica bila potpljena.

- **Baptisterijum Arijanaca**, Ravena, V v. - Mozaik u kupoli arijevske krstionice u Raveni je gruba imitacija neonijanske kristionice, bez spoljnjeg kruga arhitektura i simbola. Apostoli na zlatnoj pozadini, nisu razdvojeni kandelabrima već palmetama s ponekim listom do nogu' podeljeni su u dve grupe po 6 sticu se prema jednoj Hetimasiji, prestolu sa krstom. Dvanaest figura se ne pokrecu silovito u prostoru, već im je pokret jedva naznačen, stesnjene izmedju palmeta i ivice sa dragim kamenjem u bazi gornjeg diskosa. Ovi apostoli još pokazuju po neku različitost u licu, u odeći i u hodu, ali pokret ruku je jednak kod svih; samo Sv Petar drži kljuceve obema pokrivenim rukama, ali i u ovom slučaju postoji sumnja da je u pitanju poznija prepravka. Krštenje Hristovo na vrhu školjke ima velike figure, nedovoljno ljupke, na uzanom polju. Kompozicija sa gusto postavljenim i teškim figurama izgleda da govori o tome da su delo izveli lokalni majstori koji su se drzali rimske tradicije. Nedostaje različitost i elegancija raznobojne odeće sa zlatnom bojom koja se istice, a pogotovo nefostaje duhovnost apostola iz druge krstionice koje je ostvario jedan majstor sa Istoka. Po unutrašnjosti ne sugerise da se radi o arijancijma. Apostoli u prstenu slede dvojicu prvih sa vencima. Stil je grublji i slabiji. U temenu kupole se nalazi Krštenje a Jovan Krstitelj je prikazan gotovo kao atleta, Jordan je zacudjen a Hristos je u vodi nag (kasnije oko bedara nosi periozmu). Krštenje je još prikazano u: Kalikstovoj katakombi (prikazano bilo koje ljudsko bićekoje se krstava a pored je pecač), slonovača iz 400.god. (andjeo sa bradom i krilima, dete koje krstava odrasla osoba). Apostoli prinose vence hetimasiji.

- **Lateranska krstionica (Oratorijum Sv Jovana Jevandjelista)**, 461-468 - Nema mnogo mozaika. Papa ? je uspeo još kao djakon da se sakrije u saboru u Efesu. Jagnje sa nimbom - nimb je plave boje, i to je prva sačuvana predstava jagnjeta sa nimbom. Ptice sa strana fontane - afrontirane elementima zemaljskim: patka-voda, prepelica-zemlja, papagaj-vatra, golub-vazduh--cetiri elementa nad kojima Hristos vlada, ispod su četiri rajske reke.

- **Krstionica pravoslavnih** - mozaik razvija svetu temu suprotstavljajući živost figura apstraktnom mitu simbola. U sredistu je Krštenje na Jordanu i ka njemu kao da su upravljeni

apostoli prvog prstena u dve simetrične skupine koje predvode Petar i Pavle. Apostoli su razdvojeni tananim vrezama akantusa koji se zavrsavaju u gornjoj traci koja je snabdevena vencima od cveca i grancica. U pitanju su laki stalci kao tanka postolja nekih fantasticnih arhitektura zidanih slikara klasičnog doba, a raznobojni visuljci isticu ljupkost. Apostoli imaju vitka tela, odenuta lakim ruhom s lepršavim naborima, što naglašava živost njihovoga stava.U spoljnom krugu predstavljeno je osam lakih potpuno jednakih baldahina na stocicima i potpornjima koji se u sredistu svijaju u jednu eksedru: četiri Jevandjelja na oltarima i četiri prestola ukrašena dragim kamenjem sa svilenom jastukom i krstom sa draguljima (hetimasija) zapremaju eksedre. Kompozicija iznosi u centralizovanoj i apstraktnoj perspektivi tri pojasa: zemaljski sa simbolima Hristovog trijumfa i jevandjeoskim dokazima, nebeski sa izabranim učenicima Spasiteljevim, i vrhovni nebeski sa scenom Krštenja Sina Božijeg. Obilata upotreba zlata, na pozadini scene Krštenja, na ogrtačima apostola, na stabljikama akantusa i na nebeskim arhitekturama podnozja cini od kupole skupocen kovceg sjajnog dragog kamenja. istočno obeležje kompozicije proizilazi jasno iz krune tipicne iluzionističke arhitekture, iz još helenisticke ljupkosti dekorativnih elemenata... Krilati geniji sa girlandama u mermeru - velika vaza koja se nalazi u Baptisterijumu pravoslavnih u Raveni.

- **Kapela sv Rufina i Sekunda** - iz IV veka. Nalazi se u tremu ove krstionice. Ima samo jedan mozaik: guste vreze, 4 golubice, niz krstova, jagnje sa krstom. Pre postavljenog krsta su tu bili ili jaganjci ili golubice (oba po 12x).

Katedrale na Zapadu su bile sačinjene od dve crkve i jedne krstionice. Ova poslednja je obično bila sa sredisnjom osnovom, kao nadgrobna gradjevina, a ova analogija je dolazila od samog obreda Krštenja koji se inspirisao smrcu i vaskrsenjem. Prikladni aneksi za pouku i svlacionice su dopunjavale svetiliste. Medju krstionicama severne Italije i Provanse ima jedna skupina od tri skoro istovetna spomenika. Najznačajniji je onaj u Albengi jer je sacuvao mozaike u istočnoj nisi.

- **Baptisterijum u Albengi** - lezi bocno od sadasnje katedrale, a ima sredisnju osmougaonu prostoriju sa osam niša pravougaonih i u obliku potkovice ukrašenih stubovima izmedju jedne i druge nise. Ovi stubovi nose, na velikim konzolama, uglavljenim u zidnu masu, lukove nosace tambura. Spolja su nise skrivene desetostranim zidom. Sredisnji prostor je bio do skoro pokriven kupolom koja je srusena, iako je bila načinjena od rimskog materijala od poslija i bocno ojacana amforama: neke rupe na mestu imposta, za koje se verovalo da su useci za krovne grede, mora biti da su sadrzali raspinjace od drveta. Tambur ima 16 slepih arkada u kojima su otvoreni prozori: u pojačanjima niša nalazile su se amfore za olaksanje. Prvobitni ulaz u krstionicu izgleda da je postojao sa dve strane nise za prezviterij. unutrašnja dekoracija je shematski klasicisticka. Izboceni su oslonci za grede na stubovima su glatki blokovi koji čine ujedno arhitrav i friz: zidni venac je jedan jedini ukras koji obeležava i prozorski impost. U sredini prostorije je osmougaoma školjka sa jakom zvezdolikom ivicom i dva unutrašnja stepenika. Iznad je bilo osam stubova koji su nosili ciborij. Mogli su se krstiti kako odrasli tako i deca. Prema jednoj poznatoj ploči sa natpisom, velike gradjevinske radove je u Albengi obavio Konstancije, Honorijev vojskovodja, ali natip u mozaiku krstionice pominje relikvije, medju kojima i one Sv Stefana, čije je telo nadjeno 415., sv Jovana Jevandjeliste, Sv Lavrentija i četiri ambrozijanska svetitelja; to ukazuje ne samo na neko doba posle 415. već i na vreme Gale Placidije. Ostala do prvobitnog nivoa. Mozaici su propali svi sem svoda jedne nise. U tom svodu je prikazan Hristogram koji se umnozava, iznad je krst i okružen je sa 12 golubova (koji ne simbolisu apostole). Veliki broj ktitora je potpisano ili je to izbor mučenika tj. svetitelja. Oko krsta su sa strane 2 afrontirane ovce. Na zidu i na dnu se nalaze dva jagnjeta okrenuta prema krstu a u poluoblicastom svodu, iznad, rasprostire se kompozicija koja odgovara opisu Paolina iz Nole: to je zvezdani pokrivac na plavoj pozadini koji u sredini ima predstavu nebeskog prostora, stanista Božijeg, prikazanog sa tri koncentrična kruga u bojama koje se prelivaju; u krugovima je trostruki Hristov monogram; unaokolo kruzi 12 golubova: apostoli. Ivice su u tankom liscu, stilizovanom na beloj pozadini, ali u procelju, gde je spisak relikvija, postoji gust venac lovora izmedju dve trake dragog kamenja.

- **Frežis** - skoro istovetna onoj u Albengi: unutrašnja osmostrana osnova sa nisama i ugaonim subovima. Katedrala je u produžetku, prema istoku. Sada ima samo jedan brod sa romaničkim svodovima i verovatno je da je oponašala bar delimicno stare temelje. U sredistu krstionice je osmostrana školjka i ona, sa izbocenim dodacima za tegurij, ima dva ulaza na istočnoj strani nise kao u Albengi. Ostaci kupole od opeke sačuvani su u donjoj zoni sadasnje kupole. Spomenik spolja ima cetvrtastu a ne mnogostranu osnovu, a tambur, najviš e preradjen, cilindrican je. Zidovi svodova su polihromni sa obradjenim kamenom koji se smenjuje s opekom. klasični izgled unutrašnjosti je slabiji od Albenge.

- **Novara** - takodje osmostrana sa nisama i dva ulaza po strani nise na istoku, ugaonim stubovima od spolija, na visokim podnozjima, tamburom sa prozorima. Spoljni perimetar je, drukciji: nema zidne mase sa nisama izdubljenim u toj masi, već zid od opeka jednake debljine: pilastri od kamena su grubi i nose lukove sa impostima delimicno "laznim".

U lombardijskoj zoni Riva San Vitale, na svajcarskoj teritoriji, nalazi se mala osmostrana krstionica skoro iz istog vremena kao i grupa u Albengi. Osmostrana gradjevina ima sirinu oko 7m, cetvorougaone nise su atrofirane, svedene na slepe arkade a nedostaju ugaoni stubovi. Mora biti da je kupola bila laka, sa drvenom konstrukcijom. unutrašnja školjka je osmostrana sa stepenicama, i ostaci poda su od belih i crnih pločica.

Krstionice u VI v. postaju retke i zato što su Krštenja potapanjem odraslih, koja su zahtevala veliki bazen i mnogostruke dodatke za pripremanje i svlacenje, postala veoma retka, a obred za decu, potapanjem u mali bazen ili polivanjem, bio je mnogo jednostavniji. Neki spomenici, su bili uostalom i veoma složeni i izgleda da su u jednom jedinom prostoru gomilali prostoriju sa nisama i tradicionalni pokriveni hodnik. već je izgleda krstionica Arijevaca u Raveni predstavljala prelaz izmedju tipa iz V veka i onog iz V pošto ima četiri luka u zidu izmedju sredisnjeg jezgra i hodnika.

Marsejska krstionica - imala je spolja cetvorougaonu a unutra osmougaonu osnovu sa četiri nise u uglovima i sa isturenim oltarskim prostorom. Osam izdvojenih stubova i osam stubova na ivicama ukrašavali su unutrašnjost. Bazen je bio osmougaon sa dnom od rezanog kamena (opus sektile). Pronadjeni su i ostaci poda u opus aleksandrinum sa prepletima 12uglova.

Krstionica u Riezu - prepravljena u romanickom periodu. Izgleda da se okolo nalazio cetvorougaoni tradicionalni pokriveni hodnik.

Krstionica u Klase - o kojoj govori Anjelo imala je možda takvu strukturu.

II

33. PERIODIZACIJA VIZANTIJSKE UMETNOSTI
34. CARIGRAD U DOBA JUSTINIJANA

U VI veku nepovezani elementi vizantinizma slivaju se u nešto celovito i organsko. Justinijan polaze temelje vizantijske državnosti, centralizovana vlast učvršćuje svoj autoritet na rusevinama Rimske Imperije, sledeći primer crkve potčinjava postepeno samostalne izdanke nacionalnih kultura. Kao i crkvi, i svetovnoj vlasti umetnost je bila potrebna kao oruđe hrišćanske propagande. Istovremeno ona je zahtevala od umetnosti da slavi i silu i moć monarha. Ono što su stvorili umetnici Zapada i Istoka na osnovu spiritualističkog pogleda na svet sve do VI veka, leglo je u osnovu vizantijske umetnosti Justinijanove epohe. Iz ogromnog nasleđa najraznovrsnijih tema, vizantijski teolozi počeli su da odabiraju za sebe neophodne forme. Oni su krenuli putem uproscavanja i sistematizacije. Iz istorijskog jevanđeoskog ciklusa odabirali su samo najznačajnije scene, iz simbolike samo najizrazitije motive. već u VI veku zapaza se tendencija ka uproscavanju: ornamentika gubi svoju nekadasnju raskošnost, koja ustupa mesto strogom geometrizmu jednostavnih linija, smanjuje se broj figura, povecavaju se

njihove razmere, one dobijaju uzvisenu monumentalnost; naivnu iscrpnost pripovedanja smenjuje koncentracija koja ne dopusta nikakve drugostepene detalje. Forme postaju sve više apstraktne, izražavajući transcendentne ideale istočnog hrišćanstva. Od njih se zahteva maksimalna produhovljenost.

Samo impresionizam je odgovarao istancanom ukusu prestoničkog drustva, koje je sa visine gledalo na primitivni linijski stil varvarske umetnosti. Ali, zajedno sa usvajanjem impresionizma bila je neizbežna navala antičkih ostataka prošlosti, pošto je impresionizam bio tradicionalno nasleđe helenizma a ne originalno dostignuce hrišćanske umetnosti.

Dve glavne svetinje Carigrada koje su osnovane za vreme Justinijana - hram **Sv Apostola** i **Sv Sofija** - bile su lisene, u svom prvobitnom izgledu, figuralnih prikaza. U *kupoli* Sv Sofije isticao se samo ogromni krst koji je dominirao nad celim prostorom. Ostali mozaici su imali čisto ornamentalni karakter. Drugim rečima, oba hrama su sadržavala u sebi implicitan program ikonoborstva. Ljudske figure je prvi uveo u hram Sv Apostola Justin II (565-578), ukrasivsi ga obimnim jevanđeoskim ciklusom u čiju osnovu je bilo stavljeno učenje o dvema prirodama Hrista u jednom licu.

Moze se pouzdano tvrditi da su u ukrašavanju prestoničkih hramova VI veka figurirali ne toliko istorijski cikulusi, koji su se postepeno sveli na nulu, već i dogmatska simbolika, koja s iz godine u godinu sve više razvijala.

Gerke:

Istraživanje justinijanskog monumentalnog slikarstva i njegove ikonografije nalazi se, nasuprot istoriji arhitekture, u beznadeznom polozaju, jer u samom Carigradu nedostaju svi spomenici. pošto ovo stanje ostaje nepopravljivo ostaje da se primeni glediste *Svi putevi vode u Carigrad.*

35. MOZAICI SV SOFIJE

Sv Sofija je u doba Justinijana imala samo gotovo geometrijske i ornamentalne motive. Veliki krst se nalazio u to doba u kaloti kupole. Tek ju je Justin II ukrasio figuralnim predstavama. Ne mozemo tačno utvrditi kojim je tačno temama on ukrasio ali se može zaključiti da u njima nije preovladao istorijski već čisto dogmatski momenat. Po rečima pesnika, ovde se dokazivala sveprisutnost trojstvenog božanstva i dvojstvena priroda Hristova. Od pojedinačnih scena bile su prikazane: **Blagovesti, Rođenje Hristovo, Krštenje, Preobrazenje, čuda Hristova, Raspeće, Vaskrsenje, Vaznesenje i Hristos koji sedi na prestolu u liku sudije sveta i Sv Trojica**.

Među njenim mnogobrojnim mozaicima prekrivenim malterom, neki se mogu sa izvesnom verovatnocom ubrojati u epohu Vasilija I ili u rani X vek (npr. medaljon sa Bogorodicom i Hristom između apostola Petra i Pavla na velikom zapadnom svodu i tri figure crkvenih otaca ispod prozora juznog zida potkupolnog prostora). Stilizovani i daleko od toga da budu tačni crtezi Zalcenberga omogućavaju ipak da se oseti izvesna sličnost tih mozaika sa pariskim kodeksom Grigorija Nazijanskog. Kasnije, dekoracija Sv Sofije bila je znatno prosirena unosenjem niza novih kompozicija, među kojima treba pomenuti Hrista, koji sedi na dugi u kupoli, proroke između prozora glavnog broda, jevanđeoski ciklus u ginekeji, Hetimasiju sa Bogorodicom i Jovanom Krstiteljem na istočnom luku, Veroniku na svodu oltara i portrete careva Makedonske dinastije kao i dinastija Komnina i Paleologa.

Među spomenicima makedonskog monumentalnog slikarstva, čiji veliki deo pripada prvoj polovini XI veka, najranija su **tri mozaika iz carigradske Sv Sofije**. Oni daju ociglednu predstavu o načinu na koji ssu radili prestonički mozaičari oko sredine IX veka, na granici IX i X veka i oko sredine X veka, tj. oni objašnjavaju tri različite etape u razvoju prestoničkog neokasicizma.

Najraniji mozaici Sv Sofije odnose se na predmakedonsku epohu, a ako ih treba datirati, onda su oni iz vremena neposredno posle uspostavljanja postovanja ikona. Ti mozaici ukrašavaju **apsidu i transept** koji je odmah do nje. U apsidi je predstavljena **Bogorodica na prestolu**, koja pred sobom na krilu drži **dete**. Taj ikonografski tip naziva se **"kiparski"**?. Sa

leve strane od Bogorodice, na svodu transepta predstavljen je **arhanđel Gavrilo**. Po ivici konhe ide napola uništeni grčki natpis, koji se može rekonstruisati kao:"Predstave koje su varalice ovde srusile, pobožni vladari su obnovili". Na osnovu ovog natpisa može se opravdano misliti da je taj mozaik nastao odmah po zavrsetku ikonoborstva. Kako lik Bogorodice, tako i lik arhanđela, odisu tolikom culnošću, da je već na prvi pogled ocigledna njihova nasleđena veza sa likovima nikejskih anđela. Ovde imamo prvorazradni prestonički spomenik, blizak tim helenističkim tradicijama. Carica nebeska dostojanstveno sedi na prestolu. Njena široka masivna figura i pored monumentalne završenosti oblika, slobodno se siri u prostoru. Tom prostornom utisku mnogo doprinosi postolje prestola, dato u smelom skracenju. Meki oval lica, nos pravilnog oblika sve daje zemaljski karakter. Ali u isto vreme ona pridobija naklonost svojom produhovljenošću. Velike oči, tuzne i nepokretne, izgledaju kao ogledalo duše. To isto svojevrsno spajanje culnosti i produhovljenosti zadivljuje i u cudesnom liku anđela, tako neponovljivom u svom aristokratizmu i u svojoj jako izraženoj individualnosti.

Drugi od otkrivenih spomenika u **sv Sofiji ispunjava lunetu iznad glavnih vrata**, koja vode iz narteksa u hram. U epohi Justinijana centralna luneta, kao i sve ostale lunete istočnog zida narteksa, bila je ukrašena naslikanim **krstom**. U epohi Lava VI taj apstraktni simbol, toliko omiljen kod ikonoboraca, ustupio je mesto figuralnoj kompoziciji. Na prestolu sedi Hristos, desnom rukom blagosilja, levom pridržava jevanđelje sa natpisom: "Mir vama. Ja sam svetlost sveta." Pred Hristom kleči car Lav VI predstavljen u proskinezi. Sa obe strane Hristovog prestola smestena su dva medaljona sa poprsjima Bogorodice i anđela. Ikonografija tog mozaika je bila predmet žive naučne diskusije. A.Grabar je dao najprihvatljivije objasnjenje dovevsi mozaik u vezu sa jednim mestom iz dela Konstantina Porfirogeneta "O ceremonijama na vizantijskom dvoru". Tu se opisuje vasilevs, kome u susret dolaze u narteks Sv Sofije patrijarh i svestenstvo, tri puta pada ničice pred carskim vratima i tek posle ulazi u hram. pošto je mozaik postavljen baš iznad "carskih vrata" sasvim je osnovano misliti, da je u njemu otelovljena ta svečana religiozna ceremonija. Bogorodica je zastitnik cara Lava pred Hristom, a anđeo je sasvim moguće uključen u kompoziciju kao pokrovitelj i pomoćnik osnivača hrama, dat ovde u ulozi strazara. Grabar misli da je idejna srz kompozicije priklanjanje zemaljskog vladara pred nebeskim autokratorom - pred Pantokratorom, koji se javlja kao što o tome svedoči natpis iz jevanđelja, kao nosilac mira i svetovnosti, tj. koji se javlja kao nosilac onih načela koja su stalno asocirala na junastvo rimskih i romejskih careva.

Nezgrapne, zdepaste figure, vrlo su slične po stilu sa minijaturama pariskog Kodeksa Grigorija Nazijanina. Slaganje mozaika odlikuje slobodni, neusiljeni karakter, ali bar u poređenju sa nikejskim mozaicima u njemu se otkriva tendencija ka pojačavanju linijskog načela: kočkice se postrojavaju u pravije redove. Međutim, one ne obrazuju grafički precizne linije, kao u kasnijim mozaicima. U njihovom slobodnom, "isprekidanom" rasporedu koji daje utisak prefinjenog živopisnog treperenja, javljaju se ostaci antičkog impresionizma. Po fakturi izrade mozaici lunete zauzimaju posredničko mesto između mozaika apside i transepta i mozaika vestibila Sv Sofije.

Odličan kvalitet carigradskih mozaika još jednom istice izuzetni značaj prestoničke umetnosti. Figure su izrađene sa prefinjenim osećanjem proporcija, tkanine, prikazane sa izuzetnim shvatanjem njihove strukture, boje odabrane sa istancajnim ukusom: Hristov plavi hiton opsiven je srebrom, njegovi klavusi složeni iz zlatnih kočkica, himation ima laki sivi ton. Sve te boje čine zaslepljujucu koloristicku gamu. Jasno se ipak osećaju uticaji onog ekspresionističkog stila, kojii je bio karakteristična crta narodne umetnosti ikonoboračke epohe. Naročito je interesantna smela i izražajna obrada lica Lava VI.

Mozaik **juznog vestibila Sv Sofije** osvetljava sledeću, kasniju etapu razvoja. On je nastao bez sumnje, pre mozaika iz XI veka, ali, sa druge strane, njega deli od mozaika narteksa vremenski razmak ne manji od pola veka. Njegov stil mogao se formirati samo na osnovu neoklasicizma prve polovine X veka. Mozaik juznog vestibila ukrašava **lunetu iznad vrata koja vode iz vestibila u narteks**. Tu je predstavljena Bogorodica sa detetom, koja sedi na prestolu, a carevi Konstantin i Justinijan prinose svoja dela - grad Carigrad i hram Sv Sofije. Prinoseći te darove Bogorodici, oni istovremeno kao da je mole za njenu zastitu grada i crkve koje su osnovali. Ideja slične kompozicije vodi poreklo od starih antičkih izvora. Motiv

prinosenja bio je takođe široko rasprostranjen u kasnorimskoj "imperatorskoj" ikonografiji. Otuda je on presao u vizantijsku umetnost, gde se koristio pri ukrašavanju hramova.

Mozaik vestibila privlačan je pre svega zbog prostornosti kompozicionog sastava. Trodimenzionalni presto i naročito, njegovo postolje, doprinose tome da se tle percepira ne kao vertikalno postavljeno, već kao horizontalna površina koja se prostire u dubinu, na kojoj čvrsto stoje figure oba cara. Figure su date u obliku prostornih tela koje poseduju, istina osrednji, ali ipak dovoljno primetan reljef da bi se mogal suprotstaviti površinski obrađivanim likovima komnenovske umetnosti. Po svom opstem karakteru izvanredno su slični minijaturama takvih rukopisa koji podražavaju antiku, kao što su jevanđelja u Parizu, Beču, Atini i u manastiru Stavro-Nikiti. Isto toliko je prostorna i obrada glava sa sistemom rasporeda senki na površini lica. Iz neoklasične škole pozajmljen je i sistem proporcija, koji je omogućio da se neobičnom tačnošću reprodukuje ljudsko telo. Sa majstorima neoklasicističkog pravca ovog majstora zblizava i onaj izraz naglašene uzdržanosti, koji se graniči sa nekakvom bezličnošću. Ma kako bio dobar mozaik, ne može se poreci njegov opste poznati eklekticizam. U svakom slučaju on daleko ostaje iza likova kasnomakedonske umetnosti mnogo dubljim po svom psiholoskom sadrzaju.

Pri poređenju mozaika vestibila sa mozaikom narteksa mora se zapaziti pojačavanje linijskog načela. Kao i mozaik narteksa, mozaik vestibila zapanjuje svojim bogatstvom boja. još neobičnija je obrada inkarnata, u kojoj se sjedinjuju prelivi ruzičastog, nezno zelenog, belog, maslinastog, svetlomrkog... Istorijski značaj mozaika Sv Sofije nikako se ne iscrpljuje njihovom pripadnošću prestoničkoj školi. Po svoj prilici, još je bitnija okolnost, što oni u razvoju carigradskog monumentalnog slikarstva, osvetljavaju onu njegovu etapu, koja nije predstavljena više nijednim spomenikom. Svi ostali mozaici i freske epohe Makedonaca pripisuju se već prvoj polovini XI veka.

36. SAN VITALE U RAVENI

Crkva San Vitale predstavlja oktogonalni martirijum vizantijskog tipa, blizak crkvi sv Sergija i Vakha u Carigradu. Njeni temelji su polozeni za vreme episkopa Eklezija (521-532), ali je izgradjena izmedju 538 i 545. Cini se da su svi njeni mozaici nastali istovremeno (546-547) i da razliku u njihovom stilu ne treba objašnjavati time što su nastali u razna vremena nego time što su ovde radili mnogi majstori, koristeci različite brasce. Crkva San Vitale podignuta je sredstvima bogatog bankara Julijana Argentija. Danas su skloni da ga smatraju za Justinijanovog tajnog agenta koji je pripremao Velizarevo osvajanje Ravene. Hram je 547. svecano osvestao episkop Maksimijan, takodje Justinijanov poverenik. Vizantijski car je tog nekada skromnog djaka iz Pole u Istri uputio u Ravenu, da bi tamo sprovodio versku politiku kakva je njemu odgovarala. Maksimijan je uspeo da se izbori sa snažnim protivljenjem Ravenjana, čije je simpatije na kraju zadobio bogatim poklonima i izgradnjom mnogobrojnih crkava.

U San Vitaleu odmah padaju u oci specificna svojstva mozaika budući da on tek ovde uistinu razotkriva lepotu koja se u njemu krije. Mozaici na glatkim površinama (npr.na zidovima bazilika) nikada se ne opazaju onako kao oni na zakrivljenim (lukovima, svodovima, konhama, pandantifima i trompama). Tek na takvim mestima oni dobijaju svoje puno estetsko znacenje budući da mozaicke kočkice, rasporedjene pod različitim uglovima, počinju da svetlucaju i da se prelivaju u različitim nijansama. Upravo to može da se zapazi u enterijeru San Vitalea. Centralni potkupolni prostor nosi osam visokih lukova. Kroz jedan od njih se otvara prezviterijum, dok preostalih sedam sadrze eksedre i podeljeni su na dva sprata lukovima i stubovima. U velikoj glavnoj prostoriji opazaju se potoci svetlosti, koja se izliva sa prozora kupole i lucnih otvora galerije. Zraci svetlosti koji se kreću u različitim pravcima, dematerijalizuju mozaik. Pod uticajem neravnomernog osvetljenja boje mozaicke palete dobijaju bogatstvo i raznovrsnost nijansi.

U crkvi San Vitale mozaici ukrašavaju apsidu i luk, svod i zidove prezviterijuma. U konhi apside predstavljen je *Hristos Emanuil koji sedi na zemaljskoj sferi*. On se levom rukom oslanja na svitak zapecacen sa sedam pecata, dok desnom rukom pruža krunu mučenicke slave *sv Vitaliju*, kojeg mu predstavlja andjeo. Drugi andjeo docekuje *episkopa Eklezija*, a on kao dar

prinosi model crkve koju je osnovao. Iz stenovitog tla, posutog ljiljanima, izviru četiri misticne reke koje simbolisu četiri Jevandjelja. Naglašeno simetrična kompozicija i boje koje podsećaju na skupocene legure emalja (zelena, svetloplava, modra, tamnoljubicasta i bela u kombinacijama sa zlatom) daju čitavoj predstavi izuzetno svecan karakter. Po svojoj izradi, mozaik konhe je jedan od najprefinjenijih. Ovde su radili iskusni majstori, koji su vizantijsku umetnost poznavali u njenim prestoničkim varijantama.

Mozaici prezviterijuma, koji pripadaju drugim umetnicima, daleko su grublji ali, na neki svoj način, i ekspresivniji. Stvaralastvo ovih umetnika bilo je cvrsce povezano sa lokalnim tradicijama. Ti mozaici imaju složen simbolički sadrzaj, u čijoj je osnovi ideja o žrtvenoj prirodi Hristovoj. Zbog toga je ovde saglasno sa liturgijom, akcenat stavljen na starozavetne predstave koje nagovestavaju Hristovu smrt na krstu i sv tajnu evharistije. Posmatrac na svodu vidi *medaljone sa mističkim Jagnjetom* koje pridržavaju četiri andjela, dok na zidovima uočava andjele koji lebde i nose *medaljone sa krstovima*. Tu su zatim i *Gostoljublje Avramovo* (ocigledna demonstracija jednakosti Sina Božijeg sa licima Sv Trojice, koju su arijanci poricali), *Žrtva Avramova, Aveljeva i Melhisedekova* (starozavetni praobrazi Hristove smrti na krstu i njegovog svestenickog cina), figure *proroka Jeremije i Isaije* (starozavetni praobrazi jevandjelista) i *tri scene iz Mojsijevog života*: Mojsije dobija tablice Zakona, Neopalima kupina i Mojsije napasa stado Jotora (bogoslovi su Mojsija smatrali za praobraz Hrista). Trojni lucni otvori gornje galerije okruženi su predstavama *Cetvorice jevandjelista*, rasporedjenih po dvojica sa svake strane, kao i njihovim simbolima koji se nalaze iznad njih (jevandjelisti su ovde uvedeni kao pisci povesti o jevandjelskim dogadjajima i kao propagatori hrišćanskog učenja). Na ulaznom luku rasporedjeni su *medaljoni sa poprsjima Hrista, 12 apostola i sv Protasija*. Najzad na trijumfalnom luku su predstavljena *dva andjela koji lete i nose medaljon sa krstom, kao i dva grada Jerusalim i Vitlejem.*

Mozaici prezviterijuma, koji su delimicno postradali od grubih restauracija, po svojoj posebno složenoj simbolici unekoliko izlaze iz okvira ravenske umetnosti. Tu simboliku su, kao što je poznato, visoko cenili u Carigradu. moguće je da ikonografski program tih mozaika potiče sa vizantijskih izvora. Medjutim, po stilu i karakteru izvodjenja - smelom, ekspresivnom i donekle grubom - mozaici se ne mogu odvojiti od umetničke kulture Ravene. I u njima se prepoznaje uproscavanje formi i kolorističkih odnosa. Medjutim, mozaicima prezviterijuma je svojstvena snaga i neposrednost izraza, što u velikoj meti kompenzuje primitivizam tehničkih postupaka. Posebno je uocljiva obrada stenovitog pejsaža. Njegovi grebeni, koji podsećaju na krhotine kristala, obojeni su u jarko modre, žute, zelene, svetloljubicaste i purpurne tonove i mestimicno su prozete zlatom. Posmatrane sa izvesnog rastojanja, te boje stvaraju utisak voluminoznih blokova, dok posmatrane izbliza izgledaju kao zaslepljujuce blestavi cilim koji opcinjava svojom lepotom.

Medju mozicima crkve San Vitale posebno mesto zauzimaju *portreti Justinijana i Teodore*, rasporedjeni na bocnim zidovima apside, sa obe strane prozora. Cini se da su za njihovu izradu bili odabrani najbolji ravenski majstori, kojima su dati prestonički obrasci. To su morali biti carski portreti koje su slali po provincijama Vizantijskog carstva, da bi ih tamo kopirali. Takvi portreti su obično uključivali figure cara i carice sa najbližom pratnjom. U Ravenu su mogle dospeti i kompozicione sheme drugog tipa, koje su primenjivane prilikom predstavljanja carskog para u vreme svecanih ulazaka, kada bi prinosili skupocene poklone nekoj crkvi. Ravenski mozaicari su se nasli pred teškim zadatkom: trebalo je da na osnovu takvih prestoničkih obrazaca stvore originalne kompozicije i da pomoću njih prenesu izmisljene istorijske dogadjaje. Medjutim, oni su znali kako da odgovore na ovaj, za njih neuobičajen zadatak.

Justinijan je predstavljen u trenutku kad crkvi daruje teški zlatni pehar. On je, kao i svi, prikazan strogo frontalno. Njegova glava, krunisana dijademom, okružena je oreolom. Budući da je car obično skidao dijademu prilikom ulaska u pripratu, gde ga je docekivalo svestenstvo, postoji osnova za pretpostavku da je na mozaiku prikazan trenutak kada povorka još nije usla u crkvu. Desno od Justinijana stoje dvojica dvorjana koji su odeveni u odeću patricija. To su, verovatno, poznati vizantijski vojskovodja Velizar i prepozit, jedan od visokih cinova na vizantijskom dvoru (jedino su on i patrijarh imali pravo da stave dijademu na carevu glavu). Dalje vidimo telohranitelje, čije su figure delimicno zaklonjene paradnim stitom sa Hristovim

monogramom. Iza Justinijanovog levog ramena vidi se stariji čovek u odeći senatora i nema sumnje da je to portret (tu figuru su dugo i neosnovano smatrali za Argentarija). Deo kompozicije levo od Justinijana zauzimaju figura episkopa Maksimijana sa krunom u rukama i figure dvojice djakona, od kojih jedan u ruci drži jevandjelje a drugi kandilo. Mozaicar je dopustio ocigledan kompozcioni promasaj, jer se krajnja figura jedva smestila na mesto koje joj je dodeljeno. Njena leva ruka je lako ispružena kao da povorci pokazuje put, presecajući stub koji podupire kasetiranu tavanicu. U ovom grupnom portretu Justinijan i Maksimijan se pojavljuju kao autoritativni predstavnici svetovne i crkvene vlasti, pri čemu je prvi zaogrnut carskom potestas a drugi episkopskom auctoritas. Zbog toga njihove figure zauzimaju dominantno mesto. Iz tog razloga se i nad episkopovom glavom istice gordi natpis Maksimianus. raskošne odezde su mozaicarima omogućile da pred posmatracem razotkriju sve zaslepljujuce bogatstvo svoje palete, počevši od neznobelih do purpurnih tonova a zavrsavajući jarkozelenom i narandzastocrvenom. Posebnu prefinjenost su postigli na likovima cetvorice sredisnjih figura, složene od sitnijih kočkica. To im je dozvolilo da stvore četiri portreta, velicanstvena po ostrini karakterizacije. I bez obzira na snažno izražene individualne karakteristike, medju njima postoji i nešto zajedničko, a to je posebna strogost izraza i pecat duboke uverljivosti.

Drugi grupni portret, koji predstavlja caricu Teodoru i njenu pratnju, još je prefinjeniji po svom koloritu. Teodora stoji u priprati i pripema se da kroz vrata stupi na stepeniste koje vodi u žensku polovinu galerije (matroneum). Ona u rukama drži zlatnu casu. Na glavi, okruženoj oreolom, nosi raskošnu dijademu a na ramenima tešku ogrlicu. U podnozju caricine hlamide izvezene su zlatne figure trojice pastira koji prinose darove, što aludira na Teodorin dar. Da bi dobila svecaniji karakter figura carice je uokvirena nisom sa konhom, koju su skloni da smatraju "nisom proslavljenja". Ispred carice idu dva telohranitelja, od kojih jedan pomera zavesu ispred vrata, dok drugi stoji potpuno nepomicno, sakrivsi ruku ispod hlamide. Za Teodorom sledi grupa dvorskih dama, koju predvode cerka i supruga vojvode Velizara. I ovde je raskošna vizantijska odeća omogućila mozaicarima da zablistaju izuzetnim kolorističkim rešenjima. Posebno su dopadljive boje na tri sredisnje ženske figure. Njihovi likovi su složeni od sitnijih kočkica i po svojoj formi raznolikijih kočkica, što je olaksalo prenosenje portretne ličnosti. Likovi ostalih dvorskih dama, kao i likovi strazara na mozaiku sa Justinijanom, imaju stereotipan karakter i neznatnu izražajnost. U njima je visoka umetnost ustupila mesto zanatu i rutini.

Mozaici crkve San Vitale, koji su nastali istovremeno, ali kao dela različitih majstora, očigledno svedoče o tome da je Ravena još polovinom VI veka posedovala bogate umetničke radionice. O tome govore i mozaici crkava San Apolinare in Klase i San Mikele in Africisko.

Gerke: Za tumačenje programa oltarskog prostora u San Vitalu- koji ovde analiziramo s gledista dubljeg razumevanja justinijanskog sistema mozaika-presudna su oba puna zida prezviterijuma; oni svoju prozracnost, dvojni sistem od po tri arkade, tribine na spratu i svoju celokupnu nadgradnju u tri pojasa, podredjuju sistemu eksedri centralnog glavnog prostora, kao i opstim carigradskim načelima dopunskih zidova u sistemu baldahina crkve Sv Sofije, Sv Jovana u Efesu i ostalih gradjevina ove epohe.

Donji pojas je ograničen sa četiri pilastra i na svakoj strani je otvoren pomoću tri prolaza; četiri imposta azuriranih kapitela imaju kao jedinu ikonografiju apostolsku jagnjad oko krsta; u vezi su, dakle, sa oltarom u obliku bloka, sa jagnjetom na katedri i sa jagnjetom u zenitu svoda, a predstavljaju simbol žrtve skrivenog karaktera.

Zona sa linetama ima trostruku ikonografiju, koja se mora čitati ne u okviru slika, već poprecno iznad prostorije, dakle iznad oltara. Elementi hleba i vina - dati su kroz scenu Avramovog gostoljublja u mamvrijskom gaju i scenu Avelja i Melhisedeka, izmedju kojih je casna trpeza, koje su postavljene naspramno kao i car i carica u apsidi. Obe ove kompozicije su usaglasene sa prostorom; tako su one postale obredne slike za molitvu, kakvih ranije nije bilo, a koje su za dalju istoriju vizantijskih oblika slika imale nenaslucen uticaj. Sustina justinijanske umetnosti može se najbolje shvatati kroz njih.

Ako je već troclana scena Mamvrijske slike u S.M.Madjore bila liturgijski obojena idejom evharistije, onda je lineta u San Vitalu kao sredisnja kompozicija pretvorena u misticnu gozbu.

Tri čoveka za stolom uobličavaju obed koji daje besmrtnost. Ovo se ne iskazuje samo hijeratskom frontalnošću i naglašavanjem tri hleba na stolu, već se i slikovno objašnjava Avramovom žrtvom, kojom se od vajkada izražava Hristova krvna žrtva. Kompozicija se dakle ne može čitati ni po zakonu neke biblijske priče spasenja, niti po zakonu reprezentativne, sa stanjem saglasne, kompozicije pobožnosti, već samo tako da jedan deo slike objašnjava drugi. Ovde je, u liturgijskom prostoru, komponovana prva srednjovekovna spomen slika; ona postaje sasvim razumljiva tek u odnosu na žrtvenik u sredini prostora i na sliku u lineti na naspramno postavljenom punom zidu.

Na tom zidu se, pak, nalazi casna trpeza, pokrivena sa tri pokrivaca, obeležena zvezdom inkarnacije i sa kraterom vina i hlebovima na njoj; ona odgovara stolu u mamvrijskoj lineti. I oko nje delaju starozavetni sveci, ali sada sveci sa različitih mesta i iz različitih vremena. Avelj prinosi oltaru jagnje, a Melhisedek donosi hleb sličan hostiji; obojica izdizu svoje žrtvene darove (krv i telo Hristovo) kao u srednjovekovnoj elevatio, a u sredini, iznad oltarskog stola, božanska ruka se priklanja svojoj žrtvi. Obe linete prikazuju, dakle, praobraz oltara, kome i Justinijan i Teodora, u svetim sasudima, u smislu *preparacio sakramenti*, prinose svoje žrtve. Time je stvoreno, u najviš em, a istovremeno i u najdubljem smislu, novo likovno ostvarenje. Odavde je samo jedan korak do linete u San Apolinare in Klase, gde praobraz oltara iz San Vitala doživljava svoj preobrazaj. U sanktuariju, iza casne trpeze kojoj Avelj prinosi svoje jagnje, a Avram svog sina - stoji sam Hristos u liku prvosvestenika; on se obema rukama obujma, da bi na zapovest najviš eg Oca, čija se desnica spusta prema njemu iz oblaka, predao za spas covecanstva. To je preobrazaj linete sa Avramom i Melhisedekom iz San Vitale. U vizantijskoj umetnosti od mamvrijske linete u San Vitalu postaje gozba Sv Trojice, koju u latinskoj jasnoci preuzimaju kaludjeri iz Monte Kasina.

Obe carske i hrišćanske Viktorije u San Vitalu, divno zamahnuti krila, drže Hristov pobednički znak u temenu obeju lineta. Motiv Viktorija se ponavlja na visokim lucima, kojima se svetiliste otvara prema okrugloj gradjevini na zapadnoj strani i prema carskoj apsidi na istočnoj. Na čeonom zidu apside motiv je naglašen dodavanjem palmi i dva grada, Jerusalima i Vitlejema. Pokraj luka sa apostolima, ispred zidova sv grada Jerusalima stoje naspramno sa svojim vencima, veliki proroci SZ, Jeremija i Isaija, kao navestitelji velike misterije otkrivenja i svete pohvalne pesme u hramu Boga. Prema apsidi, na strani carice, nalazi se Mojsije kod Jotorovih stada; a iznad isti prorok, izuva obucu na svetom mestu gde gori kupinov zbun i odakle se cuje glas Božiji. Scena ne simbolise samo cistotu Božije kuće, već i Božiji poziv, njegov nalog carskoj kući, koja treba da bude za hrišćane ono što su Mojsije i Mirjam bili za izabrani narod pri izlasku iz Egipta i na početku puta u obećanu zemlju gospodnju. Naspram ove scene sa Mojsijem, na drugoj strani, blizu carskog mozaika, predstavljeno je primanje zakona.

Pitanje je da li su ove tribine, koje se izdizu iznad ovog pojasa sa linetama u prezviteriju u San Vitalu, ikada upotrebljene u carske svrhe. Ako nisu, onda one imaju karakter epifanije i označavaju da je carstvo okruženo nagovestiteljima NZ, cetvoricom jevandjelista. Predstavljeni velikim stojecim figurama, oni na Maksimijanovoj katedri jemce za učenje arhiepiskopa. Ovde u prezviteriju, oni sede ispred zelene osnove, koja odredjuje sklad boja celog svetilista, a dati su u celoj figuri i u velicanstvenom predelu; iznad njih se pojavljuju njihova životinjska bica koja ih obeležavaju kao Matiju i Marka na strani carice, a kao Luku i Jovana na strani Cara. To su, uopste, prve monumentalne ikone sedecih jevandjelista sa svojim simbolima, te su od presudnog značaja za istoriju vizantijske i rane zapadne slike jevnadjelista na ikonama i jevandjelistarima. U prezviteriju u San Vitalu oni čine gornje jedinstvo prostora. Iznad njih se zaokrugljuje luk, ispunjen vinovim cokotom, koji se pruža iznad otvora carskih tribina, koje deluju kao prozori i simboli prave svetlosti. Iznad toga se zasvodjuje moćni krstašti svod, sa jagnjetom Božijim na zvezdanom nebu u velikom vencu voca. Nigde na svetu se ne može tako doživeti sustina vizantijske umetnosti VI veka kao pod ovim svodom, gde oltar stoji izmedju dveju prefiguracija. Ovde se nalazimo u sredistu, tačno tu gde nebo preobrazava zemlju. Sudbina svih ljudi se odlucuje na pitanju da li će senaci na putu vernika ka žrtveniku na kome se sam Bog prineo - to je smisao programa u San Vitalu u krajnjoj liniji. Hristov presto, presto cara, presto arhiepiskopa - to je velika trijada koja predstavlja idealno jedinstvo. Zakon trijade, koji do u tancine nalazimo ostvaren u San Vitalu, osnovni je zakon celokupnog kosmosa

(D.Areopagit). Božija trijada postaje vidljiva u trijadi andjeoske hijerarhije i u trijadi triju glavnih sakramenata, u trijadi carske cinovnicke organizacije kao i u trijadi crkvene sluzbe.

Verkone:

Prema legendarnoj Passio beatorum martiryum Gervasii et Protasii, napisanoj posle 526, ovaj sv Vital je bio ravenski mučenik, muz svete Valerije i sadrug u mucenstvu jednom drugom pretpostavljenom ravenskom svetitelju, Ursicinu. Veliki martirijum podignut je u njegovu slavu imao je ne samo da udovolji pobožnosti ravenskih gradjana već da zadovolji i njihov ponos.

Najbogatija ravenska mozaicka celina je ona iz San Vitala, iz Justinijanovog doba. Na bocnim zidovima oltarskog prostora, iz postovanja prema traidiciji, predstavljene su dve epizode iz SZ; medjutim, sažeta kompozicija scena i neuporedive varijacije koje na stenovitim kulisama, sa cudnim, pretecim drvetom koje vlada scenom sa Avramom, pripada svetu koji je već daleko od klasičnog sveta, a koji je posebno blizak nasem ukusu.

Niz od 15 klipeusa (sa poprsjem Spasitelja, 12 apostola i sv Gervasijem i Protasijem, pretpostavljenim sinovima sv Vitala) ukrašava veliki luk na ulazu u oltarski prostor. ličnosti su frontalno prikazane sem Sv Petra i sv Pavla koji su nešto malo okrenuti. Ti portreti u krugovima su, u stvari, isto toliko "ikona" ali potiču iz *imagines klipeate*, pocasnih ili pogrebnih herojskih portreta naslikanih na stitovima iz klasične epohe. "Okrugle ikone" iz Sv Vitala uklopljene su u bogati ukrasni splet sa delfinima i malim školjkama, uokvirene su raskošnim gajtanom od cistog ornamenta.

Oltarski prostor, u krstaštom svodu koji prethodi apsidi, prikazuje cudnu igru vreza u svodovima, dok se ivicama prostire suženi venac koji se stiče u rubu sredisnjeg diskosa (predstavljanje neba u kojem je božansko jagnje). četiri andjela rasporedjena po glavnim osovinama svoda, na raznobojnim globusima pridržavaju, uzdignutih ruku simbolični raj.

U apsidi je Hristos bez brade, na zlatnoj pozadini, posadjen na veliku nebesku kuglu. Krunise Sv Vitala, veoma otmenog u oficirskom plastu i bogato izvezenoj tunici; s druge strane episkop Eklezije, graditelj crkve, pruža njen model. Te dve ličnosti uvode dvojica andjela sa dugačkim stapom, koji ih predstavljaju drzeci im ruku na ramenu. Iz stena koje se nalaze ispod Hrista izviru četiri reke koje se gube na livadi ispresecanoj niskim stenovitim terasama, u kojima se zapazaju guste vertikalne pukotine. Cvetno grmlje oživljava zeleno tle. Sa strane apsidalnih prozora pod opisanom nebeskom scenom prikazane su dve čuvene povorke: Justinijan sa oreolom i u purpurnom ogrtaču sa 2 velikodostojnika i strazom koje predvodi episkop Maksimijan i svestenstvo, i Teodora koja u jednom vrcu nosi svoj bogati dar. Carica ukrašena oreolom i sa krunom na glavi nalazi se pod jednom školjkastom edikulom. Odevena je u purpurne haljine i nosi dar crkvi. Prethode joj velikodostojnici, a slede je dvorske dame. još je uvek lepota ova dva remek dela veća od njihove slave. Dvoje vladara, tri Justinijanova dvorjanina, Maksimijan i dve mlade i lepe dame iz Teodorine pratnje predstavljaju besmrtne portrete, dok kompozicija živoscu i raskošju boja predstavlja jednu od najuzvisenijih simfonija boja koje su ikad ostvarene.

Ceono predstavljanje i usredsredjenost pogleda carskog para i mnogih ličnosti iz pratnje uspostavlja pouzdano ne sasvim slučajan odnos sa "ikonama". Srodstvo zemaljskog i nebeskog dvora podvuceno je vezom koji predstavlja Poklonjenje mudraca na carskom ogrtaču Teodorinom.

37. SAN APOLINARE IN KLASE

Jako su stradali od restauracije kasniji mozaici Ravene u San Apolinare in Klase. Preobrazenje, 4 episkopa i anđeli - oko 549 godine, kompozicija trijumfalnog luka - VII vek, Konstantin IV predaje Privilegiju episkopu Reparatu, Avelj prinosi žrtvu, Melhisedek i Avram 671-77, polufigure Luke i Matije - XII vek. Preobrazenje koje ukrašava apsidu, dato je u apstraktnoj redakciji, figura Hrista zamenjena je, kao i u Nikeji, velikim krstom. U izradi se oseća znatna ogrubelost tehnike.

LAZAREV - Izgradnja crkve San Apolinare in Klase je započela u doba arhiepiskopa Ursicina (533-536), a osvestao ju je 549. arhiepiskop Maksimijan. I njenu izgradnju je pored

San Vitalea finansirao Julijan Argentarije. Sačuvani mozaici vezuju se za različite periode: sredini VI veka pripadaju mozaici konhe, četiri figure episkopa izmedju prozora u apsidi i dve palme i dva arhandjela na trijumfalnom luku. U drugoj polovini VII v. nastale su kompozicije Konstantin IV predaje privilegije episkopu Reparatu i žrtva Aveljeva, Melhisedekova i Avramova na ivicama apside. Za IX vek vezuje se medaljon sa Hristovim poprsijem koji ukrašava gornji deo trijumfalnog luka. Ovaj medaljon okruzuju četiri simbola jevandjelista i 12 jaganjaca. Jaganjci, koji simbolisu 12 apostola, izlaze iz zidina dva grada - Jerusalima i Vitlejema. Iz XI veka potiču dva poprsja apostola u donjem registru trijumfalnog luka. Najznačajniji su mozaici nastali sredinom VI veka, kojima su svojstvene visoke dekorativne osobine.

Konhu ukrašava neobična kompozicija. Ovde vidimo Preobrazenje, koje je dato u apstraktnoj redakciji: Hristova figura je zamenjena velikim krstom, zatvorenim u medaljon. Sa obe strane, na oblacima lebde poprsja proroka Mojsija i Ilije, dok je na vrhu predstavljena desnica Božija. nešto nize, medju drvećem, predstavljena su tri jagnjeta koja simbolisu apostole Petra, Jakova i Jovana. još nize, ispod medaljona sa krstom, smestena je monumentalna figura sv Apolinarija. n stoji sa rukama podignutim u vis, u pozi oranta. Njemu sa obe strane prilazi po šest jaganjaca, koji simbolisu 12 apostola. Figure Apolinarija i jaganjaca se svojim jasnim siluetama izdvajaju na svetlo-zelenoj pozadini pejzaža s drvećem, rasporedjenim u dva niza. Odabrane su vrste drveca koje ne gube lisce (lovor, maslina, bor, cempres). Samim tim pejsaž aludira na večni život mučenika Apolinarija. Njegov trijumf kao da se podudara sa Hristovim trijumfom, koji simbolise zlatni krst na tamnoplavoj pozadini posutoj zvezdama. Pojedini elementi ove originalne kompozicije potiču od dekoracija palestinskih martirijuma. Medjutim, oni su ovde objedinjeni u kompoziciju tako monumentalnog opsega da u novom kontekstu dobijaju novi život.

Majstori koji su radili u San Apolinare in Klase bliski su onima koji su radili mozaike u prezviterijumu crkve San Vitale. I kod njih zapazamo težnju ka uproscenim formama i isuvise jakim kolorističkim kombinacijama. To prati smanjenje kvaliteta crteza i bleda obrada inkarnata, u kojoj se značajno smanjuje kolicina tonskih prelaza. U obradi lica i svetle odeće majstori sve češće pribegavaju upotrebi mermera, što dovodi do toga da forme postaju sve grublje. To se posebno zapaza na figurama episkopa Severa, Eklezija, Ursa i Ursicina, a u manjoj meri na figurama arhandjela, koje je radio darovitiji umetnik.

Najpoznatiji ravenski mozaici iz perioda ikonoborstva su grupni portreti i Žrtva Aveljeva, Melhisedekova i Avramova u crkvi San Apolinare in Klase. Oba ova mozaika svedoče o očiglednom stvaralackom osiromasenju. Njihove kompozicije potiču od mozaika iz crkve San Vitale, s tim što je ovde sve ogrubelo i uprosceno. Grupni portret je u velikoj meri postradao od vremena i gotovo da je polovina ovog portreta doslikana temperom. Na njemu je predstavljen vizantijski car Konstantin IV Pogonat sa braćom Iraklijem i Tiberijem. On predaje privilegije arhiepiskopu Reperatu, pored kojeg stoji još jedan zagovornik nezavisnosti ravenske crkve od Rima, arhiepiskop Mavr. Taj portret je imao čisto politički cilj i ne donosi Ništa novo u poredjenju sa onim što nalazimo na poznatom mozaiku iz crkve San Vitale.

U celini posmatrano, ravenski mozaici predstavljaju prilično zatvorenu stilsku grupu, mada odražavaju različite periode u istoriji ovog grada.

Gerke :

Salus Mundi u apsidi crkve S.A.in K.. ukrašena neposredno pre posvećivanja od strane eposkopa Maksimijana 549. Preobrazenje na Tavoru ovde treba razumeti u smislu teološkog tumačenja Jovana Zlatoustog, tj.kao otkrivanje trijumfalne smrti Pantokratora na Golgoti. U moćnom nebeskom krugu sa plavom osnovom pojavljuje se umesto Hristove figure, zlatni ukrašeni krst sa Imago Christi clipeata. Ova vizija Golgote odigrava sa izmedju proroka Mojsija i Ilije, koji su prikazani kao pojave na nebu, u poprsju na zlatnoj osnovi, a ispod Božije ruke koja krunise. Ispod krsta stoji sv Apolinarije kao zastupnik arhiepiskopskog polozaja Ravenske crkve. Iz svetih gradova tu kreću apostolska jagnjad ka nebeskoj poljani, koja se rascvetava ispod krsta na Golgoti; tri učenika, koja su na Tavoru prva doznala za tajnu krsne smrti na Golgoti, gledaju navise prema viziji krsta. Vek kasnije, na čeonom zidu oko apside dodati su Gavrilo i Mihailo kao čuvari tajne. Odeveni u brokat, sa znakom feniksa, ptice vaskrsenja, a

nadviseni palmama, oni pozivaju vernike da se pridruže prevanju "Svjat"3x. pošto je ova promena u ikonografiji Preobrazenja u San Apolinare in Klase pretpostavlja da je za kompoziciju Preobrazenja - čiji je nastanak, u okviru praznicnih ikona, ranije smatran kao srednjovizantijski - morala posluziti kao uzor jedna ranovizantijska kompozicija apside.

Verkone:

U u vojnoj luci Ravene, u Klase, Julijan je zapoceo gradjenje jedne bogate bazilike u slavu jednog lokalnog episkopa, sv Apolinara. Bazilika je zapoceta u vreme episkopa Ursicina (532-536), posvecena je pod Maksimijanom (549). Trobrodna je, s raskošnim stubovima poslatim sa istoka, na masivnim temeljima i s tipicnim kapitelima s liscem "koje vetar savija". Nema matroneja, a gornji zidovi su izgleda rekonstruisani u docnijem vremenu. Dva bocna broda su spolja ukrašena slepim arkadama koje su tradicionalne u Milanu i u Raveni. Sadasnjoj fasadi prethodio je narteks s isturenim bocnim prostorijama na dva sprata i jedan kvadriportik. Sada je ostala samo jedna od bocnih prostorija, obilato obnovljena u novije vreme. Najkarakteristicniji elementi su narteks i višestrana apsida stesnjena izmedju dve prostorije s apsidama. Male prostorije izmedju propovedanonice i bocnih prostorija, koje su analogne onima u San Vitalu, navode na pomisao da je jedan isti graditelj radio oba spomenika. Na gradjevinama kao što su krstionica arijevaca, Sv Vital i San Apolinare u Klase primecuje se veća dubina prezviterija u poredjenju sa gradjevinama Teodosija iz V veka (do toga dovele promene u liturgiji).

Mozaik iz Sv Apolinara in Klase dovrsen u Maksimijanovo vreme i posvecen je zajednoo sa crkvom 549., veoma je značajan jer se u njemu sazimaju dve epohe: epoha simbolizma i ona koja joj sledi, epoha ikona.

U apsidalnoj školjci ravenski prvosvestenik je čeono predstavljen sa visoko rasirenim rukama u molitvi i posmatra zalosnimi dubokim pogledom vernike koji mu se obraćaju. Velike oci iskazuju nadcovecansku osećajnu napetost. Apstraktni okolni pejsaž podvlaci bez ikakvog narusavanja tu koncentraciju, tu duhovnu usamljenost. Sastoji se od velike, gotovo puste livade, oživljene tek po nekim zbunom, oblucima i velikim cvetovima. U vazdusastom nebu, koje se nad njom nadnosi nalazi se veliki zvezdani krug sa krstom ukrašenim draguljima (veoma mala Hristova predstava se nalazi u sredistu krsta) koji predstavlja božansko sedište, dok poprsja Ilije i Mojsija medju oblacima i tri ovcice na ivicama misticne reke predstavljaju Preobrazenje.

Dvanaest ovcica upravljenih prema Sv Apolinaru simbolički predstavljaju njegove vernike, sa nekom neodredjenom analogijom sa odnosima izmedju Hrista i 12 apostola. Luk koji okruzuje apsidu ima u sredini još jedan diskos sa ikonom Hrista siljate brade. Sa strane, medju oblacima, prikazani su simboli četiri jevandjelista. Uz ivicu luka uzdizu se 2 niza andjela, 12 apostola kako izlaze iz simboličnih gradova Jerusalima i Vitlejema. Rub sa siljatim vrezama tipicnim za VI vek okruzuje kompoziciju. Na stranama su dva arhandjela koji drže stegove sa trostrukom aklamacijom "agios".

Ovo delo koje označava trijumf svetackog lika u misaonom svetu apstrakcije predstavlja remek-delo vere i teološke tananosti.

Od dve slike iz apside Sv Apolinara in Klase značajnija predstavlja cara Konstantina IV Pogonata i braću Iraklija i Tiberija koje sledi dostojanstvenik koji predaje svitak povlastica episkopu Reparatu uz kojeg su tri pomoćnika. Svi su likovi prikazani naspramno u zgradi u perspektivi sa raznobojnim svodom i školjkom sa dve golubice u pozadini. Obojenost svoda raznim bojama, koje slede crteze u cik-cak i obojene zupce, sa ivicom u lakim lukovima, očigledno ukazuje na antirealistički razvitak umetnosti u što godina koje su protekle od Justinijanovog doba.

Likovi ostvareni linijama i bojama, liseni fizičkog života ali puni duboke duhovnosti, isticu se prema zavesama u pozadini stvarajući sustinski hijeraticnu sliku u kojoj je, pomoću formalne apstrakcije, prevazidjena stvarnosti. četiri manja kvadrata izmedju prozora donose pojedinačne slike ravenskih episkopa i pokazaju analogije sa dve gore pomenute kompozicije, naročito u pogledu arhitektonskih okvira. Njihovo datovanje, medjutim, nije pouzdano.

Uostalom, i dve glavne slike episkopa Reparata predstavljaju sporna, još neresena pitanja, zbog restauracija i prepravljanja.

38. SAN APOLINARE NUOVO

Sirijski elemenat je glavni izvor svojevrsnog stila koji je najsjajnije izražen u ravenskim mozaicima VI veka. Ta činjenica ne predstavlja Ništa neočekivano, ako se setimo u kolikoj meri je bila aktivna veza Ravene sa Antiohijom. Ravenski episkopi su bili poreklom iz Sirije i Antiohije, u Raveni se nalazila velika sirijska kolonija.

Vec mozaici San Apolinare Nuovo koji se dele na dve velike grupe (scene čuda i stradanja Hristovih, figure apostola i proroka, Hristos i Bogorodica sa anđelima, panorame Ravene i pristanista Klasis - epoha Teodoriha 439-566, procesije mučenica i mučenika- epoha Anđela 553-566) otkrivaju najjače sirijske uticaje pošto su scene čuda i stradanja Hristovih prikazane ovde ne u istorijskom redosledu već upravljajući se prema toku sirijske liturgije. Stil ovde odaje niz dodirnih tačaka sa Rosanskim jevanđeljem i sirijskim radovima u slonovoj kosti. Figurama apostola i proroka, koje ukrašavaju zidove San Apolinare Nuovo, dosta se približavaju apostoli, prikazani oko mnogo restaurisanog medaljona sa Krštenjem u kupoli Arijanske krstionice (oko 520).

UBACITI IZ RAVENE U DOBA TEODORIHA

U vreme arhiepiskopa Anjela (556-570) prepravljeni su mozaici u crkvi San Apolinare Nuovo. Tom prilikom su nastale dve kompozicije u obliku friza, na kojima su predstavljene povorke svetih mučenika i mučenica. Prikazani su u povorci Sv Lavrentije i sv Martin koji su igrali značajnu ulogu u Rimu i Milanu. Ti novi mozaici, čija je umetnička vrednost više puta bivala precenjena, u sistini svedoče o narastajucoj dekadenciji ravenskog mozaickog slikarstva. Bez obzira na to što su mučenice odevene u raskošnu odeću vizantijskih plemkinja, njihove figure izgledaju nezanimljivo i jednolicno. Figure mučenika su još shematicnije. Njihova lica su lisena svake individualne nijanse, njihova odeća pada u krutim naborima, gotovo sasvim lisenim ritma. Ovde se zapaza dalji razvoj onih tendencija, koje su prvi put nagovestene na mozaicima Krstionice Arijanaca.

Gerke:

San Apolinare Nuovo je oko 490. sagradio Teodorih kao crkvu Spasitelja i kao dvorski hram. Broju od 13 lukova odgovaraju jedanaest prozora na prozorskom pojasu, čime je istaknuta poprecna osovima. čeono predstavljeni proroci i apostoli izmedju prozora, svojim rasporedom naglašavaju sredinu naosa.

Od presudnog značaja je likovni program iznad prozora, koji na svakom zidu obuhvata 13 scena: na severnom zidu scene iz Hristovog života i delanja na zemlji, na juznom zidu scene stradanja i scene iz vremena izmedju Hristovog vaskrsenja i vaznesenja. Dok se u jednoj rimskoj crkvi kakva je Santa Marija Madjore, takvi nizovi slika čitaju neprekidno kao na (antičkim) stubovima - uvode se u crkvu i iz nje opet izvode, a prema hronologiji starozavetnih dogadjaja - u Raveni su izbor i redosled sasvim drugačije uredjeni. Na svakom zidu počev od oltara predstavljene su po tri triologije, a od ulaznih vrata prema oltaru takodje po dve. Na svakom zidu, iznad srednjeg luka, izmedju njih stoji prema oltaru po jedna pojedinačna scena. Dve zapadne triologije severnog zida prikazuju jedno od Hristovih čuda (izlecenje kao aluziju na Krštenje) i jedno or poredjenja (sirota udovica, farisej i carinik, ovce i jarci). Dve triologije prema oltarskoj strani predstavljaju izlecenje čovekove unutrašnjosti (slepi, krvotociva, Samarjanka) i evharističku triologiju (Umnozavanje hlebova, postavljeno izmedju Petrovog ribolova i čuda u Kani). One se ne mogu tumačiti ni po redosledu liturgijskih tekstova ni hronoloski. Ulazna triologija (krstenje) povezana je sa triologijom u oltaru, a i triologija poredjenja povezana je sa odgovarajucom koja sva izlecenja tumači paralelom o vodi života. šest zapadnih i šest istočnih scena imaju svoje srediste u trinaestoj sceni, koja je izdvojena i koja se nalazi tačno iznad srednjeg luka naosa. To je Lazarevo vaskrsenje, koje u hrišćanskoj umetnosti od samog početka igra značajnu ulogu.

Cetiri triologije na severnom zidu nemaju samo svoje srediste, već preko srednjeg broda imaju i kompozicione veze sa četiri triolofije na juznom zidu. Izdvojena scena Lazarevog vaskrsenja stoji naspram scene u kojoj sluzavka u Pilatovom dvoristu pita Petra, a ovaj svojim gestom izražava izdaju učitelja. Ovde je istovremeno postavljen kontrapunkt protiv vaskrsenja tela: izdaja onog na kome je crkva zasnovana; ova scena oličava potrebu Hristovog odlaska u smrt u svrhu novog objavljivanja čoveka.

Žrtvenoj triologiji na severnom zidu odgovara triologija prvosvestenikove molitve na juznom zidu, koja se nalazi izmedju gozbe sa hlebom i ribama i zarobljavanja Hrista. Prvosvestenikova molitva se nalazi naspram žrtvenog smisla umnožavanja hlebova i riba.

Druga triologija juznog zida prikazuje izvodjenje Hrista, presudu Prvosvestenika i opomenu Petru. Njoj odgovara kao treća triologija Pilatova presuda, prvosvestenikova presuda Judi koji vraca srebrnjake i odlazak u smrt. Petrova i Judina triologija su naspramno postavljene. Ulazna triologija juznog zida pokazuje Mironosice, put u Emaus i pojavu Hrista pred 12 apostola i pred Tomom.

Nasuprot neprekidnom frizu starozavetnih slika u istorijskom poretku - koji je bio razvijen u Rimu sa svim posledicama istorijskog ciklusa i sa afinitetom prema slikovnicama, kao što je to svitak Isusa Navina, i epskim ilustracijama, kao što su one u Enejidi i Ilijadi - dvojni ciklus u raveni radjen je po zakonu triologije i ukazuje na sredinu poduznih zidova, što je kao posledicu imalo presudnu promenu stila. Slike su postale sakralni nosioci tumačenja i stoga jednoglasno, s monotonijom koja se uvek ponavlja, ukazuju na Hrista u purpurnom ogrtaču. Svaka triologija ima svoju sredinu i svoj pandan, a po dve triologije se slazu u sredisnjoj tacci, iznad srednjeg luka naosa. To je novo arhitektonsko povezivanje ikonografije, koje odgovara i poretku kapitela i inkrustacije u srednjem brodu Sv Dimitrija u Solunu.

Pod Teodorihom Velikim nastala su oba novozavetna ciklusa S.A.N..Smisaone veze proizilaze iz skupina jednog zida i njemu naspramnog. Nije se tu težilo da se ispricaju život i smrt Hristova, već delovanje Božijeg sina recima i cinom, cudima i propovedanjem na zemlji, kao ni njegov povratak u večnost kroz stradanje. Na zemlji kao i na nebu, ovaj Bog nosi isti purpur i isti krst u zlatnom kolutu svog nimba. Samo jedno razlikuje njegov lik: u zemaljskom životu on je mladićki golobrad, kakav se javlja u Arhiepiskopskoj kapeli i u crkvi Gale Placidije. Pri povratku Ocu, već kod Tajne večere i prvosvestenicke molitve, on je prikazan sa bradom. Ove mirne ikone iz S.A.N. su najveća suprotnost koja se može zamisliti u mozacima teodosijevskog vremena. One imaju malo figura, malo boja; postavljene su na zlatnu pozadinu i ne pričaju nikakve dogadjaju, već su izraz reći i mirni znaci božanskog izjasnjenja. Farisej i carinik iskazuju laznu i pravu molitvu; ukazivanje na udovicu pred haznom je poredjenje kao što se porede plavi i crveni andjeo levo i desno od Hrista koji sudi. Mozaici u S.M.M. žele da budu vidjeni, ave iz S.A.N. naprotiv ne treba čitati već slusati, je oni izražavaju Hristovu punovaznu reč kroz sliku.

Agnelus je dvorske procesije u donjem pojasu mozaika u San Apolinare Novo zamenio povorkom mučenika, koji idu prema Hristovom prestolu, i povorkom devica, koje idu prema Marijinom prestolu. Ovaj svecani hor svetaca nagovesten je u putu apostola prema Hetimasiji, koja je predstavljena u kupoli krstionice Teodoriha.

Verkone:

Najznačajnija gradjevina koju je Teodorih podigao je bio Sv Martin sa tavanicom u pozlacenom drvetu potom San Apolinare Novo. Ime sveca zastitnika katoličkih Franaka dato je prilikom pomirenja sa očiglednom aluzijom na samo pomirenje.

Prostrana crkva je sa tri broda koje dele 24 stuba od prokoneskog mermera, a završena je apsidom. Stabla stubova, kapiteli i imposti izgleda da su izradjeni u kamenolomima na Mramornom moru od vizantijskih majstora, a poklonio ih je pouzdano neki istočni car. Takvi komadi se veoma često mogu naći u Carigradu što su pojedinani elementi bezbrojnih hipostilnih konstrukcija V veka. Crtez je posebne vrste: to su korintski kapiteli sa ravnim i bodljastim liscem, nad koje se nanosi u sredistu svakog lica kapitela izradjeno ispupcenje u

vidu lista akantusa; otuda polazi jedna traka koja označava abakus i zavrsava se spiralnim ugaonik ukrasom. Urezana grčka pismena potvrdjuju istočno poreklo mermernog komada. Gradjevina ipak po svojoj zidnoj strukturi nema ničeg istočnog: ne postoje galerije, a spoljasnje slepe arkade jednake su onim u Milanu; apsida je obnovljena kao i atrijum sa stubovima.

Arijevski mozaici iz San Apolinare Nuovo sačuvani su samo delimicno na dva zida crkvenog broda: dve povorke mučenika sa grupama Bogorodice i Hrista obnovljeni su posle pomirnja. Samo dve početne deonice ovih dvaju oslikanih pojasa, sa sažetim prikazom ravenskog palatiuma i onoga u Klase, mogu se pripisati Teodorihovom vremenu. Ostaci figura, mnogo manjih od sadasnjih svetica, tačnije rasirene ruke mogu se videti na kolonadama palatiuma: tako je van sumnje da su originalne scene imale likove u proporcionalnoj velicini s gradjevinama. mogućno je da su bile prikazane procesije koje izlaze iz dvora i iz Klase, s gotskim kraljem medju mnoštvom vernika i dvorjana, ali to je samo pretpostavka.

Značajne su figure u glavnom brodu medju prozorima: to su 32 lika sa oreolom oko glave, u kojima moramo videti proroke i tvorce Biblije. Oni nose u rukama knjige s pecatima, ili rasirene ili svijene svitke, a ne simbole mucenja ili krune. Nikakvo ime se nije ocuvalo. Stavovi su različiti i prirodni, držanje je oratorsko ili su pak u stavu odmaranja sa rukom medju naborima ogrtača. Svako ima sopstvenu ličnost, a izdvaja se na zlatnoj pozadini. Medjutim, mali zemljani osenceni trapez pod nogama ima ponekad senku koju baca telo, što je neodredjeno sećanje na realizam klasičnog porekla. Iznad jedne trake koja se nalazi nad svakom od ovih velikih figura pojavljuje se tamno polje koje je sačinjeno od malog plavog polja s jednom školjkom baldahinom u vidu višece krune koju nadvisuje krstic izmedju dve golubice.

U zabatima nad prozorima su putiri izmedju para ptica, a gore, u spoljnom pojasu, na istom nivou sa školjkama, nalazi se 26 scena iz života Hristovog: trinaest slika na severnoj strani prikazuju čuda i parabole, ostali na juznoj strani imaju scene iz stradanja. pošto su ta polja relativno mala, scene su sažete: figure se izdvajaju na zlatnoj pozadini a elementi pejsaža, kada ih ima, svedeni su na najmanju meru i isticu samo ono što je najbitnije: u Lazarevom vaskrsenju istice se grob, u sceni fariseja i carinika hram sa zabatom i velom vezanim u cvor nad vratima. U sceni Odricanja sv Petra, malom kućom dominiraju ogromna vrata, ona na koja je izasla sluzavka i td. Scene su pune figura, a krupni likovi nemaju elegantnu lakocu likova iz kupole neonijanske krstionice; uprkos tome što se koristilo perspektivno smanjivanje ostaju teški; vidi se da ih je izvodila rimska a ne vizantijska ruka.
Od najvećeg značaja je to što nema epizoda koje se odnose na rodjenje i detinjstvo Hristovo: Bogorodica nije nikada predstavljena. Ova cinjenica je vrlo recita i navodi na misljenje da kult Bogorodice nije negovan kod Gota i to bi predstavljalo bitnu tačku razilazenja sa ostalima.

Poslednji veliki ravenski mozaik koji je složen pre najezde Langobarda na Italiju sastavljen je od dve svete povorke u San Apolinare Nuovo. naručio ih je episkop Agnelus koji je, posle likvidacije arijevske crkve, želeo da izbrise svako sećanje na jeretika Teodoriha u palatinskoj bazilici i da istakne Devicu i mučenike. Crkva je bila posvecena Sv Martinu, patronu Franaka, i zaista on se nalazi na celu povorke mučenika; odeven je u purpurnu odeću dok su ostali odeveni u belo. Povorka veoma sporo prilazi Hristu na prestolu izmedju četiri andjela, a sastavljena je od 26 svetaca od kojih su 16 iz amvrosijanskog kanona kako se vidi iz imena iznad njih. Nose darovne vence. Pozadina je zlatna, nestvarna, a izmedju pojedinih svetaca nalazi se palma sa višecim datulama. Svi hodaju lagano po livadi sa velikim cvetovima, po nebeskom tlu sličnom onom iz apside u Sv Apolinaru u Klase.

Sa druge strane crkvenog broda prikazana je povorka mučenica (22 na broju od kojih se 11 nalaze u amvrosijanskom kanonu) koje kreću prema Bogorodici sa detetom na prestolu, a prethode im 3 mudraca. Odevene su u bogato ruho, raznobojnu izvezenu svilu i nakit, carsko ruho koje označava trijumf postignut kroz žrtvovanje. I ovde svaka mučenica pokrivenim rukama pruža venac.

Ocigledan je značaj ovog slavljenja mučenika i Bogorodice ako se uzme u obzir da ta dva kulta nisu bila prihvacena od arijevskih Gota i da je nadomestanje starih scena teodorihovog velicanja ovim novim scenama znacilo oscestavanje osvete.

S profila su prikazani jedino mudraci, istočnjački odeveni i okrenuti prema Bogorodici kojoj pružaju darove. Medjutim, Hristos i Bogorodica sa andjelima-strazarima prikazani su frontalno, a mučenici i mučenice, mada su njihova tela u laganom pokretu okrenuta na jednu

stranu, upravljaju veoma oživljene poglede prema gledaocu, kao što je to obicaj kod ikona. osećajni naboj ove dve kompozicije, u kojima je gotovo magnetska snaga svakog od pojedinih likova još više podvucena ponavljanjem, neće biti prevazidjen u hrišćanskoj umetnosti ranog srednjeg veka.

Dodatak:

Svadba u Kani. Originalni su samo gornji deo lika Hrista (ne i sake) i čoveka pored njega. Umesto korpi trebalo je na restauraciji prikazati velike urne, kakve se vide na crtezu Ciampini-ja (XVII vek) i odgovaraju ikonografiji Svadbe u Kani (npr. u Baptisterijumu u Napulju). umnožavanje hlebova i riba; Andreja drži ribu. Pozivanje Petra i Andreje; "Nacinicu vas lovcima ljudskim..." hronoloski manje odgovara; Pre bi moglo biti reći o cudesnom ribolovu. Isceljenje dvojice slepih; Slepci su u belim tunikama ukrašenim sa orbiculi i u penula široko orgnutim oko vrata. Razdvajanje ovaca i jaraca - sudjenje narodima.
Put na Golgotu. U VI veku još je izbegavano predstavljanje Ruganja, Bicevanja, pa čak i Raspeća, dakle najpotresnijih scena u kojima Sin Božiji doživljava najveća ponizenja.

39. UMETNOST U DOBA IKONOKLAZMA (726-842)

Jos u epohi ranog hrišćanstva, ikonoboračke struje su se široko rasprostranile kako na Istoku, u širokim narodnim masama, tako i na Zapadu, u krugovima višeg svestenstva. U Maloj Aziji te ikonoboračke struje nikada nisu iscezavale, produzavajući svoj život u zajednicama montanista i novicijana, a takođe i u mnogobrojnoj sekti pavlikijana. Pri tom, umetnost VI-VII veka bila je još dosta senzualistička, tako da je mogla da se pojavi sumnja u odnosu na mogućnost da se u skulpturi i slikarstvu adekvatno predstavi božanstvo. Nikejski anđeli i carigradski fragment osvetljavaju baš taj pravac prestoničke umetnosti, koji je u očima ikonoboraca izgledalo naročito opasno. Bez obzira na svu profinjenu duhovnost izraza, lica tih anđela odisu takvom culnošću, što je i nehotice stavilo pod znak pitanja svetost ikona. U tim uslovima pojava moćnog ikonoboračkog pokreta bila je samo pitanje vremena. On je morao da počne čim se steklo nekoliko povoljnih okolnosti za ti. U VIII veku baš takva situacija stvorena je na vizantijskom tlu. Na prestolu je bio **Lav III Isavrijanac**, koga je njegovo istočno poreklo predisponiralo za ikonoborstvo. **Monastvo** - glavni oslonac ikonopoklonstva - obrazovalo je pretecu silu svetovnoj vlasti, koja je bila prinuđena da stupi u borbu sa centrifugalnim silama manastirskog feudalizma u ime zastite svojih vitalnih ekonomskih interesa. Uticaj islama koji je tezio čisto ornamentalnoj umetnosti, postajao je sve jači, zbog njegovih vojnih pobeda, obuhvatajući, pre svega, istočne oblasti i inače sklone ka ikonoborstvu. Kao rezultat svih tih okolnosti, **726 pojavio se prvi edikt protiv ikonopoklonika**, koji je sluzbeno zabranjivao postovanje ikona. Počela je zestoka, krvava borba, koja se otegla duže od jednog veka. Uspostavljanje ikonopoklonstva od strane **carice Irine 787**. bila je samo kratka epizoda koja je trajala do **813**.. Uskoro je izbila borba sa novom, zestokom snagom i tek **842**, partija ikonopoklonika odnela je konačnu pobedu. U toku svih borbi, na strani ikonoboraca bili su dvor, više svestenstvo i na istoku sakupljena vojska, a na strani ikonopoklonika - manastiri, svestenstvo, usko povezano sa narodom, i narod. Neprijateljske partije nisu se mogle usaglasiti jer su polazile sa sasvim različitih gnoseoloskih pretpostavki. Spor nikad nije izlazio izvan teoloških okvira jer umetnost nije doživljavana samostalno. Međutim, sve ukazuje na to da su u osnovi delatnosti ikonoboraca lezale najplemenitije namere. Oni su hteli da očiste kult od grubog fetisizma, hteli su da sačuvaju božanstvu njegovu uzvisenu duhovnost. Prikazivanje božanstva činilo im se kao profanisanje najboljih religioznih osećanja. Prikazujući Hrista, govorili su oni, mi prikazujemo samo njegovu ljudsku prirodu, jer se njegova božanska priroda ne može opisati. A ako izostavimo njegovu boznsku prirodu, mi samim tim cepamo jedinstvo njegove ličnosti. Idući tim putem, ikonoborci su kasnije izatkali najtananiju mrezu argumentacije, koju suprotna strana nije mogla lako da opovrgne.

Međutim, partija ikonoboraca je bila čisto dvorska partija, suvise puritanska, doktrinarski nastrojena, potpuno prozeta intelektualizmom. Nije se mogao naučiti narod, koji se kroz vekove klanjao ikonama, da veruje u takvog boga koga niko ne bi mogao da prikaze. Klanjati

se tome bogu i verovati u njega mogli su samo intelektualistički nastrojeni vrhovi, a ne široke narodne mase. Eto zbog čega se ikonoklazam zavrsio krahom. Pobeda ikonoboraca bi bila pobeda istoka. Njihov poraz se pretvorio u trijumf grčkog pravoslavlja. Samim tim Vizantija je odbranila svoju nezavisnost. Ipak, ikonoborci su ubrzali pobedu spiritualističke umetnosti. Bez obzira na kratku klasicističku reakciju u vidu obnovljenog helenizma rane Makedonske dinastije, od sredine X veka konačno je bio na pomolu proces formiranja nove umetnosti, koja je legla u osnovu stila XI i XII veka i koja prestavlja najzakonomerniju formu izražavanja vizantijske religioznosti.

Najbliza posledica ikonoborstva bio je odlučni **rascep između dvorske i narodne umetnosti**. U VIII veku ikonoborački dvor je naročito ostro suprotstavio svoju doktrinarsku umetnost narodnoj umetnosti. Freske i mozaici sa figuralnim kompozicijama, isto kao i ikone, podvrgavani su nemilosrdnom unistavanju. Po zapovesti Konstantina V, u Vlahernskoj crkvi bio je uništen jevanđeoski ciklus, da bi ustupio mesto cvecu, raznim pticama i drugim životinjama, okruženim biljnim mladićama, ...Otprilike takvim motivima ukrasio je crkve car Teofilo, zamenjujući mozaike religioznog sadrzaja pejzažima sa životinjama i pticama. Ta umetnost bez ikona bila je u mnogome povezana sa tim bukoličkim dekoracijama iz savremenog života kojima su još u IV veku pribegavali hrišćani kad su ukrašavali svoje hramove, od kojih su mnogi morali biti sačuvani do ikonoboračke epohe.

U isto vreme kad i sa **helenističkog izvora, ikonoboračka Vizantija mogla je ne malo pozajmljivati i od islamskog istoka,** gde je ornament dostigao raskošni procvat na dvorovima kalifa Damaska i Bagdada, koji su opremili svoje dvorce kao iz bajke raskošnim namestajem.

Izvesnu predstavu o tome kakva je bila **ornamentalna umetnost** koju su negovali ikonoborci mogu da daju mozaici **hrama Skale** (dzamija Omara) **u Jerusalimu** i **dzamija Omejada u Damasku**, izrađene za kalife Abd-el-Malika i Valida I od strane majstora sirijske škole. Obe te mozaičke skupine sastoje se ne samo od ornamentalnih motiva, u njima nema prikaza ljudske figure. Prema tome, po svom programu, oni su bili bliski ikonoboračkim vizantijskim dekoracijama, ali ne samo po programu, vec, verovatno i po stilu, jer su sirijski majstori koji su ovde radili koristili one iste helenističke i istočne (naročito sasanidske) izvore, iz kojih su naveliko crpeli i vizantijski umetnici. To je onaj tip dekoracija koji je najpotpunije predstavljen na mozaicima crkve Sv Đorđa u Solunu.

Mozaici hrama Skale i dzamije Omejada izasli su iz lokalne **sirijske škole**, koja je i dalje postojala posle osvajanja Sirije od strane Arabljana. Ta škola je bila slavna na celom Istoku. Ona je dekorisala mnogobrojne čuvene hramove - koje je sagradio Konstantin (crkvu Vaznesenja u Jerusalimu, bazliku Rođenja u Vitlejemu) , hramove u Antiohiji, Gazi, Lidi, mesopotamske crkve u Urfu, Rusafu, Tur Abdinu. Ta sirijska škola oslanjala se na stare sirijsko-palestinske helenističke i sasanidske tradicije. pošto je uticala na carigradsko slikarstvo, ona je odigrala takođe na manje vaznu ulogu u procesu stvaranja umetničke kulture islama.

Procvat ornamentalne umetnosti u monumentalnom slikarstvu povukao je za sobom, prirodno, i **procvat knjiznog ornamenta**. Upravo u ikonoboračkoj epohi bile su postavljene osnove vizantijske ornamentike, koja se tako sjajno razvijala od X do XII veka. Na zalost, iz ikonoboračke epohe ostalo je vrlo malo rukopisa. Među njima najvidnije mesto zauzimaju tri manuskripta: **Ptolomej Vatikanske biblioteke** (813-20), **i dva jevanđelja u pariskoj Nacionalnoj biblioteci** (iz IX veka).

1.**Ptolomej Vatikanske biblioteke** - kopija starijeg helenističkog originala. Sazvezđa, casovi, meseci, dan, noc, mesec i sunce su ovde simbolično prikazani u vidu različitih životinjskih i ljudskih figura, izrađenih u dosta grubom stilu. Nedostaje ornament. Ali istovremeno on igra značajnu ulogu u dva jevanđelja u pariskoj Nacionalnoj biblioteci.

Kao i u pariskom rukopisu Grigorija Nazijanina, ornament se odlikuje još teškim, strogim karakterom.

Krupne vinjete i zoomorfni inicijali pretrpavaju stranice, lisavajući ih one lakoce i kompozicione elegancije, koje su tako tipične za rukopise XI-XII veka. Nemaran crtez daleko je od kaligrafske tačnosti. U samoj ornamentici dominira čisto geometrijski princip. Elementi flore i faune stilizovani su tako da se ne mogu ni poznati, često figuriraju motivi pozajmljeni sa tkanina.

Uporedo sa ornamentikom, ikonoborci su koristili naveliko i **apstraktnu simboliku**. O karakteru te simbolike najbolje se može suditi na osnovu mozaika, koji ukrašavaju severni zid uzduznog broda crkve Rođenja u Vitlejemu. Ovde prikazani lokalni sabori (osim ankirskog) bili su izrađeni između 696. i 726.god. Ako te mozaike i nisu izradili ikonoborci, oni su, u svakom slučaju, ikonoboračkipo svom programu, u čemu Stern vidi uticaj islama. Po sredini je stavljen tekst odluka sabora, uokviren fantastičnim arhitektonskim formama, koje su odvojene jedna od druge širokim kandelabrima; ovi se sastoje od raskošnog biljnog ornamenta. Prikazivanje sabora u tako apstraktnoj formi bilo je potpuno prihvatljivo za ikonoborce.

Tom istom tipu apstraktnih simbola pripada i **krst**, koji su ikonoborci toliko voleli i koji je zauzimao vidno mesto u dekorisanju njihovih crkava. Nije isključena mogućnost da ih je krst privlačio kao simbol Konstantinove pobede i njegovog trijumfa nad paganstvom. Takve krstove srecemo u **apsidi crkve Sv Irine** u Carigradu (VIIIv.) i u Kapadokiji (Sv Vasilije u Sinasosu, Sv Stefan u Dzemili, kapele u Zilvi, kapela u Guli Dere). Pribegavajući krstu ikonoborci su se drzali stare tradicije, jer je taj motiv bio rasprostranjen ukras crkava još iz ranohrišćanske epohe. Ikonoborci su ga samo istakli u prvi plan, oslobodivsi ga od svih pratecih figuralnih prikaza. Ali nisu samo ikonoborci koristili krst. Krajem VIII veka, posle uspostavljanja postovanja ikona, transept i apsida crkve Sv Sofije u Solunu bili su ukrašeni mozaicima koji se dosta tačno mogu datirati na osnovu monograma carice Irine i njenog sina Konstantina VI i natpisa koji pominje episkopa Teofila učesnika drugog Nikejskog sabora iz 787.; u apsidi bio je predstavljen ogromni krst, zamenjen posle 842. god. figurama Bogorodice sa detetom, a transept je bio pokriven mnogobrojnim malim krstovima u pravougaonicima, koji su okruživali veliki centralni krst na srebrnoj pozadini.

Osim umetnosti koja je bila protiv ikona, potpuno vezane za religiozni kult, ikonoborci su imali i **čisto svetovnu umetnost**, koja je dopustala široki pristup ljudskoj figuri i portretu. Poznato je da su ikonoborački carevi voleli da ukrašavaju svoje palate monumentalnim freskama, na kojima su se slavile njihove mnogobrojne vojne pobede. Oni su svesno težili ka preporodu rimske "trijumfalne" tematike.

U toku cele ikonoboračke epohe prost narod produzio je da se klanja ikonama. Manastiri su bili glavni rasadnici te primitivne umetnosti, beskrajno bogate po svojoj ikonografiji, ali jadne i bespomoćne po spoljasnjim sredstvima svoga izražavanja. Iz tih manastirskih krugova proizasla je široko rasprostranjena **redakcija ilustrovanog psaltira**, a takođe i **ciklus minijature Fiziologa**. Ovi su rađeni za mnogobrojne čitaoce, koje su oni morali da poučavaju u veri i prosvecuju u poznavanju prirode putem upoznavanja sa različitim zverima, rastinjem i kamenjem. O svojevrsnom stilu slične vrste minijatura, koje su ukrašavale rukopise VIII-IX veka, mogu dati izvesnu predstavu tri manuskripta: iz IX veka: **Izabrana mesta i paralele iz otaca crkve u pariskoj Nacionalnoj Biblioteci**, njima bliske po stilu **Besede Grigorija Nazijanina** u milanskoj Ambrozijani, dvotomno **Tumačenje Jova u Vatikanskoj biblioteci**. Minijature prva dva rukopisa raspoređene su po marginama. Kratke, nezgrapne figure predstavljene su u ostrim, uglastim pokretima, konture oivičene grubim linijama, nema nikakvog oblikovanja, šarene lokalne boje nabačene u mirnim površinama, tako da ni široka primena zlata ne iskupljuje bedu opste umetničke zamisli. Očigledno, oba rukopisa izradili su Sirijci, u korist čega govori ne samo njihov stil, već i takav detalj, kao što je portret autora, stavljen na margine na početku svako propovedi. Rukopis u Vatikanskoj biblioteci odaje isto toliko primitivan linijsko-porsinski stil.

Sličnim karakterom odlikuju se freske Kapadokije koje predstavljaju u najčistijem obliku tu monašku umetnost koja se razvijala paralelno sa dvorskom umetnošću prestonice. Proizvodi istočne umetnosti su takođe i dve ikone u muzeju Lavre u Kijevu, koje predstavljaju dva mučenika i sv Sergija i Vakha. Frontalni polozaj figura, primitivna sarolikost, preterana linearnost, shematizam izraza, primitivna sarolikost, preterana linearnost, shematizam izraza, ukazuju na provincijsko poreklo ikona koje su verovatno naslikali, Sirijci u VIII veku.

Napajajući se čisto lokalnim, prvenstveno sirijskim tradicijama, slikarstvo progonjenih postovalaca ikona VIII-IX veka izvršilo je najjači uticaj na Zapad. Samo ta punokrvna istočno-hrišćanska umetnost, a ne izveštačena umetnost ikonoboračke prestonice bila je shvatljiva i pristupačna Zapadu. Zato od VIII do IX veka sirijski uticaji igraju u njegovoj umetničkoj kulturi ogromnu ulogu.

Potpuno je prirodno, što je ranije ili kasnije ta istočno-hrišćanska umetnost morala da utiče i na prestoničku umetnost. Kada je 842 konačno uspostavljeno postovanje ikona, dvor, koji je više od 100 godina negovao samo dekorativno-ornamentalnu i svetovnu umetnost, bio je prinuđen da se obrati istočno-hrišćanskoj umetnosti, jer on nije imao svoje sopstvene ikonografske tradicije. A u istočno-hrišćanskoj umetnosti ova tradicija se nikada nije prekidala i najjače se razvijala u godinama ikonoborstva. Otuda postaje razumljiv taj talas istočnih uticaja, koji je delimično zahvatio prestoničku umetnost oko sredine IX veka. Ako je izvoriste tih uticaja bila ikonografija, oni su se vrlo brzo prosirili i na stil. Glavni spomenik koji ilustruje ovaj proces jesu mozaici Sv Sofije u Solunu. Posle drugog uspostavljanja postovanja ikona, prvobitni krst apside bio je zamenjen Bogorodicom sa Hristom, koja sedi na prestolu, a u kupoli bilo je smesteno Vaznesenje. Bez obzira na to što oba ova mozaika ukrašavaju jedan od glavnih hramova grada, koji je bio najveći posle Carigrada. Proporcije figura odaju tu istu nepravilnost, pokreti imaju taj isti uglasti, preuveličani, nemiran karakter, stil se gradi na toj istoj suvoj linearnoj obradi. Glomazne ruke, noge i glave izrađene su neobično nemarno. Dosta gruba, ponekad pomalo karikaturalna lica, lisena su uzdržanosti, toliko tipične za carigradsku umetnost. Sličan je stil i u apsidi. Kratka, zdepasta figura Bogorodice, sa preterano velikom glavom, vrlo je slična Hristu u Vaznesenju, što ukazuje na istovremenu izradu mozaika apside i kupole.

Kao drugi primer uticaja istočno-hrišćanske umetnosti na prestoničku služi ilustracija **Hludovskog psaltira** i njemu sličnih. Nema nikakve sumnje da je već u ranohrišćanskoj epohi na sirijskom tlu stvorena u svojim osnovnim crtama redakcija psaltira sa minijaturama na marginama knjige. U ikonoboračkoj epohi ta redakcija je bila znatno prosirena i obogacena. Nije slučajno psaltir bio jedan od najrasprostranjenijih knjiga za čitanje.

40. UMETNOST U DOBA MAKEDONACA (867-1057)

ARHITEKTURA

Nea Eklisija - "Novu crkvu" podigao je car Vasilije I između 876. i 880, otvarajući na taj način period "srednjovizantijske" arhitekture. Postojala je do kraja carstva, a možda je u njoj bila smestena ona otomanska barutana koja je eksplodirala 1490. pošto od nje nije Ništa preostalo, a zna se samo da je imala pet kupola, predlozene su mnoge rekonstrukcije. Na tzv. "Vavassore-ovom drvorezu" iz 1480, sa izgledom grada, Nea je, po svoj prilici, prikazana pod imenom crkve Sv.Luke, kao crkva upisanog krsta na visokoj substrukturi i bočnim kupolama nad ugaonim prostorijama.

Manastir Konstantina Lipsa - Bogorodičin manastir podigao je patricije Konstantin Lips i osvestao ga 907. godine. O životu manastira do 1204. malo se zna, ali je izvesno da su ga Vizantinci, pri oslobođenju Carigrada 1261, zatekli u rusevinama. Kada je onbovljen oko 1300, dodata mu je još jedna crkva na juznoj strani, a obe, mada u losem stanju, postoje i danas. Ova rekonstrukcija (A.Megaw) prikazuje samo prvu crkvu koju je podigao Konstantin Lips.

Bukoleon - Bukoleon. Pogled sa Mramornog mora. Izgradio ga je car Teofilo (829-842) na obali Mramornog mora, na mestu gde se od ranije nalazilo zadebljanje zidova. Zapadni deo ove fasade postojao je još 1873, kada je srusen zbog izgradnje železničke pruge, dok istočni postoji i danas. O tome sta se nalazilo iza ove fasade Ništa se ne zna. To je bio za stanovanje najomiljeniji deo Velike palate od 9. do 11. veka, uključen u nove fortifikacije Nikifora II Foke (963-969). Iako je rezidencija preseljena u Vlahernu posle 1081, Bukoleon je ostao u u potrebi. Nastanjivali su ga i Latinski carevi od 1204, ali je posle oslobađanja Carigrada 1261. napušten.

Sv Prokopije - Crkva Sv.Prokopija. Zamenila je u 11. veku stariju crkvu i dobila nadimak "kod kornjače". Prosirena je u 14. veku spoljasnjom pripratom sa tri kupole, a pretvorena je u dzamiju odmah posle 1453. U 16. veku je Pierre Gilles zabeležio da je bila posvecena svetom Teodoru, što je dovelo do velike konfuzije - jedan sv.ratnik je zamenjen drugim. Ipak, na osnovu istoriografsko-topografskih istraživanja, mnogo je prihvatljivije da se radi o crkvi posvecenoj sv.Prokopiju.

Mireleon - Crkvu "Ulja za pomazanje (mira)" podigao je Roman Lakapin (920-944), kada je obliznju palatu pretvorio u manstir. pošto na platou nije bilo mesta za crkvu on ju je podigao na posebnoj podgradnji, koju je povezao sa rotondom na jugoistoku.

Manastir Hrista Hore - Manastir Hrista Spasa - Hore ("u poljima"). Osnovan je u 6. veku i više puta obnavljan. Igrao je skromnu ulogu u životu i izgledu Carigrada sve do početka 14. veka kada je bogato rekonstruisan i ukrašen mozaicima i freskama. Na slici je prikazana crkva podignuta sredinom 12. veka, koja postoji i danas, ali okružena kasnije pogidnutim zdanjima. Docnije je pretvorena u dzamiju ("Kahrije-dzamija").

Bogorodica Pamakaristos - Manastir posvecen Bogorodici osnovao je oko 1050. Jovan Komnin, otac cara Aleksija I Komnina (1081-118) koji je tu sahranjen. Crkva je najstariji primer tzv. "ambulatornog" tipa u Carigradu i ovde je prikazana u prvobitnom vidu. U 14. veku dodati su spoljasnji zidovi i grobna kapela na juznoj strani. To je bio ženski manastir do 1456, kada je u njega preseljeno sedište carigradskog patrijarha, a u dzamiju je konačno pretvoren 1591.

Hristos Pantepopte - Manastir posvecen Hristu Svevidecem (Pantepoptes) osnovala je Ana Dalasena, majka Aleksija I Komnina (1081-1118) na početku sinovljeve vladavine. Nalazio se na brdu iznad Zlatnog Roga, sa izvanrednim pogledom, što je opravdavalo njegovo ime. Do danas je preostala samo crkva u obliku upisanog krsta, pretvorena u dzamiju još 1453.

Palata uz Mireleon - Palata je izgrađena u nepoznato vreme na rusevinama antičke palate. Stajala je na uzvisenoj platformi nastaloj ugrađivanjem cisterne u brdo.Monumentalno polukruzno dvoriste ispred rotonde povezivalo je zgradu sa kolonadom ulice. Pod imenom "Ta Amastrianou" ("vlasnistvo čoveka iz Amastrijana") zgrada je služila kao trznica i mesto za pogubljenja. Kasnije je postala vlasnistvo cara Romana Lakapina (920-944) koji ju je pretvorio u manastir još na početku svoje vladavine.

SLIKARSTVO

1. **Dafni**
2. Fokida
3. **Hora** - *Freske:* - Strasni sud (iznad - 'horovi izabranog'; sa leve i desne strane Hristove su apostoli), Anastasis, Spasenje udovičinog sina, Spasenje Jairove kceri, Segment neba, Deizis i anđeli, Hetimasija i merenje duša, Vatrena reka i jezero u vatri, Zemlja i more izbacuju iz sebe mrtve, Anđeo i duša, Ubogi Lazar i Avramova nedra, Bogatas u paklu, Muke prokletih, Ulazak ubogih u raj...
   - kupola: Bogorodica i dete i prateci anđeli; u pandantifima su 4 himnografa: (dole levo) St John Damascene, St Cosmas, St Joseph i St Theophanes;
   - Starozavetne scene: Solomon i sav Izrailj ((levo) Solomon i sav Izrailj, (desno) Postavljanje kovcega u sv. Hram), starozavetne prefiguracije Bogorodice (Jakovljev san; Jakov se rve sa anđelom / Mojsije i neopalina kupina), posvecenje Solomonovog hrama (Nosenje starozavetnog kovcega), Nosenje starozavetnih svetih sasuda, Isaija propoveda - anđeo udara na Asirce; Aron i njegovi sinovi pred oltarom.
   - portreti u medanjonima: Melhisedek i Hristos ((gore desno) Melhisadeh; (druga dva) Hrist), arhanđel Mihailo.
- portreti na zidovima: ratnici, Bogorodica Eleusa.

Mozaici: Uspenje BCE, Hristos - prestona ikona, Bogorodica prestona ikona, Scene posvecene patronima hrama (Pantokrator, Eleusa sa anđelima, Metohit pred Hristom, Sv Petar, Sv Pavle, Deizis), rodoslov Isusa Hrista, Iz Bogorodičinog života (Prvosvestenik Zaharije se moli pred Bogorodičinim proscima, ceo BCIn ciklus), iz Hristovog detinjstva (Josifov san, Bekstvo u Egipat, Upisivanje Sv Porodice u registar, Rođenje Hristovo, Putovanje mudraca sa Istoka, Mudraci pred Irodom, Irod pita svestenike i pisare, Poklonjenje mudraca u severnoj luneti, povratak mudraca na istok u juznoj luneti, Masakr nevinih, Majke oplakuju svoju decu, Beg Jelisavete i Jovana , Josifov san, povratak Sv Porodice iz Egipta, Hristos dolazi u Jerusalim za Pashu, Hristos među lekarima, Svedočenje Jovana Pretece, Krstitelj svedočio Hristu), Hristova čuda i dela (cudo u kani, paralitik, gubavac, iskusenja Hristova, hlebovi, slep od rođenja, Zakhej, slep i gluv, Petrova tasta, krvotočiva žena, isusena ruka, isceljuje mnoštvo).

Lazarev:

NAVOD SPOMENIKA:

IX vek - *Kodeks Grigorija Nazijanina* (880-886 za Vasilija I)
- *Topografija Kozme Indikoplova* (kraj veka)
- *Besede Jovana Zlatoustog*
- *Jevanđelje*
- *Sv Sofija, Carigrad* - Bogorodica u apsidi sa Hristom na krilima (posle 843); pored nje arhanđel Gavrilo;
- *Sv Sofija u Solunu*

X vek - *Sv Sofija, Caigrad* -luneta iznad glavnih vrata sa Hristom na prestolu, Bogorodicom, arhanđelom i Lavom VI (912.); juzni vestibil sa Bogorodicom sa detetom koja sedi na prestolu, oko nje Justinijan i Konstantin (950.)
- *Pariski Psaltir*, za Konstantina Porfirogenita.
- *Menolog* (986. za Vasilija II)

XI vek - *Psaltir iz* 1019. za Vasilija II
- *Psaltir iz* 1053/54 Jerusalim
- *Mozaici portika crkve Uspenja u Nikeji* (1025-28)
- *Nea Moni na Hiosu* (1042-56)
- *Sv Luka na Fokidi* (1050)
- *kripta Sv Luke*
- *mozaici Sv Sofije u Kijevu* (1037/61-7)

Epoha Makedonske dinastije predstavlja prekretnicu u razvoju vizantijske umetnosti. Upravo u toj epohi desava se onaj odlučijući preokret, čija je logična posledica bila razrada klasičnog vizantijskog stila. Posle nemirnih, burnih vremena ikonoborstva nastupa relativno miran period. Jaka centralizovana vlast sa nesalomivom doslednošću učvršćuje svoju dominaciju, tezeci da i u umetnosti utvrdi jedan isključivo dvorski stil. Od tada Carigrad, koji je i pre toga igrao značajnu ulogu, potpuno preovlađuje nad ostalim umetničkim školama. Njegov uticaj se vrlo daleko siri, doprinoseći učvršćenju ideje o vizantijskoj moći. Programska strana umetnosti se podvrgava još strožijim propisima, raznovrsnost dekorativnih sistema se jako smanjuje, mnogi ikonografski sadrzaji otpadaju, jer ne odgovaraju novim zahtevima. Oni narodni uticaji koji su zahvatili Carigrad u prvim decenijama posle uspostavljanja postovanja ikona, konačno se potiskuju u drugi plan. Oni ustupaju mesto uzdržanom, hladnom **neoklasicizmu**, koji vodi poreklo od najboljih tradicija helenističke umetnosti. Odusevljeni antikom, umetnici skoro slepo podražavaju stare prototipove, zaboravljajući na one zadatke koji su stajali pred njima u vezi sa zahtevima spiritualističke religije. Ta neoklasična umetnost X v. je predstavljala duboko reakcionarnu pojavu. Preporođeni helenizam je pružao mogućnost da se vrlo brzo iskoreni uticaj istočno-hrišćanske umetnosti. Vracanjem antici uspostavlja se ponovo živa veza sa dalekom prosloscu, zajedno sa primamljivim oreolom slave. Taj **neoklasicizam**, koji je obuhvatio kraj IX i skoro ceo X vek, **bio je osnova cele vizantijske umetnosti XI-XII veka**.

Od kraja X veka primecuje se nova linija razvoja: neoklasična umetnost, podražavajući antiku, razvija se u pravcu neprekidne **spiritualizacije oblika.** U vezi sa istočnim uticajima, koji su se pojačavali, na carigradskom tlu razvija se pred kraj X veka novi stil. Definitivno **preovlađuje spritualizam**. Figura gubi svoju materijalnu glomaznost, likovi dobijaju strogi, asketski karakter; prostorni ambijent se uproscava i shematizuje; slikarska obrada ustupa mesto linijskoj a koloristička gama potpuno gubi svoju impresionističku lakocu, postaje zgusnuta i određena. Taj novi, apstraktni, spiritualistički stil postaje klasična forma izražavanja vizantijske religioznosti.

Zbog nedostatka spomenika nismo u stanju da pratimo razvoj dekorativnog sistema hramova u toku IX -X veka. U XI veku, iz koga je sačuvano nekoliko **velikih ciklusa mozaika**,

taj sistem se javlja već potpuno uobličen. Istorijski raspored scena gubi svako značenje. pošto građevine sa kupolama istiskuju bazilike, umetnici su prinuđeni da **sve više ograničavaju kolicinu predstava** birajući samo najglavnije i najjasnije. Freske hrama u celini simbolizuju ideju večne crkve koja u sebi sjedinjuje patrijarhe, apostole, proroke, crkvene oce, mučenike, svetitelje, sve one koji su pretskazali pobedu crkve. Svi ti likovi su raspoređeni u najslozenijoj hijerarhiji koja se zavrsava poprsjem Pantokratora, kojim je ukrašena kupola. Da bi što više ulivalo postovanje, poprsje Hrista, zatvoreno u medaljon, obično je okruženo svitom arhanđela. U tamburu kupole naslikani su apostoli i proroci, vesnici i predskazivaci njegovog učenja, na pandantifima - jevanđelisti. Njihovo smestanje na stubove koji podupiru kupolu nikako nije slučajno, jer se oni smatraju za četiri "stuba" jevanđeoskog učenja. Kompozicija apside najtesnje je povezana sa Pantokratorom u kupoli. Tu vidimo Bogorodicu ili u stavu Orante sa rukama podignutim prema Spasitelju, ili na prestolu sa detetom. U prvom slučaju ona oličava zemaljsku crkvu. pošto u nebeskoj hijerarhiji ona zauzima drugo mesto posle Hrista, ona vlada i u hramu, zajedno sa Pantokratorom u kupoli nad svim ostalim likovima. Oko nje ili u bočnim apsidama postavljaju se arhanđeli Mihailo i Gavrilo. U transeptu je predstavljena Hetimasija - presto Hristov, priugotovljeni za Strasni sud. niži deo apside često se ispunjava Evharistijom i figurama prvosvestenika, arhiđakona i svetitelja. Ako se tu još doda i praznički ciklus koji se sastoji od dvanaest scena koje su se posebno izdvojile iz istorijskog ciklusa, jer su imale naročito značenje za crkveno bogosluženje, u celini se dobija grandiozni skup, koji poražava svojom skladnošću i monumentalnom snagom.

Spomenici monumentalnog slikarstva X veka, koji su se sačuvali (Bogorodica sa nepoznatim svetiteljem na jednom od stubova bazilike Sv Dimitrija u Solunu i nedavno otkrivena dva mozaika u carigradskoj Sv Sofiji) i suvise su neuobičajeni da bi mogli da osvele evoluciju tog dekorativnog sistema. Na zalost, liseni smo i mogućnosti da tačno odredimo koje je od mozaika opisanih od strane Mesaritesa, dodao Vasilije I u vreme kada je preduzeo restauraciju crkve Sv Apostola. Ni malo bolje ne stoji ni stvar sa Sv Sofijom. Među njenim mnogobrojnim mozaicima prekrivenim malterom, neki se mogu sa izvesnom verovatnocom ubrojati u epohu Vasilija I ili u rani X vek (npr. medaljon sa Bogorodicom i Hristom između apostola Petra i Pavla na velikom zapadnom svodu i tri figure crkvenih otaca ispod prozora juznog zida potkupolnog prostora). Stilizovani i daleko od toga da budu tačni crtezi Zalcenberga omogućavaju ipak da se oseti izvesna sličnost tih mozaika sa pariskim kodeksom Grigorija Nazijanskog. Kasnije, dekoracija Sv Sofije bila je znatno prosirena unosenjem niza novih kompozicija, među kojima treba pomenuti Hrista, koji sedi na dugi u kupoli, proroke između prozora glavnog broda, jevanđeoski ciklus u ginekeji, Hetimasiju sa Bogorodicom i Jovanom Krstiteljem na istočnom luku, Veroniku na svodu oltara i portrete careva Makedonske dinastije kao i dinastija Komnina i Paleologa.

Zato sasvim izuzetan značaj ima Ekfrasis patrijarha Fotija, u kome je dat opis mozaika koji su ukrašavali čuvenu 1.**Nea Eklisija** Vasilija I. Ovde je u kupoli bio predstavljen Pantokrator, okružen anđelima, u apsidi Bogorodica Oranta, na svodovima su bili apostoli, mučenici, patrijarsi i proroci. Tj. već krajem IX veka bio je izgrađen u svojim osnovnim crtama taj dekorativni sistem, koji je tokom vremena postao kanonski. Ovaj dekorativni sistem je nastao razdvajanjem kompozicije u kupoli - Vaznesenja i Drugog Hristovog dolaska - na delove. Za velike plitke kupole ranovizantijskih hramova kompozicija Vaznesenja je bila izvanredno prikladan dekorativni motiv. Međutim, kasnije je ona postala nepogodna, jer se kupola sve više smanjivala, uz istovremeno izduživanje tambura. Ova kompozicija sa mnogo figura je morala da se podvrgne preradi - Hristos koji sedi na dugi, preobraća se u poprsje Pantokratora okruženo anđelima, apostoli se spustaju u tambur i raspoređuju se između prozora a u zavisnosti od broja prozora između njih mogli su doci proroci, Oranta prelazi u apsidu sa dva anđela i ponekad i Jovanom Pretecom.

Na zalost, nedovoljan broj spomenika monumentalnog slikarstva IX-X veka onemogućava pracenje osnovne linije stilskog razvoja. Ovde dolazi u pomoć **minijatura**, na osnovu koje se ustanovljavaju, sa relativnom tačnošću, svi najglavniji stilski preokreti u umetnosti Makedonske dinastije.

MINIJATURE

1.**Kodeks Grigorija Nazijanina** - najraniji rukopis iz te epone, izrađen za Vasilija I (rađen 880-886). Jasno pokazuje u kom pravcu je tekao razvoj. Od dosta grubog ekspresionizma, toliko tipičnog za solunske mozaike IX v prelazi u miran neoklasičan stil povezan sa tradicijama aleksandrijskog helenizma. Velike minijature potpuno ispunjavaju listove rukopisa, zatvorene u okvire odlikuju se teškim, monumentalnim karakterom. Ikonografija odaje niz dodirnih tačaka sa pariskim Psaltirom i kapadokijskim spomenicima. može se zaključiti da se ovde radi o carigradskoj preradi nekoliko uzora, među kojima je bio i rani jevanđeoski svitak. Kratke, zdepaste figure, čvrsto stoje na nogama. Likovi antički još uvek po svojim proporcijama, odezde padaju u širokim naborima, čvrsto se pripijajući uz telo zbog čega se i oseća njihova materijalna glomaznost. Građevine i predeo dati su u perspektivi, gde se naročito ističe njihov obim. To nisu laka, fantastična zdanja kasnijih minijatura, već realne građevine, koje vode poreklo od helenističkih tradicija. Tehnika izrade puna je slikarske slobode. Svetle, jake boje nanete su širokim potezima kičice a lica su obrađena pomoću lakih živopisnih senki.
2.**Topografija Kozme Indikoplova** - izrađen u istom stilu i vodi poreklo od starog aleksandrijskog uzora. Ilustrovan je krajem IX veka. Kratke figure su pune nezgrapne monumentalnosti, faktura se odlikuje lakim živopisnim karakterom.
3.**Besede Jovana Zlatoustog** - Slične su po stilu a njima je dosta slično i **Jevanđelje iz Vatikanske biblioteke** koje je nastalo već početkom X veka.

Provincijski odraz tog neoklasičnog stila s kraja IX i početka X veka predstavljaju minijature **Komentara Olimpiodora o Jovu** iz 905.god. u venecijanskoj Marcijani. Ima dosta razloga i da se misli da je iz iste prestoničke škole izasao i ukrašeni **Relikvijar** u Vatikanskoj biblioteci za koji se smatralo obično da je iz XI-XII veka, a koji je u stvari nastao ne kasnije od sredine X veka, na sta ukazuju krupne forme i široka živopisna obrada. Za taj stil stvoren krajem IX veka na carigradskom tlu je naročito tipična **teška monumentalnost**. Svaka minijatura kao da je umanjena freska ili mozaik a figure nalikuju kipovima, kompozicije su pune mira i jasnoce. Bez obzira na **istočnu struju** koja se energično probijala, javljajući se naročito jako u ornamentu i tipu lica, osnova stila ostaje helenizam.

U **prvoj polovini X veka** ovaj stil **dostize vrhunac** - počinje faza bezličnog podražavanja antike. Postoje svi razlozi da se smatra da je neoklasična umetnost imala naročitu podrsku Konstantina Porfirogeneta (913-959), koji je naređivao da se sistematski kopiraju stari rukopisi.

Glavni spomenik carigradske ilustracije knjiga prve polovine X veka je čuveni
4.**Pariski psaltir** - njegove minijature zatvorene u široke okvire predstavljaju slobodne kopije sa aleksandrijskog prototipa, koji je verovatno imao oblik svitka. Minijature nisu od samog početka, ulazile u sastav rukopisa, već su bile naknadno umetnute, pri čemu je jedan deo minijatura izgubljen. Svaka minijatura stvorena je na principu samostalne kompozicije. U stilu se oseća sve veća shematizacija, uzajamni prostorni odnosi između građevina i figura gube onu jasnocu, koju su imali u Rotulusu Isusa Navina i u pariskom Kodeksu Grigorija Nazijanina, meke živopisne površine sve češće se dele tankim, ostrim linijama.

Karakteristična crta gore pomenutih rukopisa je upadljivo izraženi neoklasicizam. Helenističke forme preuzimaju se bez ikakvog pokusaja da se kritički prerade. Umetnost je bila namenjena uskom krugu prosvećenih ljubitelja i znalaca. Raspored minijatura preko celog lista i njihovo zatvaranje u široke okvire stvara utisak slike čije je poreklo u stilu helenističkog slikarstva na platnu. Svaka minijatura obrađuje se kao monumentalna, zatvorena za sebe, slika koja daje isečak iz stvarnog sveta. Prostor se gradi na iluzionističkom principu, figure su 3d, imaju težinu fizičkih tela. Obrada ponekad odaje onu istu virtuoznu živopisnost kao i u rukopisima s kraja IX veka. Međutim, u većini minijatura se primecuju nove tendencije čiji postepeni rast dovodi do stvaranja **novog stila s kraja X veka** - teške monumentalne figure postaju lakse i vitkije, tanka, ostra linija sve češće deli površinu, pridajući joj ornamentalni, dekorativni karakter, grafički elementi jačaju na račun slikarskih.

U rukopisima s kraja X i početka XI veka, konačno se **iskorenjuje dekadentni neoklasicizam rane makedonske dinastije**. Ta senzualistička reakcija nije mogla dugo trajati i neizbežno je morala da naiđe na odlučni otpor predstavnika višeg vizantijskog drustva. Od druge polovine X veka, **počinje prerada neoklasicističkog stila u pravcu postepene**

spiritualizacije formi. Iluzionistički prostor ustupa mesto apstraktnoj ravni, nekada nezrapne figure dobijaju veću lakocu, na licima se pojavljuje izraz strogog asketizma, sve postaje suvo, krhko, nematerijalno, tj. izgrađuje se postepeno taj čisto grafički minijaturni stil, koji dostize klasičnu formu izražavanja u umetnosti XI-XII veka.

Ovaj proces, delimično u vezi sa zamenom helenističkih uticaja istočnim uticajima, lako se može pratiti na nizu **rukopisa s kraja X i početka XI veka.** Među tim rukopisima centralno mesto zauzima

1.**Menolog iz Vatikanske biblioteke** - izrađen oko 986. za Vasilija II. Male minijature su podređene kompoziciji lista, koje, zajedno sa inicijalima i tekstom, sačinjavaju jednu ritmičku celinu. Suve, bestelesne figure obučene u odeću rascepkanu na stotine nabora, često pokrivene konvencionalnim, zlatnim srafiranjima. Zlatna pozadina konačno istiskuje tamno plavu, zbog čega predstave dobijaju karakter naglašene apstraktnosti. Građevine gube svoju nekadasnju trodimenzionalnost, pretvarajući se u laka, čisto dekorativna zdanja. Nekadasnji pejzaž podvrgava se istoj takvoj shematizaciji: bregovi su postali pljosnati, stene su toliko stilizovane da ih je nekad teško prepoznati, drveće i rastinje se izjednačava sa geometrijskim motivima. Figure se ne raspoređuju u pejzažu već imaju pejzaž za pozadinu. Bez obzira na to što su pokreti figura ponekad neusiljeni i slobodni, javlja se tendencija da se figure postave u frontalni polozaj. Suva, stroga lica, koja često odaju jermenski tip, dobijaju izraz naglašene produhovljenosti. Koloritna gama postaje manje upadljiva - uvode se određenije, guste boje, koje svojim prelivima podsećaju na emalj.

Taj **novi stil** koji je smenio culni neoklasicizam ranog X veka, bio je **originalna tvorevina carigradske škole**. Kao protiv teza dekadentnom eklekticizmu neoklasične umetnosti, on je pun unutrašnjeg značenja i originalne novine.

Pored vatikanskog Menologa, ovaj stil predstavlja niz prvoklasnih prestoničkih rukopisa s kraja X i početka XI veka, koji su izisli verovatno iz te iste dvorske radionice Vasilija II.

2.**Psaltir Vasilija II iz venecijanske Marcijane** - neobično sličan po stilu vatikanskom Menologu.

Uz ova dela najbliže pristaju: Jevanđelje Foke-svetogorska V.Lavra, Prorostva Isaije-vatikanska Biblioteka, dva kodeksa Tumačenja proroka-firentinska Laurencijana, Knjiga Jova, Izreke Solomonove, Jevanđelje iz sv Katarine Sinajske, Jevanđelje iz Nacionalne biblioteke u Parizu.

Logični zavrsetak umetničkih trazenja kasnomakedonske epohe je
3.**Psaltir iz Patrijarsijske biblioteke u Jerusalimu** - iz 1054-54. Njegove male, u tekstu raspoređenje minijature, naslikane su bez sumnje u Carigradu, pune su one filigranske tananosti obrade, koja umnogome anticipira prefinjeni kaligrafski stil druge polovine XI veka, koji predstavlja najviš i nivo u razvoju vizantijske knjiske ilustracije.

Pregled najglavnijih spomenika minijaturnog slikarstva jasno pokazuje, da je u toku druge polovine X veka nastao korenit preokret u vizantijskom slikarstvu. Ostaci antičkog shvatanja formi izgubili su se u novom, transcedentnom stilu. Upravo taj stil je legao u osnovu cele umetnosti XI-XII veka. Zahvaljujući tome vizantijska umetnost je sačuvala živu vezu sa tradicijom antičkog antropomorfizma. pošto je prevladala nad apstraktnim ornamentom, ljudska figura je u mnogome zadrzala pravilnost helenističkih proporcija... ali kao protivtezu antici te figure su dobile nadculni, bestelesni karakter.

SPOMENICI MONUMENTALNOG SLIKARSTVA

Među spomenicima makedonskog monumentalnog slikarstva, čiji veliki deo pripada prvoj polovini XI veka, najranija su **tri mozaika iz carigradske Sv Sofije**. Oni daju očiglednu predstavu o načinu na koji ssu radili prestonički mozaičari oko sredine IX veka, na granici IX i X veka i oko sredine X veka, tj. oni objašnjavaju tri različite etape u razvoju prestoničkog neokasicizma.

Najraniji mozaici Sv Sofije odnose se na predmakedonsku epohu, a ako ih treba datirati, onda su oni iz vremena neposredno posle uspostavljanja postovanja ikona. Ti mozaici ukrašavaju **apsidu i transept** koji je odmah do nje. U apsidi je predstavljena **Bogorodica na prestolu**, koja pred sobom na krilu drži **dete**. Taj ikonografski tip naziva se **"kiparski"**?. Sa leve strane od Bogorodice, na svodu transepta predstavljen je **arhanđel Gavrilo**. Po ivici konhe ide napola uništeni grčki natpis, koji se može rekonstruisati kao:"Predstave koje su varalice ovde srusile, pobožni vladari su obnovili". Na osnovu ovog natpisa može se opravdano misliti da je taj mozaik nastao odmah po zavrsetku ikonoborstva. Kako lik Bogorodice, tako i lik arhanđela, odisu tolikom culnošću, da je već na prvi pogled očigledna njihova nasleđena veza sa likovima nikejskih anđela. Ovde imamo prvorazradni prestonički spomenik, blizak tim helenističkim tradicijama. Carica nebeska dostojanstveno sedi na prestolu. Njena široka masivna figura i pored monumentalne završenosti oblika, slobodno se siri u prostoru. Tom prostornom utisku mnogo doprinosi postolje prestola, dato u smelom skracenju. Meki oval lica, nos pravilnog oblika sve daje zemaljski karakter. Ali u isto vreme ona pridobija naklonost svojom produhovljenošću. Velike oči, tuzne i nepokretne, izgledaju kao ogledalo duše. To isto svojevrsno spajanje culnosti i produhovljenosti zadivljuje i u cudesnom liku anđela, tako neponovljivom u svom aristokratizmu i u svojoj jako izraženoj individualnosti.

Mozaici konhe i transepta savremeni su sa **mozaicima Sv Sofije u Solunu**. Međutim, u solunskim mozaicima shvatanje figure kao statue ustupilo je mesto čisto površinskom, linija je zamenila namaz, obim se izgubio u ravni. Sasvim je narusen antički sistem proporcija. Figure velikih glava sa grubim, ali na svoj način prefinjenim licima, apsolutno nisu slične prefinjenim likovima carigradske sv Sofije. To poređenje nam jasno pokazuje koliko se razlikovala umetnost prestonice od umetnosti čak i tako velikog centra kakav je bio Solun. Ovde su antičke tradicije ustupile mesto istočnim tradicijama. Figure Bogorodice i arhanđela izradili su majstori istaknuti po svom talentu, koji su umeli da daju meki, slikoviti oblik. Virtuozno koriste polutonove, izbegavaju male praznine koje ostaju između kočkica. U poređenju sa majstorima koji su radili u Nikeji, oni se pridržavaju manje živopisne fakture, ali u poređenju sa majstorom koji je na granici između IX i X veka izradio mozaik u luneti portika carigradske Sv Sofije, oni rade u slobodnijem maniru.

Drugi od otkrivenih spomenika u **sv Sofiji ispunjava lunetu iznad glavnih vrata**, koja vode iz narteksa u hram. U epohi Justinijana centralna luneta, kao i sve ostale lunete istočnog zida narteksa, bila je ukrašena naslikanim **krstom**. U epohi Lava VI taj apstraktni simbol, toliko omiljen kod ikonoboraca, ustupio je mesto figuralnoj kompoziciji. Na prestolu sedi Hristos, desnom rukom blagosilja, levom pridržava jevanđelje sa natpisom: "Mir vama. Ja sam svetlost sveta." Pred Hristom kleči car Lav VI predstavljen u proskinezi. Sa obe strane Hristovog prestola smestena su dva medaljona sa poprsjima Bogorodice i anđela. Ikonografija tog mozaika je bila predmet žive naučne diskusije. A.Grabar je dao najprihvatljivije objasnjenje dovevsi mozaik u vezu sa jednim mestom iz dela Konstantina Porfirogeneta "O ceremonijama na vizantijskom dvoru". Tu se opisuje vasilevs, kome u susret dolaze u narteks Sv Sofije patrijarh i svestenstvo, tri puta pada ničice pred carskim vratima i tek posle ulazi u hram. pošto je mozaik postavljen baš iznad "carskih vrata" sasvim je osnovano misliti, da je u njemu otelovljena ta svečana religiozna ceremonija. Bogorodica je zastitnik cara Lava pred Hristom, a anđeo je sasvim moguće uključen u kompoziciju kao pokrovitelj i pomoćnik osnivača hrama, dat ovde u ulozi strazara. Grabar misli da je idejna srz kompozicije priklanjanje zemaljskog vladara pred nebeskim autokratorom - pred Pantokratorom, koji se javlja kao što o tome svedoči natpis iz jevanđelja, kao nosilac mira i svetovnosti, tj. koji se javlja kao nosilac onih načela koja su stalno asocirala na junastvo rimskih i romejskih careva.

Nezgrapne, zdepaste figure, vrlo su slične po stilu sa minijaturama pariskog Kodeksa Grigorija Nazijanina.

Odličan kvalitet carigradskih mozaika još jednom ističe izuzetni značaj prestoničke umetnosti. Figure su izrađene sa prefinjenim osećanjem proporcija, tkanine, prikazane sa izuzetnim shvatanjem njihove strukture, boje odabrane sa istancajnim ukusom: Hristov plavi hiton opsiven je srebrom, njegovi klavusi složeni iz zlatnih kočkica, himation ima laki sivi ton. Sve te boje čine zaslepljujucu koloristicku gamu. Jasno se ipak osećaju uticaji onog

ekspresionističkog stila, kojii je bio karakteristična crta narodne umetnosti ikonoboračke epohe. Naročito je interesantna smela i izražajna obrada lica Lava VI.

Mozaik **juznog vestibila Sv Sofije** osvetljava sledeću, kasniju etapu razvoja. On je nastao bez sumnje, pre mozaika iz XI veka, ali, sa druge strane, njega deli od mozaika narteksa vremenski razmak ne manji od pola veka. Njegov stil mogao se formirati samo na osnovu neoklasicizma prve polovine X veka. Mozaik juznog vestibila ukrašava **lunetu iznad vrata koja vode iz vestibila u narteks**. Tu je predstavljena Bogorodica sa detetom, koja sedi na prestolu, a carevi Konstantin i Justinijan prinose svoja dela - grad Carigrad i hram Sv Sofije. Prinoseći te darove Bogorodici, oni istovremeno kao da je mole za njenu zastitu grada i crkve koje su osnovali. Ideja slične kompozicije vodi poreklo od starih antičkih izvora. Motiv prinosenja bio je takođe široko rasprostranjen u kasnorimskoj "imperatorskoj" ikonografiji. Otuda je on presao u vizantijsku umetnost, gde se koristio pri ukrašavanju hramova.

Mozaik vestibila privlačan je pre svega zbog prostornosti kompozicionog sastava. Trodimenzionalni presto i naročito, njegovo postolje, doprinose tome da se tle percepira ne kao vertikalno postavljeno, već kao horizontalna površina koja se prostire u dubinu, na kojoj čvrsto stoje figure oba cara. Figure su date u obliku prostornih tela koje poseduju, istina osrednji, ali ipak dovoljno primetan reljef da bi se mogal suprotstaviti površinski obrađivanim likovima komnenovske umetnosti. Po svom opstem karakteru izvanredno su slični minijaturama takvih rukopisa koji podražavaju antiku, kao što su jevanđelja u Parizu, Becu, Atini i u manastiru Stavro-Nikiti. Isto toliko je prostorna i obrada glava sa sistemom rasporeda senki na površini lica. Iz neoklasične škole pozajmljen je i sistem proporcija, koji je omogućio da se neobičnom tačnošću reprodukuje ljudsko telo. Sa majstorima neoklasicističkog pravca ovog majstora zblizava i onaj izraz naglašene uzdržanosti, koji se graniči sa nekakvom bezličnošću. Ma kako bio dobar mozaik, ne može se poreci njegov opste poznati eklekticizam. U svakom slučaju on daleko ostaje iza likova kasnomakedonske umetnosti mnogo dubljim po svom psiholoskom sadrzaju.

Pri poređenju mozaika vestibila sa mozaikom narteksa mora se zapaziti pojačavanje linijskog načela. Istorijski značaj mozaika Sv Sofije nikako se ne iscrpljuje njihovom pripadnošću prestoničkoj školi. Po svoj prilici, još je bitnija okolnost, što oni u razvoju carigradskog monumentalnog slikarstva, osvetljavaju onu njegovu etapu, koja nije predstavljena više nijednim spomenikom. Svi ostali mozaici i freske epohe Makedonaca pripisuju se već prvoj polovini XI veka. Po svom stilu oni se neposredno priključuju rukopisima kasnomakedonske dinastije.

Među delima **monumentalnog slikarstva XI veka** najraniji po vremenu nastanka su **mozaici portika crkve Uspenja u Nikeji**. Izrađeni između 1025-28., oni prikazuju baš one teme, koje su bile obavezne za crkveno slikarstvo u XI veku i koje su, po svoj prilici, nedostajale u samom hramu, gde je kupola, verovatno, bila ukrašena Vaznesenjem sa heruvimi u pandantifima, a apsida - stojecom Bogorodicom sa Hristom. Zato su mozaičari prikazali u narteksu poprsje Orante, u centru svoda je bio predstavljen krug sa krstom sa Hristovim monogramom, okružen sa četiri medaljona sa poprsjima Hrista. Jovan Krstitelja, Joakima i Ane. Krupne figure jevanđelista date su u slobodnim, različitim pozama, koje su isticale razlike u njihovim karakterima. Pri poređenju sa mozaicima Sv Sofije pada u oči suvoparnost obrade, mada u njoj još nema one naglašene linearnosti, koja je tako tipična za mozaike kasnog XI-XII veka. Lica su modelirana pomoću postepenih prelaza jednog tona u drugi, površine imaju još uopsteni, mirni karakter. Pa ipak, linijski element se sve jače ispoljava, postajući dominantnom komponentom stila. Suva, produhovljena lica puna su naročite uzdržanosti izraza.

Ako su nikejski mozaici neosporno carigradski rad, mozaici u **Nea Moni na Hiosu** samo vode poreklo od prestoničkih uzora. Predanje povezuje osnivanje manastira sa Konstantinom Monomahom i sa caricama Zojom i Teodorom, odakle proizilazi da su mozaici bili izrađeni između 1042-1056. U apsidi kao i u Nea Eklisia smestena je stojeca Oranta. U bočnim apsidama data su poprsja arhanđela Mihaila i Gavrila. U kupoli, koja više ne postoji, bio je predstavljen Pantokrator okružen sa 12 anđela. Nize, iznad nisa, bilo je raspoređeno osam medaljona sa poprsjima apostola. Pandantife su ukrašavala četiri serafima i četiri jevanđelista.

U nisama naosa i u unutrašnjem narteksu razvija se praznički ciklus, dopunjen sa nekoliko scena stradanja. U narteksu su predstavljeni, osim toga, Oranta, sv ratnici, askete, proroci, stolpnici i drugi svetitelji. Takve crte, kao što su naglašeno linijski stil, površinska obrada, shematičnost kompozicije, ponekad nemarni grub crtez, malo diferencirani tipovi lica, istočna kapadokijska ikonografija, sprečavaju da se mozaici pripisu prestoničkim majstorima. Verovatno je, da su ovde radili provincijski majstori mozaičari koji su koristili carigradske uzore. Za evoluciju vizantijskog stila naročito je vazno zapaziti, da se u Nea Moni već pojavljuju toliko tipična za kasnija vremena suva, stroga, asketska lica istočnog tipa, izdužene proporcije figura i cepkanje površine najtananijom paučinom zlatnih linija. Ova činjenica ukazuje na pojačavanje uticaja minijatura na monumentalno slikarstvo.

Mozaici **Sv Luke na Fokidi** (druga ¼ XI veka), koji pripadaju sasvim drugom umetničkom krugu. već i sam dekorativni sistem ima ovde niz specifičnih odlika, koje odaju lokalno, provincijsko poreklo spomenika. Scene iz jevanđelja zauzimaju vrlo ograničeno mesto, preovlađuju pojedinačne figure svetitelja, malo haotično razbacane po celom hramu. Samim tim narusava se ona stroga arhiktetoničnost dekoracija, koja je tako tipična za carigradsku umetnost. U kupoli je predstavljen Pantokrator, okružen sa četiri anđela, Bogorodicom i sv Jovanom Pretecom, u tamburu - 16 proroka, u apsidi - Bogorodica na prestolu sa detetom, u udubljenju prozora apside - Deizis u medaljonima, u piramidalnom svodu iznad prestola - Silazak sv Duha, na trijumfalnom luku - dva arhanđela, u nisama naosa - četiri crkvena oca, u trompama - Blagovesti, Rođenje, Sretenje, Krštenje, u narteksu - Pranje nogu, Raspeće, Silazak u ad, Neverni Toma. U pogledu stila mozaici u Sv Luki zauzimaju potpuno zasebno mesto. To je tipično monaška provincijska umetnost, puna surovog asketizma. Ekspresionistička izražajnost njenih teških, nezgrapnih formi još uvek je hiljadama niti povezana sa onom narodnom tradicijom iz koje su proizasli mozaici solunske Sv Sofije. Kratke figure sa velikim glavama predstavljene su u ukočenim, frontalnim pozama. Modeliranje je zamenjeno čisto površinskom obradom, nedostaje i najmanji nagovestaj karakteristike konkretnog prostora, svuda preovlađuju uglaste grube suve linije, kompozicija se prostire po površini. Kolorit je ujednačen i u sumornim bojama. Među grčkim mozaicima, mozaici Sv Luke su, bez sumnje, najarhaičniji. Oni leze po strani od linije razvoja carigradske umetnosti. Taj isti arhaični stil je karakterističan i za **freske kripte Sv Luke**.

Mozaici **Sv Sofije u Kijevu** (1037-1061/67) su poslednji spomenik makedonskog monumentalnog slikarstva. opšta shema dekorativnih ukrasa vodi poreklo u svojim glavnim crtama, od crkve Nea Vasilija I. U kupoli je smesten medaljon sa Pantokratorom okružen sa četiri arhanđela od kojih je sačuvana samo jedna polurazrusena figura. Na zidovima između prozora u tamburu bili predstavljeni apostoli (koji sada ne postoje, izuzev poprsja Pavla), u pandantifima - jevanđelisti (sačuvan je samo Marko), na lukovima koji iznutra podržavaju kupolu - medaljoni sa Bogorodicom i cetrdeset mučenika. Iznad trijumfalnog luka predstavljen je u medaljonima Deizis, na stupcima trijumfalnog luka - Blagovesti, u apsidi - Oranta, pod njom Evharistija...Na vezu sa Carigradom ukazuje i velelepni svetiteljski friz, koji se sastoji od impozantnih frontalno postavljenih figura. Ostali mozaici odaju primitivniju obradu, budući da su tesno povezani sa onom tradicijom, iz koje su izasli mozaici Sv Luke. Apostoli iz Pričesca predstavljeni su u jednoobraznim ukočenim pozama, njihova lica sa velikim očima lisena su individualne diferencijacije, kolorit se zasniva na beličastim i sivkastim tonovima, što se objašnjava preovlađivanjem kočkica od skriljca, linjiski element je jako naglašen, obrada se odlikuje suvoparnošću. Sve te crte govore protiv carigradskog porekla druge grupe mozaika.

Mozaičko zidno slikarstvo Sv Sofije dopunjavao je opširni ciklus fresaka, koje su ukrašavale ceo hram, hor, kapele i stepenice. Potpuno preslikan u XIX veku, taj ciklus fresaka je dugo bio sakriven. većina otkrivenih fresaka se nalazi u losem stanju. Za sada su otkrivene freske u samom hramu (grupni portreti velikog kneza Jaroslava i clanova njegove porodice, Silazak u Ad, poprsje Sv Sofije, Sv Nade, sv Marine i drugih mučenika) i u nizu kapela: arhanđela Mihaila i scene iz njegovog života, Joakima i Ane, kneza Vladimira (sv Pantelejmon), sv Đorđe. Natpisi koji prate freske su na grčkom. većina likova izrađena je u grubom, linijskom stilu, preovlađuju frontalne figure, stroga lica imaju preuveličano krupne oči. Ali uporedo sa tom stilskom varijantom, koja otkriva niz dodirnih tačaka sa najarhaičnijom grupom mozaika (apostoli iz Pričesca), među freskama se sreće i drugi način slikanja - mnogo slobodniji,

živopisniji i artističkiji. Van svake je sumnje, grčki majstori koji su radili u kijevskoj sv Sofiji obratili su se za pomoć lokalnim ruskim slikarima, inače bi bilo teško objasniti prisutnost čisto ruskih crta u nizu likova, od kojih ide prava linija razvoja ka freskama Neredice. Prema tome već u XI veku počela je kristalizacija ruskog nacionalnog stila.

Gore navedenim spomenicima iscrpljuju se dela monumentalnog slikarstva epohe Makedonaca. Ti spomenici jasno pokazuju da se sredinom XI veka klasični vizantijski stil formirao i u zidnom slikarstvu.

Postoje svi razlozi da se misli da je taj stil došao do izražaja u prestoničkim ikonama. Na zalost, iz epohe Makedonaca sačuvano je samo šest **ikona**, pri čemu je većina od njih beznačajni provincijski rad. Dve velike mozaičke ikone ukrašavale su katolikon uništenog **hrama Uspenja u Nikeji**. One su predstavljale Bogorodicu sa detetom i Hrista. Suptilni način rada ukazuje na prestonički rad s početka XI veka. Iz tog istog vremena potiče i nevelika mozaička ikona Dimitrija Solunskog u manastiru Sv Katarine na Sinaju. Ikona Sv Pantelejmona u Muzeju kijevske Lavre još je povezana sa tradicijama ranog X veka, što se pokazuje na njoj u nekoliko nezgrapnih formi i krupnim crtama lica. Najzad, dve poslednje ikone - Sv Pantelejmon iz Moskve i predstava dopojasnog Spasitelja iz manastira Sv Katarine na Sinaju - mada ispoljavaju ne malo arhaičnih crta, ipak su nastale već pri samom kraju epohe Makedonaca, protiv čega nikako ne govori njihova enkaustička tehnika, koja se dugo održala na vizantijskom tlu. Sve ikone predstavljaju svetitelje u frontalnim, ukočenim pozama, sa strogim likovima, sa očima uperenim u gledaoca. To su tipične crkvene ikone, namenjene da izazovu duboka religiozna osećanja.

Od tog momenta kada se krajem X veka na carigradskom tlu formirao u svojim osnovnim crtama klasični vizantijski stil, počela je njegova energična ekspanzija. pošto je krajem IX veka potpala pod uticaj narodne umetnosti, prestonica ulazi u protiv napad. S kraja X veka, kada je konačno stvoren zreli vizantijski stil taj napad postaje gotovo neizbežan. Od tada se obrasci prestoničke umetnosti pretvaraju u svojevrsne standarde, koje, iz sve snage teže da podražavaju u provinciji. Međutim, uvezene carigradske forme svuda se sukobljavaju sa starim, lokalnim tradicijama, zbog čega opšta slika razvoja dobija izvanredno složen karakter. U nekim mestima, kao npr. u Jermeniji, stare tradicije su jače, u drugim, npr. u Gruziji, pobeđuju grkofilni pokreti, u trećim, npr. u Kapadokiji, formira se svojevrsni kompromisni stil, koji istovremeno uključuje u sebe elemente i istočno-hrišćanske i vizantijske umetnosti.

43.TOPOGRAFIJA KOMNINSKOG SLIKARSTVA i_
44. KOMNINSKO SLIKARSTVO - stil (1085-1181)

Зидно сликарство Комнина

Сликарство Комнина, мора се признати, сасвим је особена појава целокупног византијског уметничког стварања, што се може објаснити распростирањем Византије-како у топографском, тако и у културолошком смислу. Оно је, пре свега, одраз симфоније световне и сакралне власти, односно игра важну улогу у артикулисању идеолошке мисли династије Комнина.

1. **Историјат династије Комнина**

Владари династије Комнина обележили су последњу четвртину XI и читав XII век.

Алексије I Комнин [2](**1081-1118**) долази на власт у тренуцима дубоке кризе на војном и државном плану. У Византију надиру Нормани, Печенези, Селџуци. Алексије брани своју територију и као вешт дипломата и ратник доприноси војној експанзији

[2] Опширније о свим владарима династије Комнин видети у : Георгије Острогорски, Историја Византије, Београд 1969.,331-391

Византије. Феудално уређење доживљава свој процват у овом периоду. Сарадња Алексија
I и цркве огледа се у борби против јеретика. За овај рад је од посебног значаја формирање строгих црквених канона, које је уметност доследно спроводила. Па ипак, овај владар лошим вођењем унутрашње политике доводи до опадања морала код војске и финансијске беде. Западне земље покрећу I крсташки рат за ослобађање Свете земље од неверника, и при проласку кроз византијску територију осећа се нетрпељивост између Византије и Запада.

После смрти Алексија I, уз доста несугласица, престо преузима Алексијев син **Јован II Комнин (1118-1143)**. Сматра се да је он највећи владар ове династије. Био је мудар, храбар војник и веома одмерен и реалан. Он води борбе са норманском Антиохијском кнежевином, Печенезима, Србима итд. Јован II се удруживао са западним силама да би имао више слободе у крсташким походима на исток. Па ипак, односи са крсташким државама се само погоршавају. Јован II је страдао у лову од отровне стреле, 8.априла 1143.године.

Манојло I Комнин (1143-1180) наслеђује царску круну као најмлађи Јованов син, пошто су му старија браћа умрла од епидемије 1142.године. био је вешт војсковођа и даровит дипломата који је у додиру са крсташима присвојио западне обичаје и донео их на цариградски двор. Као и његов деда Алексије I, и Манојло заоштрава односе са крсташима приликом њиховог проласка кроз византијске земље. После пропасти крсташког похода, од кога су користи имали највише Нормани и Рожер II , формирају се планови за нови крсташки рат, који би уствари био норманско-француски напад на Византију. Планови су пропали, а у Европи се издвајају два табора: на једној страни Византија, Немачка и Млеци, на другој Нормани, Велфи, Французи, Угари, Срби и у позадини папа. После смрти Конрада III, са његовим наследником Фридрихом I Барбаросом Манојло I не успева да пронађе заједнички језик. Манојло успева да Угарску, Хрватску, Далмацију, Босну и Срем припоји Византијској империји, а рат започиње чак и са Млецима. Када је религија у питању Манојло потврђује манастирима поседе, али приоритет даје световним велепоседима. Војска је добила велика права, и то је резултовало честим малтретирањем народа, понекад и најгнуснијим злочинима.

После смрти Манојла I на престо ступа његов дванаестогодишњи син **Алексије II** а регенство преузима **царица-мати Марија**, антиохијска принцеза, пореклом францускиња. Народ га је мрзео, као и његову мајку јер је латинског порекла. 1182.године на престо долази **Андроник,** који је у том тренутку био једина јака личност међу Комнинима. Пошто је, у својој шездесетој години дошао на власт, младог Алексија II је ослепео и бацио га у тамницу, а царицу-мати је погубио. Народ га је дочекао са одушевљењем. Пошто су се Латини у Цариграду населили у великом броју и обогатили тргујући, народ је под вођством Андроника извршио велико крвопролиће Латина. Андроник потом наређује и убиство Алексија II. У ратовима Византија губи своју моћ, што се види по успешном освајању њене територије од стране Срба, Угара и нарочито Нормана. У сталном страху од напада непријатеља, али и услед катастрофалне унутрашње политике, цар Андроник је растргнут у Цариграду 1185.године од стране народа.

Престо преузима **Исак II Анђео (1185-1195)**, унук Константина Анђела и принцезе Теодоре [3]. Он пушта да све тече својим током, тако да на површину испливава сва беда византијског уређења, у ратовима губи територије освојене за време Комнина. У походу на Бугаре 1195.године, његов старији брат, Алексије III га је ослепео и збацио са престола.

Алексије III Анђео је себе сматрао Комнином. За време његове владавине Византија пада на само дно. IV крсташки рат се уместо против неверника окреће против Византије, чија престоница коначно пада 1204.године.

2. Сликарство

[3] Уздизање породице Анђела почело је када се најмлађа кћи цара Алексија I, Теодора удала за лепог Константина Анђела. Анђели већ за време Манојла I заузимају највише редове византијске аристократске опозиције.

2.1 Цариград

Разматрање сликаног програма једног сакралног организма биће започето са два мозаика из јужне галерије Свете Софије. То су портрети Комнина и раскошан Деисис. Портрет(сл.1) је приказан тако да са обе стране Богородице, која испред себе држи младенца Христа, стоје Јован II Комнин и његова жена Ирина, ћерка мађарског краља Ладислава. Императорски пар је обучен у раскошан дивитисион са лоросом, док су главе овенчане камелаукионом. Јован држи у рукама врећицу са златом, а Ирина пергаментски свитак. Композициона схема овог мозаика, урађеног 1118.године, понавља распоред фигура са старијег мозаика са представом императорке Зоје и Константина Мономаха. Владајући церемонијал на византијском двору био је толико крут, да уметник није могао од њега да одступи. Отуда фронтално, строго симетрично постављање фигура, као и прецизно приказивање императорске одеће. 1122.године, када је Јован свога сина Алексија прогласио суимператором, на бочној страни наслањајућег пиластра био је додат Алексијев портрет, урађен од стране другог, мање искусног мајстора.

На мозаику са портретима Комнина пада у очи интензивирање линеарно-површинског принципа, што је нарочито приметно у обради лица императорског пара. Док је на лицу Богородице изражена заокругљеност форме, лица Јована и Ирине су урађена у лаком графичком маниру, који као да разблажује њихов волумен у равни. Чак је и црвенило на образима нането танким линијама шрафирања. Сликару је најбоље пошао за руком лик Ирине, чије ситно лице носи на себи печат рафиниране византијске културе. Лошијом израдом одликује се Алексијево лице. Све линије извучене су мање сигурном руком , у њима има нечег непрецизног и потпуно непостојаног. Али опште схватање форме остаје исто, с обзиром да и овде фине графичке линије неутрализују волумен.

Колорит мозаика са портретима Комнина одликује се истакнутом оштрином. У њему се осећа занесеност уметника бојом као средством за стварање илузије скупоцености. Од боја употребљена је златна која се уклапа у комбинацију са јарким, донекле упадљивим тоновима плаве, црвене, малинске и беле боје. Неутрално пригушен остаје љубичасти тон мушких дивитисиона, који је био обавезан за императорску гардеробу.

Неупоредиво квалитетнији је други мозаик на јужној галерији-Деисис. Од првобитне композиције сачувани су само горњи делови фигура. Уметници су овде обогатили основну боју одеће низом допунских тонова, захваљујући чему колористичка скала добија необичну мекоћу. Тако на пример, зелени плашт Јована Претече, који подсећа на боју морског таласа, обједињује у себи читав низ разних нијанси: светло-зелена, сивкасто-зелена, плава и црна. Нешто слично налазимо и на љубичастом Маријином и плавом Христовом огртачу. Лица, пуна најдубље духовности, обрађена су с ретком прецизношћу: лаке зеленкасте нијансе поседују зачуђујућу прозрачност, прелази од светлости ка сенци готово су несхватљиви; у најосветљенијим деловима обилато се користе роза и беле коцкице најнежнијих нијанси. По пропорцијама фигура и типовима чисто «комниновских» лица мозаик са представом Деисиса не излази ван оквира уметности XII века. Овде се ради о делу изузетно високог квалитета, које по ко зна који пут сведочи о томе да су у XII веку постојали разни уметнички правци, од којих су неки превагнули ка линеарно-графичким решењима, а други су били обележени печатом смелих сликарских захтева. Овај мозаик су уметници обрадили постижући најфиније сликарске ефекте, да и нехотице подсећају на најсавршеније иконе византијског сликарства XII века, као на пример Богородицу Владимирску и апостоле и анђеле са фресака Димитријевског сабора у Владимиру.

Нарочито је прослављена Богородица Владимирска из Третјаковске галерије у Москви(сл.2). према сведочењу летописа икона је бродом била довезена из Цариграда и налазила се у Русији већ 1155.године. Скривена под слојем грубих натписа била је очишћена 1918.године од стране Сверуске рестаурационе комисије. Од првобитне слике сачувани су само ликови Богородице и Христа, а сви остали делови представљају

касниja досликавања, која искривљују обрисе фигура. Марија и Христ дати су у типу Умиљенија, који се више пута среће у престоничкој минијатури XI и XII века. Лице Богородице, предивно због своје благости, пуно је најдубље продуховљености. Главни акценат је стављен на тужне Маријине очи, које као да изражавају жалост читавог света. Аристократски, мало извијен нос и фине усне без путености лишени су сваке материјалности, што још више појачава хипнотичко деловање очију. Лице младенца, као противтежа животнорадосним бебама италијанских слика, одаје истакнуту строгост. Израда ликова одликује се мекоћом и живописношћу. Уздржано лице Богородице у тамним маслинасто-зеленим тоновима оживљено је са неколико потеза црвене и контрастирано са светлијим Христовим лицем, насликаним у слободном стилу, а које се базира на контрастној комбинацији белих, зелених и црвених боја. У оваквом сликарском маниру, који ствара утисак рељефа, лако се уочава директена повезаност са традицијама хеленизма. По општем карактеру свог стила икона Богородице Владимирске спада у прву половину XII века, при чему њена припадност цариградској школи не изазива ни најмање сумње.

2.2. Провинцијалне територије

Веђ је познато да Цариград као тадашњи војни и политички центар, постаје и у уметничком смислу центар, који шири утицаје и на провинцијалне територије. Ипак, особености националних школа са ових територија сачувале су се, негде у поједностављењу и изопачењу а негде у активној стваралачкој обради.

Упутно би било као први пример предочити цркву **Светог Пантелејмона у Нерезима**. Ова црква је саграђена 1164.године. Грчки натпис над улазним вратима, која воде из нартекса у католикон, указује да је храм настао по наредби Алексија Комнина. Предпоставља се да су нека имања Анђела била у околини Скопља, или да је принц Алексије био на служби у Скопљу и да је због тога подигао Нерезе близу Скопља. Елегантни сликарски језик надмашује област естетског искуства, уводећи посматрача у моћну представу Христовог идентитета. То показује да су на овој цркви радили најистакнутији сликари са двора.

У храму и олтарском простору остале су само фреске нижих зона, док су у поткуполним просторима четири мање куполе сачуване готово све фреске. Ту је, у калотама, представљен Христос у четири вида: Христ Емануил на североистоку, Владаоц дана на југоистоку, Пантократор на северозападу, Свештеник на југозападу[4]. У бочним одељењима су светитељи, представљени у виду икона или медаљона. Олтарски простор је резервисан за евхаристичне теме. Апсида цркве је украшена представом Причешће апостола у два дела. Првобитни натпис из конхе апсиде није сачуван. Апостоли у традиционалним хитонима и хематиомима иду у две поворке-са северне и јужне стране. Са северне их предводи Петар а са јужне Павле да приме евхаристијски хлеб и вино од Христа коме је то свештеничка дужност. Христу помажу два анђела-представљен је по један анђео са сваке стране. Циборијум надкриљује централни олтар и прекривен је орнаментално обрађеном тканином. На олтарском столу су хлеб и путир. Процесијеа апостола прекинута је удубљењем у зиду, за којим следи представа Загрљаја и пољупца светог Андрије и светог Луке на северном зиду. Причешће апостола представља, у литургијском смислу, последњу вечеру ученика и Христа. Указује на Христову жртву и јединство са њим путем вере. У овој цркви су евидентне новине у иконографском смислу као и стилска особеност. Наиме, сцена пољупца апостола се први пут приказује у Нерезима. Овај ритуал у оригиналу симболизује братску љубав као учествовање у хришћанској служби. У политичком смислу ова сцена представља загрљај императора из периода тетрархије, у религијском загрљај Јоакима и Ане, Марије и Елизабете, другим речима она симболизује јединство, мир и хармонију. Ниже је смештен Светитељски чин –поклоњење Хетимасији. У центру ове сцене, испод трифоре, су два анђела који рипидама наткриљују Хетимасију. Сто је пурпурне боје. Заступљен је

[4] Представа Христа као свештеника темељи се на Псалму 109,4:»Бићеш свештеник заувек, по реду Мелхиседекову». При евхаристији он служи као свештеник, а анђели као ђакони.

контраст плаве позадине и белих хаљина анђела. Престо је украшен драгим камењем и златом, и прекривен белом и плавом тканином на којима је јеванђеље. Изнад јеванђеља је голуб, дупли крст са круном од трновог венца на врху, и два копља која симболизују инструменте Христових мука. Голуб је симбол светог Духа, док престо указује на други Христов долазак, мада овде симболизује и свето тројство. У конхи ђаконикона представљена је полуфигура Јована Претече, у конхи проскомидије је полуфигура Богородице-Оранте. Испод њих су по две фигуре ђакона. У наосу, у горњој зони, су сцене из Христовог и Богородичиног живота. Сачувани су само фрагменти Рођења Богородице, Ваведења, Сретења, Преображења, Васкрсења Лазара, Уласка у Јерусалим, Скидања са крста(сл. 3) и Оплакивања (сл.4). у зони испод налазе се светитељи индивидуализованих ликова. Свети Пантелејмон је приказан под украсним луком од штука уз иконостас. У нартексу је приказано житије светог Пантелејмона, које је углавном уништено.

Фреске у Нерезију радила су три или четири мајстора. Главни уметник оставио је за собом, као што је уобичајено, најодговорније и најбоље осветљене делове. Њему треба приписати већину фигура светаца по зидовима и фигуре црквених отаца у апсиди, као и сачуване сцене које су већ поменуте. Он слика лако, смело, а наборе одеће и светло на лицима подвргава изузетно великој линеарној стилизацији. Линија је у његовим рукама савршено средство за постизање потребних емоционалих акцената. На представама изражава реалност, понекад елеганцију, нежност фигура пажљиво укомпонованих у линеарни план са белом, роза, пастелно-зеленом, окер и црвеном бојом. Стилска схватања комнинске уметности у којима је изразита жеља да се фигура ослобађајући се раније тежине и волуминозности представи –помоћу деформација и стилизација-лакшом, покретљивијом и виткијом, у Нерезима су програмски спроведена. И овде се представе распознају по линеарно-графичким шемама, што је свакако одлика комнинске уметности. Таква улога линије удружена је са изразитим колоризмом. На светитељским лицима преовлађује апстрактан колоризам лишен жеље да се прикаже природна боја коже. Начин компоновања сцене чини највећу вредност нереског сликарства. Посебно заокупљају пажњу сцене Сретења и Оплакивања Христа. Сцена Сретење је насликана на јужној страни наоса. Карактеришу је драматични и емоционални моменат. Јосиф је меланхоличан, са сузним очима и мирним ставом, а као контраст приказан је немир Ане и Симеона чиме је изражена тензија. Врхунац се огледа у начину на који Богородица држи малог Христа – са пуном одговорношћу и веома сигурно. У сцени Оплакивање Христово драматичност се огледа у плачу мајке над мртвим сином. Поворку која преноси Христово тело сликар је зауставио управо у тренутку када је Богородица пала на колена, оставши неприродно размакнутих ногу, што се иначе нигде у Византији не појављује, и загрлила је сина љубећи му лице. У исто време апостол Јован, јако погнут, љуби Христу руку, а Јосиф из Ариматеје и Никодим клече и придржавају му ноге. Велика је разлика између нереског и других решења ове теме и то баш у погледу структуре. Док су раније композиције груписане у правоугаоник, а фигуре су распоређене без жеље за повезаношћу, нереска сцена формира полукруг. Тело Христа чини основицу, линија Јованових леђа постављена је као лук, док су остала тела подређена целини. Композицијски сплет тела и покрета ликова има за основу геометријски склоп , којег су поштовали учени савременици нереског сликара у Цариграду. У овој цркви су израз, став и покрет на ликовима светитеља усклађени. Другим речима кроз њихове покрете, изразе лица, изражава се њихов унутрашњи свет. Представљена је широка скала људских осећања, од немира до грчевитог плача. Тела светитеља су намерно издуживана, главе су рађене по узору на хеленистичка дела. Драперије су јако изувијане, што са блиставим колоритом указује на класицизам епохе Комнина. Занимљиво је да су сликари у Нерезима успели да представе и најситније детаље, као што су маље под пазухом Христа на композицијама Скидање са крста и оплакивање. Такође на композицији Причешће апостола, лик апостола Павла је представљен са полуотвореним устима, док је вино којим се причешћује, моделирано до појединости, стварајући тиме илузију реалне слике преласка пића из путира у полуотворена уста апостола. И овде су се сликари показали

способним за деформацију и дематеријализацију стварности, тако да су предмети били лишени чулности, опипљивости и просторности. Дуализам трансценденталног и реалног стапа се у целину и тумаши двојну природу Христа. Христос је представљен као човек скоро раван другима, али истовремено са божанским атрибутима; понекад и као божанско биће са појединим атрибутима реалног човека.

Већ у првој половини XII века активна уметничка делатност запажа се и у Русији, Бугарској, Србији и Грузији.

У Русији је већ 1108.године осликана црква **Арханђела Михаила у Кијеву**. У великој мери сцене у овој цркви обележене су цариградском традицијом.

У Новгороду најстарије фреске су очуване у **Софијском сабору,** подигнутом 1045.године, који је дуго времена био без фресака. Осликавању се приступило тек 1108.године. До тог времена у цркви су постојале само појединачне слике типа икона. Једна од њих је сачувана: реч је о фресци Константина и Јелене. На лицима не постоји ни најмањи траг моделирања. Графички прецизне линије извучене су искусном руком са задивљујућом лакоћом. Од фресака из 1108.године преостале су само лоше очуване слике четири арханђела у куполи, фигуре седам пророка од којих је фигура Давида уништена, а фигуре цариградског патријарха Анатолија, Поликарпа Смирнског, Карпа Фијатирског и цариградског патријарха Германа су у отворима за светло изнад пролаза из главног дела апсиде у проскумидију и ђаконикон. Приликом рестаурације 1893.године утврђено је да су у апсиди били насликани Оранта, Евхаристија и Светитељски чин, по странама од тријумфалног лука – Благовести, на луцима полуфигуре светаца у медаљонима, на сводовима јеванђелске сцене, на зидовима фигуре и полуфигуре светаца у правоугаоним оквирима. Ако се овде урачуна изгубљени Пантократор у куполи добија се систем веома сличан кијевским храмовима. Сачувани делови фресака из 1108.године одликују се архаичном структуром облика. Јаке и здепасте фигуре представљене су у окамењеним фронталним позама. Одећа пада у тешким наборима, скутови образују оштре хоризонталне линије. Фигуре имају крупне удове у виду масивних стопала, широких шака са дебелим и кратким прстима. Лица источног типа издвајају се великим очима које као да хипнотишу посматрача. Сликарство ове цркве испољава доста сличности са најархаичнијом групом мозаика и фресака Софије Кијевске.

Фреске Спасо – Мирошког манастира у Пскову (око 1156.године) јасно показују да грчки узори, којима су се користили мајстори који су овде радили, не потичу из Цариграда већ из непознате византијске провинције. Сам распоред фресака, које су густо распоређене по зидовима , у основи се разликује од византијског система декорације. У куполи је представљено, необично за оно време и престоничке храмове, Вазнесење – Христос је окружен са осам арханђела и дванаест апостола, Маријом, двојицом анђела и Јованом Крститељем. У своду је приказано шеснаест пророка, у апсиди Деисис, Причешће и два фриза са светитељима и ђаконима, на источним стубовима Благовести и фигуре спаситеља и Богородице Молитељице, на сводовима и зидовима развијен је јеванђелски циклус, у проскумидији полуфигура Јована Претече и сцене из његовог житија, у ђаконикону полуфигура арханђела Михаила и епизоде из деловања арханђела, у западном делу јужног анекса сцена из живота Јоакима, Ане и Марије, на стубовима и на зидовима мученици, ратници, преподобни и разни свеци. Стил фресака се одликује оригиналношћу. Лица су оцртана тешким линијама. Таквим истим линијама нането је светло за избељивање, које често образује орнаменталне шале. Издужене пљоснате фигуре обучене су у одећу која се дели на једнообразне линијске наборе. Елементи пејсажа и архитектонске грађевине подвргнути су максималној геометријској стилизацији. Статичке композиције имају у себи нешто угласто, грубо и слабо ритмично. Поједини детаљи, као лица војника у сцени Јудин пољубац, испољавају додирне тачке са романским фрескама. Чисто грчка иконографија и грчки натписи указују на учествовање византијских мајстора у изради фресака који су као и увек сарађивали са локалним мајсторима. Ови мајстори су у Псков пренели провинцијску а не цариградску традицију. Није искључена могућност да су то били досељеници из Македоније. Њихови помоћници били су Псковљани што се објашњава

низом непоновљиво «псковских» одлика на зидним сликама Спасо – Мирошког манастира.

Аутору овог рада посебно су занимљиве фреске из **цркве – гробнице Бачковског манастира у Бугарској**. Манастир се налази у јужној Бугарској и основан је 1083.године од стране истакнутог византијског чиновника грузијца Григорија Пакуријанија. Фреске у овој цркви пропраћене су грчким натписима и датују се у другу половину XII века. У апсиди горње цркве насликана је Богородица како седи на престолу са малим Христом, а са стране су двојица анђела (сл.5). Испод се налази фриз од наизменично распоређених медаљона и правоугаоника са полуфигурама светаца. Као имитација хеленистичких портрета медаљони и правоугаоници са црвеном или зеленом позадином стављени су у рамове који имају на врху петље које код посматрача стварају илузију да сваки од портрета виси на зиду. Испод фриза се налазе фигуре светаца, два анђела са рипидама и два свећњака на којима су свеће. Са стране тријумфалног лука насликани су ђакони Јевпл и Стеван као и две композиције причешћа. Зидови имају строго архитектонску поделу и разбијени су на два регистра. При дну су насликани свеци у стојећем ставу, на врху се налази Празнични циклус код кога је свака оц сцена уоквирена у трочлане орнаментисане аркаде. Изнад врата нартекса налази се посебно лепо обрађена полуфигура Богородице са малим Христом, а са страна од врата два арханђела и апостоли Петар и Павле. У нартексу је насликана Визија пророка Језекиља која се понавља и у доњој цркви (сл.6). Апсиду доње цркве украшавају Деисис и полуфигуре црквених отаца, а нартекс је осликан сценама Страшног суда, фигурама светаца и портретима оснивача манастира – Григорија и његовог брата Апазија. Декоративни ансамбл у целини се одликује неуобичајеном јасноћом. Свака сцена заузима строго одређено место. Изабране су теме које су најинтересантније са литургијске тачке гледишта, а композиције су вешто потчињене луцима који их уоквирују. Нема никакве сумње да је општа декоративна схема манастира окренута искључиво престоничкој традицији. Лица су урађена широким и гибким потезима на којима још нема истакнуте линијске стилизације, која је толико карактеристична за фреске друге половине XII века. Одећа пада у разноразним, али складним по ритму и правцу наборима. Ипак, у композицији постоји извесна грубост а фигуре понекад имају преувеличано издужене пропорције. Све то говори у прилог да су у раду учествовали локални мајстори међу којима се налазио и један земљак оснивача манастира – грузијски уметник Јован Иверопул, који је несумњиво прошао византијску школу. Натпис са његовим именом откривен је на једној од фресака.

Фрагменти фресака из XI и XII века сачувани су и у цркви **Светог Ђорђа у Софији** и у **источној цркви Бојане**. У цркви Светог Ђорђа у куполи су насликана два анђела како лете. Сцена се датује у XI век, док су испод куполе а између прозора фронтално постављене фигуре пророка и светаца, које припадају другој половини XII века. У цркви у Бојани су слике отаца цркве у апсиди као и фрагменти Успења на јужном зиду и Распећа на источном. Сви остаци фресака представљају провинцијски рад и праћени су грчким натписима.

Средњовековна Србија је идеолошки била окренута према Византији, али је истовремено била изложена разнородним уметничким утицајима. Стварање српске државе доживело је финале у Немањино време. Средиште државе се пресељава из јужних у континенталне крајеве, у област града Раса.

Цркву **Светог Ђорђа у Расу**, познатију као **Ђурђеви ступови**, подигао је Стефан Немања око 1170.године. До 1941.године била је сачувана већина фресака из ове цркве, а данас су то само сегменти. Пажња ће бити посвећена представама из наоса јер је сликарство нартекса везано за краља Драгутина и XIII век. Сачувани су грчки натписи, а сликало се на плавој позадини. Познато је да су од првобитно сликане декорације данас сачувани само фрагменти. То су јеванђелист Лука у северозападном пандантифу, јако оштећена фигура пророка Данила у кубету, попрсја светих Андроника и Павла на потрбушју лука који одваја нартекс од наоса насликана су у четвртастим оквирима тако да делују као иконе. На западном зиду се једва рспознаје фигура са свитком у руци, а два спојена правоугаона оквира беле боје на северном зиду уоквиравала су два попрсја

која се такође не распознају. Сцена јеванђелиста Луке у пандантифу приказује апостола како седи за писаћим столом са преградама, на коме је брижљиво поређан прибор за писање. На столу је приказан нарочит подметач на коме се исписују свици. Изнад прозора у тамбуру су смештене у медаљонима бисте пророка, у међупросторима између јеванђелиста насликане су опет у медаљонима бисте анђела, једино се на западној страни налазио «Нерукотворен Христов лик». У другој зони у тимпанонима које наткриљују прислоњени луци насликане су композиције Великих празника. На западном зиду је Силазак светог Духа на апостоле, а изнад њих је величанствена Хатимасија. Испод је сцена Успења Богородице. На јужном зиду су две изузетно компоноване сцене: Ваведење Богородице и Христово крштење. На северном зиду је приказано Васкрсење Лазарево са веома потресним детаљима. Поред ове сцене се једва назиру бели магарац и група апостола (од којих је један лепо видљив) који чине сцену Христовог уласка у Јерусалим. Експресивност и драматичност зраче из сцена, али је у спрези и са живом спиритуалношћу. Заступљене су мрке и окер нијансе боја и тамно црвене линије и мрље не истакнутим деловима лица са дубоким зеленим сенкама чиме се постиже пластичност. Ипак, на сцени Силазак светог Духа линије се користе до претераности. Може се запазити веза између фресака из цркве Светог Ђорђа у Расу са фреском из цркве у Нерезима као и из Бачковског манастира. Заједничко им је што остварују необично динамичан и декоративни систем тако што се фигуре и композиције смештају у архитектонске или сликане оквире. На тај начин је свака композиција добијала истовремено аутономну вредност и сачињавала део опште целине. Ова идеја је преузета из хеленистичког наслеђа и оживљена у сликарству Комнина. Линеарни систем који чини композицију дубоко укорењује фреске свих ових цркава у нераскидиву целину. Трочлане орнаментисане аркаде у које су смештане одређене композиције, као и сликање бисти светаца у четвороугаоним рамовима на црвеној подлози, несумњиво указују на присуство грчких мајстора у свим овим храмовима. Овако је сликарство укомпоновано у складну заједницу са архитектонским и скулпторалним решењима храма.

У Грузији је сачуван монументални мозаик у **Гелатском манастиру**, урађен око 1130.године. У конхи апсиде представљена је Богородица која стоји и држи испред себе младенца Христа, и арханђели Михаило и Гаврило. Без обзира на грчке натписе и чисто византијски стил, рад на мозаику В. Лазарев приписује грузијском мајстору. На то указују донекле негрчки типови лица Богородице и арханђела као и истакнута линеарност обраде. Уметник овде иде и даље од линеарне стилизације и рашчлањује карнацију уз помоћ финих линија које подсећају на специфичан орнаментални узор. Фреске из нартекса и јужног споредног олтара овог манастира нарочито су репрезентативне. Манастир у Гелати је основао цар Давид још 1106.године, али је осликан 1125-1130.године. Овде је насликано у историјском континуитету седам васељенских сабора, Узношење крста и ретка композиција Чудо светог Јефимија на Халкидонском сабору. Васељенски сабори су приказани по устаљеној шеми: у центру седи император, по странама су његови епископи, у нижим зонама стоје ортодоксни епископи са леве стране, а јеретици изопштени из цркве са десне стране, при чему су ови последњи лишени нимбова, главе су им клонуле и они или подупиру образе или скрушено шире руке или се окрећу од посматрача. Грузијски натписи указују нам на имена императора као и на имена епископа – главних учесника сабора. Фреске су добро уклопљене са архитектуром ентеријера. Заступљено је комбиновање светлозелених, плавих, смеђецрвених, окер и белих тонова. Прозрачне сенке и осветљења на лицима лишени су грубости. Очигледно је да су грузијски уметници били добро упознати са обрасцима сликања престоничких уметника.

Запажа се синхроност у даљем развитку фрескосликарства друге половине XII века са сликарством у манастирима из прве половине истог века. У Русији познате су фреске из **цркве Светог Ђорђа у Старој Ладоги** (око 1167године). Распарени фрагменти са словенским натписима омогућују да се реконструише декоративни систем у целини. У куполи је насликано Вазнесење, у своду пророци, у апсиди су се налазили Причешће и фриз са фигурама светаца који иду према центру, у јужној и северној

апсиди насликане су полуфигуре арханђела Михаила и Гаврила, на западном зиду Страшни суд, у ђаконикону свети Ђорђе и аждаја, у проскумидији Одрицање дарова Јоакима и Ане. По читавој цркви су распоређене слике светаца у медаљонима и рамовима у луцима на црвеној и зеленој позадини. Неуобичајено место на коме се у ђаконикону налази сцена светог Ђорђа и аждаје говори о томе да фреска алудира на ратовање [5]. Овде се новца лица у својој геометријској уопштености готово граниче са орнаментом чиме се наслућује тенденција, карактеристична за древну руску уметност, која подразумевапрерађивање византијских форми у кристалне и линеарне форме. Посебно је изражена сличност са фрескама у Нерезима.

Најкаснији споменик новгородског монументалног сликарства из XII века су фреске манастира **Нередице**, настале 1199.године. Фреске су уништене за време Другог светског рата. У поређењу са осталим руским фрескама тог времена, фреске Нередицесе одликују слободнијим и живљим маниром сликања. Фине графичке линије утапају се у широке уопштене потезе, тешке форме стварају моћан, монументалан утисак. Фреске Нередице нас поражавају неуобичајеним размахом декоративне замисли. У куполи је било насликано Вазнесење, у апсиди Оранта – на чијим грудима је био медаљон са полуфигуром Христа – познатија као Богородица од знамења, два фриза са фронтално стојећим свецима, и донекле необичан Деисис са Христом свештеником, Јованом Претечом и Маријом. У проскумидији се налазе сцене из живота Јоакима и Ане, у ђаконикону житије Јована Претече. Новозаветна сцене су се налазиле углавном у трансепту, а старозаветна у западном наосу. Заједно са композицијама смештени су низови светаца – ближе олтару су преподобни, мученици и свети ратници, а даље од олтара су свете жене. На јужном зиду насликан је отац Александра Невског, кнез Јарослав Всеволдович, са макетом цркве у рукама коју приноси Христу- ова фреска је настала око 1246.године, а на западном зиду представљена је велика композиција Страшног суда. Низ архаичних црта које се не срећу у чисто византијским храмовима, као на пример, украшавање зидова са врха до дна, понављање истих сижеа, настављање композиције иза угла зида, мноштво арханђела, као и слике сиријске легенде о молитви Алексија човека Божијег нерукотвореном лику Богородице у Едеси и Илији кога храни гавран, јасно говоре против цариградских извора сликарског стила у Нередици. Руски натписи као и њихов заједнички начин сликања фресака не оставља сумњу да фреске припадају локалним мајсторима који су направили један од најособенијих новгородских ансамбала. У Нередици је нарочито импресиван, одважан и енергичан манир сликања, изражајност лица, моћан цртеж фигура и смелост колоритних комбинација. У нередичкој цркви коју су журили да насликају за једно лето радило је око десет мајстора полазећи од поприлично архаичних образаца.

Мајстори који су радили у Нерезију, од којих је главни мајстор био истакнути уметник, донели су у Македонију средином XII века цариградску традицију. Њихова уметност није могла да остане без одзива у Македонији, тим пре што се одликовала зрелошћу и техничким савршенством. На фрескама цркве Светог Козме и Дамјана у Касторији и невеликој базилици у Курбинову близу Преспанског језера налазимо провинцијалну обраду оних уметничких принципа којих су се придржавали мајстори који су се подвизавали у Нерезију. Могуће је да су чак аутори ових фресака прошли обуку код једног од најближих следбеника главног нерезинског мајстора.

Апсиду цркве **Светог Козме и Дамјана** украшава фигура седеће Одигитрије окружене анђелима неуобичајена за цариградске храмове. Испод се налази фриз са четири светитеља, који иду према центру где ле представљена Литургијска жртва. На стубовима олтара смештене су фигуре светог Козме и Дамјана, на зидовима су сцене из живота Христа и Марије, свети Ђорђе убија аждају, фигуре светитеља и наручилаца. Најквалитетније фреске смештене су у олтарском делу на добро осветљеним местима. Њихов аутор је очигледно познавао фреске Нерезија. Међутим, његова уметност је већ лишена финоће која је својствена фрескама у Нерезију. Његова четкица је пуна енергије, али је недовољно прецизна. Он огрубљује облике, произвољно ремети

[5] Вероватно је реч о неуспешној опсади Ладоге од стране Швеђана 1164.године

пропорцију фигура, подвргава светло на лицима посебној стилизацији, одећу рашчлањује на ситне наборе очито се забављајући независном игром линија.

Завршној етапи у развитку комнинског стила у сликарству припадају и фреске **цркве Светог Ђорђа у Курбинову.** На часној трпези, у фрескотехници забележено је да су сликари почели са радом 1191.године. Пошто је реч о једнобродној цркви без куполе пророци су насликани у највишим зонама зидова, испод су велики празници, а при дну зидова и појединачне фигуре светитеља. И овде апсиду украшава фигура Одигитрије на престолу а са страна су представљена два анђела. Насликано је право поклоњење црквених отаца, јер је у средишту уместо Хетимасије приказан мали Христос као агнец на дискосу – на часној трпези. Ово решење се до краја средњег века понавља у православним црквама. По странама од тријумфалног лука насликане су ефектне фигуре пуне динамике – арханђела Гаврила и Марије у сцени Благовести (сл. 7), а у нишама проскумидије и ђаконикона полуфигуре архиђакона (један од њих је Јевпл). Испод насликаних лукова уз иконостас се налазе Христ и свети Ђорђе као патрон храма. Овде се налази и иконографски јединствена представа Вазнесења (сл. 8). Христ седи на дуги у пољу мандорле која је насликана као заталасано море и у њој су виле и један лав са репом у виду змије. Око вила као да су стилизоване људске главе. Вероватно вазнесење алудира на други Христов долазак као и на васкрсење.

Сматра се да су најмање тројица сликара радила живопис. Више није изражен промишљени склоп композиције и физиономије светитеља су добрим делом ослобођене графицизма. Реч је о такозваном «динамичном стилу» позне епохе Комнина. Ликови имају живост. Покретљивост и ускомешаност фигура остварене су изгледом драперија које су у покрету усковитлане. То је нарочито изражено у сценама Благовести, Сусрет Марије и Јелисавете и Силазак у ад – чији је аутор главни сликар. Већина сликара прави издужене и танке фигуре, а најслабији ради мале и снажне фигуре великих глава. Док бољи сликари стишавају израз на лицу препуштајући да драперија искаже расположење, дотле лошији сликар изражава преко лица унутрашње расположење, па чак представља и наказне физиономије грубим изобличењима, што је нарочито изражено у Успењу (сл. 9). Приметна је сколност ка декоративном тако што се примењује орнамент. Стилизовани облици и покрети дају фрескама немирну експресиност. Главни сликар је радио, као што је већ назначено, горње зоне олтара, Христа и светог Ђорђа. Други сликар уз асистенцију помоћника је радио бочне зидове, док је најслабији сликар радио западни зид, доње зоне олтара и део северног зида. Чини се да је у Курбинову слабија композиција и пластичност, али је већа живост у односу на Нерезе. Ипак, овде преовлађује провинцијска интерпретација цариградског стила.

Византијски утицаји су у XII веку стизали и у Италију и то на четири начина: преко Нормана којима је припадала Сицилија, преко бенедиктинских манастира, преко Јадранске обале на челу са Венецијом и преко базилијанских монаха који су живели на југу Италије. Уметност ових последњих нећемо бити разматрана због изразитог архаизма на фрескама који потиче из традиција Сирије, Египта и Мале Азије.

Сликарство бенедиктинских монаха је много значајније јер је активно преносило византијске утицаје. Посебно су ти утицаји продирали око 1058.године, када је опат Дезидерије ступио на дужност. У Монте Касину наступа прави уметнички процват. Ипак, не сме се претерано глорификовати чист византијски утицај, јер се он надовезивао на локалну народну основу, која се у Кампањи очувала у неуобичајеној чистоћи.

Бенедиктински манастири, у првом реду **Монте Касино**, морали су да воде компликовану политику лавирајући између три највеће политичке силе: Византије, германских императора и Нормана. Везе Монте Касина са византијским двором постале су нарочито тесне пошто су јужну Италију освојиле византијске војсковође Григорије и Никифор Фока, који су у више наврата давали богате прилоге Монте Касину и одликовали га привилегијама. У време опата Дезидерија (1058-1086), који је установио пријатељске односе са Норманима, везе манастира са Византијом су супротно очекивањима чак и ојачале. Приступивши 1066.године грандиозној реконструкцији базилике Светог Бенедикта, Дезидерије је у Цариграду наручио различите царске

потребштине, бронзана врата и писмом позвао византијске мајсторе да дођу да раде у Монте Касину и обучавају локалне монахе разним видовима примењене уметности у којима се користио мозаик, сребро, бронза, гвожђе, стакло, слонова кост, алабастер и камен. У праизворима се ништа не каже о сликарима, већ се спомињу само мајстори који су израђивали мозаичке слагајуће подове. В. Н. Лазарев сматра да такво прећуткивање није случајно и да објашњења треба тражити у томе што бенедиктински манастири нису оскудевали у византијским сликарима и мозаистима, а с обзиром да су у тој области имали своје сопствене кадрове. И фреске у Сант Анђело ин Формис, рађене по поруџбини Дезидерија, такође су аргумент у корист оваквом одговору на загонетку.

Неупоредиво чистија византијска струја доспела је на Сицилију, која се под влашћу Нормана преобратила у један од главних стожера византијске уметности на Западу. Веома важну улогу у развоју локалне школе имали су **мозаици Чефалуа** из 1148.године. Они се издвајају не само грчким карактером већ и високим квалитетом израде. Рожер II (1130-1154), који је у јужној Италији и на Сицилији основао моћно краљевство Нормана, на све начине се трудио да своју власт морског разбојника овенча ореолом византијске величине и бљеска, који би му помогао да санкционише своје претерано порасле политичке захтеве. У таквим условима створено је погодно зло за широко усвајање византијске културе, а заједно са њом и византијске уметности. Мозаици цркве коју је Рожер подигао у Чефалу илуструју једну од најважнијих етапа овог веома интересантног процеса. У Чефалу декоративни систем вуче корене од престоничких традиција. Због непостојања куполе Пантократор је пренет у апсиду. Заузимајући њен горњи део он доминира над огромним простором базилике. Испод Пантократора налази се Богородица Оранта са четири арханђела, а ниже су распоређена два регистра са дванаест апостола. Ови мозаици апсиде, праћени само грчким натписима, припадају чисто грчким мајсторима. Портретне главе су пуне дубоке концетрације и одају развијени комниновски тип са силно повијеним носевима. Најближу аналогију овим лепим главама налазимо на фрескама Димитријевског сабора у Владимиру. Строге пропорције, прецизан цртеж, елегантно драпирање, слободни и неспутани покрети, чист и дубок колорит, најфинија обрада продуховљених лица – све те црте остале су готово неизмењене јасно указујући на Цариград као на онај уметничи центар одакле су дошли мозаисти који су овде радили. Другачији карактер показују мозаици презбитеријума. На своду су насликане полуфигуре четири анђела (два серафима и два херувима), а зидови су украшени са четири регистра са фигурама светаца. У горњем регистру насликани су у медаљонима Аврам и Мелхиседек и између стојећих фигура Давида и Соломона и Осије и Мојсија, затим по три пророка (Јона, Михеј и Наум и Јоил, Амос и Авдије), а у два доња реда шеснаест светаца (црквени оци, ратници и ђакони). Осим регистра са представама Василија Великог, Јована Златоустог и Григорија Богослова, мозаици презбитеријума имају латинске натписе. Ова чињенца као и низ стилистичких детаља указује на учествовање локалних снага које су помагале грчким мајсторима. Без сумње радило се о неколико мајстора при чему је регистар са Јованом Златоустим вероватно урадио Грк. Мозаици два горња регистра и крстастог свода настали су нешто после мозаика апсиде (око 1155 – 1156). На њима се већ јасно виде црте локалног «сицилијанског» стила. Орнаментално – линеарно раздвајање лица има аналогију у споменицима зрелог XII века (фреске Нерезија и Старе Ладоге).

Највише грчких утицаја приметно је у Палатинској Капели – на мозаику куполе, као и на мозаицима Санта Мариа дел Амирало или такозвани Марторане – настао је у периоду 1146-1151 године. Цркву је основао истакнути војсковођа Рожера II – Георгије Антиохијски. У несачуваној главној апсиди била је представљена Бородица, у куполи христос како седи на трону и четири арханђела који му се клањају, на тромпама јеванђелисти, изнад лукова који придржавају куполу Сретење и Благовести. На луцима су медаљони са свецима, мученицима, архиђаконима и светим ратницима на сребрној и плавој позадини. На сводовима су фигуре апостола, два арханђела и сцене Христовог рођења и Успења. На бочним апсидама представљени су Јоаким и Ана. На западном зиду обновљеног нартекса смештени су вотивни мозаици. Они представљају адмирала Георгија Антиохијца испред Богородице и Рожера II кога крунише Христос, при чему се

Рожер овде појављује као суверени супарник византијских василеуса. Донекле неуобичајено за грчке храмове јесте чињеница да композиција куполе чува остатке старог Вазнесења: Христос је у природној величини, а не као допојасни Пантократор. Иако су уништени приликом рестаурације ови мозаици се одликују топлим колоритом и урађени су у веома елегантном маниру. Међутим, цртеж набора и удова није увек прецизан, композиције са више фигура су збијене и мало ритмичне, на једноличним пљоснатим лицима нема индивидуалне диференцијације и моделирања који су типични за цариградску школу. Мозаици остављају утисак као да је њима свесно претеривано са апстрактном, калиграфски танком линијом. Као закључак се намеће да овде нису радили цариградски мајстори већ локални, којима су грчки узори постали предмет подражавања.

Сицилијанска школа је била позната у Италији, о чему сведоче мозаици из Монреала, као и њима сличан мозаик у манастиру Готаферата. Са радионицом која је радила у Монреалу повезани су такође мозаици бочне апсиде такође у Салерну и фрагменти мозаика који представљају Инокентија III, Еклесија Романа и феникса који седи на дрвету из капеле Конти у Поли и Музеја Барако у Риму, а који су некада украшавали апсиду цркве Светог Петра у Риму, рестаурирану за време Инокентија III (1198-1216).

Одбљесци сицилијанске уметности видни су такође и у далекој Енглеској (винчестерска школа), у Немачкој (Регенсбург) и у Страсбуру. Сицилијански илустровани рукописи такође у великој мери осликавају дух Византије. Најинтересантнији је **Молитвеник**, урађен после 1182.године који има две минијатуре: Богородица која седи на престолу са младенцем по типу Елеусе и Распеће. Ове минијатуре су по стилу блиске мозаицима Монреала.

Јадранска школа на челу са Венецијом неће бити посебно обрађена због западних утицаја који у њој преовлађују. Ипак, својом лепотом као и очигледним грчким утицајима издвајају се **мозаици у Равени и црква Светог Марка у Венецији**. Вероватно су и у Равени и у Венецији радили мајстори који су се одвојили од грчке школе и свесно је тада подржавали комбинујући у делима и западне утицаје.

Тек у другој половини XII века византијски утицаји се пробијају дубље на Запад, пре свега са системом правилних пропорција. У Француској, која је остала најнеосетљивија на византијске утицаје, они се испољавају углавном у иконографији. О томе сведоче витражи у Шартру, Ману и фреске Лижеа у Ендр е Луару, где су Преображење, Јудин пољубац, Скидање са крста и Силазак у ад компоновани према грчким узорима. По питању стила византијски утицаји се огледају и у водећој групи фресака и минијатура који су везани за школе Клини, Сито и Валенсијена, као и низу скулптура из Шартра.

Приметни су утицаји и у енглеској минијатури, где се прецизира систем пропорција, побољшава се моделирање, одећа пада у мирнијим и строжијим наборима, постепено нестају последњи остаци извештаченог орнаменталног стила прве половине XII века. Истакнути пример ове византизирајуће уметности је Псалтир у Британском музеју написан за Вестминстерску опатију, и фреска у Кентерберијској цркви са представом апостола Павла на острву Малта.

У Немачкој су византијски утицаји достигли свој максимум. Највећи центар је Салцбург из чије је школе изашао Лекционаријум манастира Свете Ерентруде у Минхену, чије минијатуре показују добро познавање византијске уметности. У југозападној Немачкој приметан је продор грчких утицаја, нарочито у Хортусу Делициаруму, где се налазила слика Страшног суда која је тачно пренела византијски прототип.

Византија је у пуној мери успела у XII веку да поред војне и политичке надмоћи наметне и строге уметничке каноне дубоко у Романски Запад.

45. SLIKARSTVO PALEOLOGA (1261-1453)

Zauzece Carigrada od strane krstaša 1204. bilo je najveća katastrofa koju je Vizantija doživel u toku svog dotadasnjeg dugog postojanja. S padom prestonice bio je uništen i osnovni stozer vizantijske kulture, koja je od tada izgubila za mnogo decenija umapred pečat monolitnog jedinstva, koji joj je davala imperatorska rezidencija. Posle zauzimanja prestonice počinje pojačana emigracija umetnika na sve strane sveta: beže u Srbiji, Bugarsku, Gruziju, Jermeniju, Italiju, budući da ostaju bez bogatih naručilaca (ovaj kaze da je u pitanju krstaško nasilje ali to je po meni sranje). Predmeti vizantijske umetnosti stizu na Zapad što doprinosi ekspanziji njene umetnosti. Zauzimanje Carigrada je doprinelo razvijanju nacionalnih radionica.

MINIJATURE

Postepeno rađanje novog stila najlakse je pratiti na spomenicima **minijature** koji, bez obzira što su se sačuvali iz XIII veka u ograničenom broju ipak pružaju dovoljno materijala za karakteristike stilskih promena. Od ranog XIII veka do nas je stiglo nekoliko provincijskih rukopisa.

1.**Jevanđelje iz Tibingena** - minijature pored bliskosti sa tradicijama XII veka pokazuju izvesnu živost. U Blagovestima odeća arhanđela predstavljena je kao da vijori na vetru, scena Ulazak u Jerusalim dopunjena je čisto zanrovskom grupom dece koja se igraju, Skidanje s krsta je prozeto burnim pokretom, arhitektonske forme pokazuju veću složenost u poređenju sa uobičajenim tipovima XII veka.

2.**Psaltir u Vatopedu** - verovatno nastao u oblasti Anatolije. Pomalo grub manir pisma nije lisen originalnosti. Nespretne figure sa velikim glavama i licima semitskog tipa pune su pokreta, arhitektonski pejsaži, uz svu primitivnost pokazuju tendenciju usložnjavanja. Njihov stil u celini može biti okarakterisan kao još uvek čvrsto povezan sa tradicijom XII veka. Preovlađuje linijski princip.

Imperator Mihailo VIII Paleolog obnovio je dvorski skriptorijum u Vlahernskom dvorcu, koji je tokom 60-ih godina izradio niz ilustrovanih rukopisa. Jedan od tih rukopisa

3.**Novi Zavet iz pariske Nacionalne biblioteke** - ne može biti datiran pre 1269.- u Francusku ga odnela grčka delegacija na razmatranje unije crkava. Na osnovu ovog rukopisa datuju se ostali njemu stilski bliski: Novi Zavet iz Čikaga, Jevanđelje iz Karahisara iz Petrograda (bio miraz Evdokije Paleolog), fragmenta Jevanđelja po Mateju iz Atine, Novog zaveta sa Psaltirom iz Pariza, Novog Zaveta sa Psaltirom u lavri na Atonu i Novog Zaveta sa Psaltirom iz Britanskog muzeja.

Iako su ovi rukopisi nastali u prestonici u dvorskom skriptorijumu njihov stil vuče korene iz kasne komninovske tradicije. Nove paleologovske crte, koje s velikom snagom istupaju u to vreme na freskama Sopocana, ovde se još ne ispoljavaju. Pljosnate figure lisene su modelovanja, glavno sredstvo umetničkog izražavanja je linija, siluete su do krajnjih granica pojednostavljene, arhitektonska i pejsažna pozadina svedena je na mali broj standardnih tipova. Ranija preciznost crteza je ustupila mesto razmahnutom, bezbriznom izvođenju.

Od navedenih rukopisa najinteresantniji su **čikaski Novi Zavet i lenjingradsko Jevanđelje**. Bogato ilustrovani, oni sadrze niz ikonografskih tipova koji se retko srecu (poprsna figura Spasitelja prislonjenog uz krst, scena Prokletstva smokvinog drveta) ili neobičnih detalja (u sceni Hristos pred Pilatom Ana sedi pored Pilata, a u sceni Isceljenje opsednutog, bolesni je predstavljen u ludačkoj kosulji). Umetnici rado pribegavaju poprsnim kompozicijama, figure koje slikaju ponekad presecaju okvir i na taj način narusavaju tektonsku zatvorenost slike koju su vizantijski minijaturisti jako voleli.

Najraniji manuskript gde novi stil istupa već u primetnom obliku odnosi se na poslednju trećinu XIII veka. To je **Jevanđelje u Iveri**. Napisano je i ilustrovani verovatno u Carigradu. Jedan je od osnovnih spomenika sa karakteristikama naprednog stila XIII veka. Ikonografija većine jevanđelskih scena otkriva direktnu povezanost sa čisto carigradskom tradiciju. već portreti jevanđelista su izvedeni u potpuno neobičnom stilu za XII vek. Njihovi pokreti otkrivaju veliku slobodu. Figure imaju volumen i težinu realnih tela, zauzimajući potpuno određeno mesto u prostoru. Okruzuje ih trodimenzionalni namestaj, čija perspektiva poražava svojom pravilnošću. Zahvaljujući tome što su se predmeti enterijera predstavljeni pod različitim

uglovima posmatranja, još više se podvlači prostorni momenat. Male figure, koje već imaju blagi reljef, nisu razmeštene ispred pljosnatih dekorativnih kulisa, kao u XII veku, nego posred pejsaža ili arhitektonskog pejzaža, čiji pojedini elementi dobijaju volumen. Arhitektonske kulise se usložnjavaju, sve češće pojavljuju se velumi, pojavljuju se tremovi-galerije sa stubovima, postepeno se poboljšava perspektiva građevina. Umesto stepenica stilizovanih do neprepoznatljivosti dati su realni trodimenzionalni blokovi. Pokreti figura su slobodniji, a krajevi odeće su često prikazani kako slobodno lepršaju. Ovaj jelinistički odjek je preuzet verovatno delom iz rukopisa X veka. Na njihovoj osnovi se gradi novi stil.

Stilski blisko iverskom rukopisu je **Jevanđelje iz Nacionalne biblioteke u Parizu**, iz poslednje ¼ XIII veka. Očigledno je da u osnovi rukopisa lezi isti prototip o čemu svedoči verno ponavljanje portreta jevanđelista i niza jevanđelskih scena. Pariski rukopis možda može da se pripise makedonskom majstoru, koji ju je napisao za znamenitog krstaša ili latinskog prelata. Prostorni momenat istupa još jasnije, usložnjavaju se arhitektonski tipovi, pojačava se pokret figura. U nekim kompozicijama se u znatnoj meri javljaju osnovni principi zrelog paleologovskog stila: diferencirane arhitektonske kulise, okrugli barokni presto, oštar okret Marije, i vijorenje, naizgled nadute odeće anđela (Blagovesti). Ali ako je ovo poslednje delo majstora prestoničke škole, onda se Parisko Jevanđelje može smatrati samo provincijskim podražavanjem prestoničkog originala.

Kakvi umetnički problemi su interesovali Carigrad u poslednjoj ¼ XIII veka jasno govore dva stilski bliska rukopisa. Prvi od njih je **Jevanđelje iz 1285 iz Britanskog muzeja** - u minijaturama se uporno ispoljava jedna te ista tendencija: na sve načine istaći prostorni momenat. U ovom smislu su naročito interesantne arhitektonske kulise iza Marka: zid sa desne strane izvija se pod kosim uglom, da bi kod posmatrača izazvao utisak da se Marko i stočic pred njim nalaze u zatvorenom prostoru. moguće je da je iz iste prestoničke radionice izaslo i **Jevanđelje sa Poslanicama i Delima Apostolskim iz Lenjingrada** - pokazuje jako veliku sličnost sa tačno datiranim londonskim manuskriptom (prikazivanje odeće, tipovi apostola, ornamentika i arhitektonski detalji). Sopstvenik rukopisa, koji je živeo krajem XIII veka, nezadovoljan, verovatno, stilom starih minijatura, koji se njemu činio prevaziđenim, naručio je umetniku da preradi čitav ilustrovani deo knjige a da pri tom tekstualni deo ostane netaknut. Nove kompozicije se tako odlikuju akcentom na prostoru, arhitektonske pozadine se još usložnjavaju (naročito je efektan crveni velum, prebačen između stuba i kolone), lica i odeća slikaju se u širokom slikarskom maniru.

Ovakav slikarski prilaz, koji je dostigao vrhunac razvoja tek u XIII veku, još je izraženiji u velikom vatikanskom **Kodeksu Proroka**, čije je ilustracije uradio freskopisac naviknut da radi na monumentalnim zidnim površinama. Autor minijature je verovatno bio makedonski majstor.

Od XIII veka do danas sačuvalo se relativno malo rukopisa i oni ne mogu biti objedinjeni u iste relativno jasne stilističke grupe kao manuskripti X-XII veka. Naročito je teško izdvojiti prestoničke radove. Zato kada je reč o ilustracijama knjiga iz XIII veka moramo se ograničiti samo na opštu karakteristiku najznačajnijih umetničkih problema, nastalih u to doba. Vidnu ulogu počinje da **dobija portret**, koji se razvija sve više na stranu individualizacije. Proporcije figura postaju skladnije, konture dobijaju zahvaljujući lepršavoj odeći živopisni karakter, tela se jedva primetno izvijaju. Istovremeno se intenziviraju pokreti figura. Uporedo sa ovom progresivnom umetnošću XIII veka koja postavlja nove zadatke, nastavljaju da žive i arhaični tokovi koji se u celini oslanjaju na tradiciju XII veka (oni iznova dokazuju da pobeda novog stila u XIII v nije bila potpuna).

U isto vreme, tj. tokom čitave prve polovine veka, po brojnosti preovladavaju spomenici bliski konzervativnim umetničkim tokovima Komninovske umetnosti. Naročito je mnogo takvih radova u provinciji. Ovo paralelno postojanje naprednih i arhaičnih pravaca krajnje otezava datiranje spomenika slikarstva XIII veka. Naročite teškoce nastaju prilikom izučavanja ikona, s obzirom da su stari običaji u njima čuvani sa izuzetnom postojanošću.

MONUMENTALNO SLIKARSTVO

Na zalost od carigradskog monumentalnog slikarstva XIII veka, sačuvala su se samo dva spomenik od kojih se jedan može pripisati prestoničkim majstorima samo s izvesnom dozom

verovatnoce, a drugi nam pruža vrlo malo za razumevanje opsteg razvoja. To su prvo **mozaici Panagije Parigoritise u Arti** a drugi **freske martirije sv Jefimije**.

Mozaici Panagije Parigoritise u Arti bacaju neočekivano jasno svetlo na umetnost prestonice Epirske despotovine. Osnivaci crkve su bili despot Nikifor Komnin Duka, koji je umro oko 1290. i njegova žena Ana, rođaka imperatora Mihaila VIII Paleologa. Očigledno mozaičari su bili pozvani iz Carigrada. U kupoli se nalazi tradicionalni Pantokrator, okružen serafimima, heruvimima i točkovima (prestoli -Jz.10,9-19), a između prozora cilindrične podloge kupole smestene su figure 12 proroka. Pandantifi su bili ukrašeni jevanđelistima. Pantokrator sa teškom masivnom glavom čuva još dosta preživelih elemenata stila XII v. Ali figure proroka u potpunosti streme ka ranopaleoloskom stilu. Široki slikarski manir izvođenja, elegantne, izdužene proporcije, smeli tročetvrtinski okreti, koji svedoče o konačnom udaljavanju od omiljene frontalnosti XII veka, odeća koja slobodno obavija telo i pada u lepim naborima, lisenim svake kaligrafske usitnjenosti, i na kraju sočno modeliranje s virtuoznim korišćenjem kontrasta boja - sve to govori da su tu radili iskusni majstori, koji su imali odlično prestoničko obrazovanje. Neobično je da se u crkvi Parigoritise mozaici vizantijskog tipa prožimaju sa **skulpturnim dekorom čisto romanskog tipa** Analogne pojave više puta su sretane u srpskim crkvama.

Drugi spomenik carigradskog živopisa XIII veka nema veću umetničku vrednost. četrnaest **scena iz žitija sv Jefimije** nađeni su u martirijumu ove svetiteljke u blizini carigradskog hipodroma. Stil je suv i bezličan. Sve žitijne scene su veoma stereotipne.

41. SLIKARSTVO PALEOLOGA - stil

ODLIKE XIII veka: - težnja ka prostornosti
- slozen pejsaž - arhitektonski helenistički tipovi izdiferencirani
- krive, izvijene linije
- pokret slobodniji
- odeca lepršа
- bogaćenje kolorita
- mnogo više sitnijih figura
- brojni detalji

U XIII veku se rodio i oformio u osnovnim crtama paleologovski stil. U krugu nikejskih prognanika prvi put je morala da se javi misao o obnovi stare jelinske kulture. Obratili su se prošlosti, kao najistinitijem sredstvu za očuvanje sopstvenog nacionalnog nasleđa od uticaja zapada. Verovatno se u Nikeji rodio neohelenistički pokret u umetnosti koji je dostigao kulminaciju razvoja početkom XIV veka.

Polazna tačka razvoja novog stila bila je bez sumnje progresivna umetnost zrelog XII veka. U umetnosti XII veka, koja je bila pod jakim istočnim uticajem, preovlađuju apstraktni principi plastičnosti. Pojedini delovi slike, kao npr. figure, arhitektonske kulise, stene, objedinjuju se na način čisto dekorativne međusobne podređenosti kojoj su strani zakoni empirijske realnosti. U umetnosti XIII veka umetnici streme ka vizuelnom jedinstvu slike. Pokušavaju da daju celovitu prostornu strukturu, figure i arhitektura su kod njih neraskidivo povezani. Za XII vek karakteristična je nedovoljna dubina kompozicije, za XIII vek - tendencija ka prostornosti. U XIII veku pejsaž se usložnjava. Pojavljuju se potpuno novi arhitektonski oblici, koji neretko potiču od helenističkih prototipova; građevine postaju glomaznije i diferencijanije, sve češće se koriste izvijene linije, a stene, gubeci ranije grafičko razdvajanje, pretvaraju se u nagomilane kristalne blokove. U XIII veku figure se smanjuju, počinju da se kreću slobodnije, odeća kao da lepršа na vetru. Faktura sa godinama dobija veću slobodu, potezi su smeliji i siri, usložnjava se koloristička gama i obogaćuje najfijijim odsjajima boje. Stil XIII veka karakterise se povećanjem broja čisto slikarskih elemenata. još je primetna borba između konzervativnih tokova i naprednijih pravaca, koji dovode na kraju do formiranja čisto paleologovskog stila.

Za epohu definitivne kristalizacije stila treba smatrati poslednju trećinu XIII veka, kada su se stvaralačka stremljenja patriotski nastrojenih nikejskih majstora prvi put odenula u umetničke forme, kojima je bilo suđeno da postanu polazna tačka za čitavu paleolosku umetnost. Ova reforma sprovedena je na tlu Carigrada, koji je 1261. ponovo postao vizantijska prestonica.

Najraniji manuskript gde novi stil istupa već u primetnom obliku odnosi se na poslednju trećinu XIII veka. To je **Jevanđelje u Iveri**. Napisano je i ilustrovani verovatno u Carigradu. Jedan je od osnovnih spomenika sa karakteristikama naprednog stila XIII veka. Ikonografija većine jevanđelskih scena otkriva direktnu povezanost sa čisto carigradskom tradiciju. već portreti jevanđelista su izvedeni u potpuno neobičnom stilu za XII vek. Njihovi pokreti otkrivaju veliku slobodu. Figure imaju volumen i težinu realnih tela, zauzimajući potpuno određeno mesto u prostoru. Okruzuje ih trodimenzionalni namestaj, čija perspektiva poražava svojom pravilnošću. Zahvaljujući tome što su se predmeti enterijera predstavljeni pod različitim uglovima posmatranja, još više se podvlači prostorni momenat. Male figure, koje već imaju blagi reljef, nisu razmeštene ispred pljosnatih dekorativnih kulisa, kao u XII veku, nego posred pejsaža ili arhitektonskog pejzaža, čiji pojedini elementi dobijaju volumen. Arhitektonske kulise se usložnjavaju, sve češće pojavljuju se velumi, pojavljuju se tremovi-galerije sa stubovima, postepeno se poboljšava perspektiva građevina. Umesto stepenica stilizovanih do neprepoznatljivosti dati su realni trodimenzionalni blokovi. Pokreti figura su slobodniji, a krajevi odeće suJo prikazani kako slobodno lepršaju. Ovaj jelinistički ođek je preuzet verovatno delom iz rukopisa X veka. Na njihovoj osnovi se gradi novi stil.

Stilski blisko iverskom rukopisu je **Jevanđelje iz Nacionalne biblioteke u Parizu**, iz poslednje ¼ XIII veka. Očigledno je da u osnovi rukopisa lezi isti prototip o čemu svedoči verno ponavljanje portreta jevanđelista i niza jevanđelskih scena. Pariski rukopis možda može da se pripise makedonskom majstoru, koji ju je napisao za znamenitog krstaša ili latinskog prelata. Prostorni momenat istupa još jasnije, usložnjavaju se arhitektonski tipovi, pojačava se pokret figura. U nekim kompozicijama se u znatnoj meri javljaju osnovni principi zrelog paleologovskog stila: diferencirane arhitektonske kulise, okrugli barokni presto, oštar okret Marije, i vijorenje, naizgled nadute odeće anđela (Blagovesti). Ali ako je ovo poslednje delo majstora prestoničke škole, onda se Parisko Jevanđelje može smatrati samo provincijskim podražavanjem prestoničkog originala.

Kakvi umetnički problemi su interesovali Carigrad u poslednjoj ¼ XIII veka jasno govore dva stilski bliska rukopisa. Prvi od njih je **Jevanđelje iz 1285 iz Britanskog muzeja** - u minijaturama se uporno ispoljava jedna te ista tendencija: na sve načine istaći prostorni momenat. U ovom smislu su naročito interesantne arhitektonske kulise iza Marka: zid sa desne strane izvija se pod kosim uglom, da bi kod posmatrača izazvao utisak da se Marko i stočic pred njim nalaze u zatvorenom prostoru. moguće je da je iz iste prestoničke radionice izaslo i **Jevanđelje sa Poslanicama i Delima Apostolskim iz Lenjingrada** - pokazuje jako veliku sličnost sa tačno datiranim londonskim manuskriptom (prikazivanje odeće, tipovi apostola, ornamentika i arhitektonski detalji). Sopstvenik rukopisa, koji je živeo krajem XIII veka, nezadovoljan, verovatno, stilom starih minijatura, koji se njemu činio prevaziđenim, naručio je umetniku da preradi čitav ilustrovani deo knjige a da pri tom tekstualni deo ostane netaknut. Nove kompozicije se tako odlikuju akcentom na prostoru, arhitektonske pozadine se još usložnjavaju (naročito je efektan crveni velum, prebačen između stuba i kolone), lica i odeća slikaju se u širokom slikarskom maniru.

Od XIII veka do danas sačuvalo se relativno malo rukopisa i oni ne mogu biti objedinjeni u iste relativno jasne stilističke grupe kao manuskripti X-XII veka. Naročito je teško izdvojiti prestoničke radove. Zato kada je reč o ilustracijama knjiga iz XIII veka moramo se ograničiti samo na opštu karakteristiku najznačajnijih umetničkih problema, nastalih u to doba. Vidnu ulogu počinje da **dobija portret**, koji se razvija sve više na stranu individualizacije. Proporcije figura postaju skladnije, konture dobijaju zahvaljujući lepršavoj odeći živopisni karakter, tela se jedva primetno izvijaju. Istovremeno se intenziviraju pokreti figura.

Zapadni uticaji nisu imali nikakvu ulogu u nastajanju ranopaleoloskog stila. Pokusaji da se pronađu začeci ovog stila u zapadnoj umetnosti, naročito u monumentalnom slikarstvu Venecije i Asizija, opovrgnuti su minijaturama. One su pune **ostataka helenističke**

umetnosti. Sustinski faktor u procesu nastajanja novog stila je tako bio povratak helenističkoj tradiciji, vešto iskoriscenoj od strane prestoničkih majstora za izradu veoma originalnog umetničkog jezika, koji izražava slobodniji duh vizantijske kulture XIII veka.

Da je u drugoj polovini XIII veka interesovanje za stare rukopise bilo u Vizantiji zaista veliko dokazuje niz istraživanja koja omogućavaju da se na nov način datira niz manuskripta jarko izraženog stila sa **elementima antičke umetnosti**. Veci deo ovih rukopisa spada u neoklasične obrasce Makedonske umetnosti. To su pre svega **Oktateuh iz Vatopeda**, **Kodeks Vatikanus, Kodeks Sinaitikus** - minijature svih ovih rukopisa pokazuju temeljno poznavanje uzora književnosti X veka i ranijeg perioda, što svedoči o buđenju u drugoj ½ XIII veka interesovanja za dela pod uticajem antike. Upravo iz ovakvih kodeksa crpli su majstori ranopaleoloskog perioda žive stvaralačke impulse. Oni su preuzimali odatle prostorne forme arhitektonskih kulisa, motive draperija, poze pojedinih figura, predstavljenih u snažnom pokretu, razne vrste rakursa itd. Svesno oslobađajući helenističko nasleđe, vizantijski umetnici XIII veka imali su snagu koja im je dozvoljavala da stvore življu umetnost i postave temelje zrelom paleoloskom stilu. Izbegavali su slepo kopiranje starijih rukopisa i sve pozajmice koristili za rešavanje novih umetničkih zadataka, a ipak se koristenje starijih obrazaca pokazalo fatalnim i u ovom kasnijem periodu istorije vizantijske umetnosti: ono je usporilu umetnički razvoj, koji nije došao kao široki razmah i nije mogao da prevlada ucmali tradicionalizam i da umesto retrospektivnih preciznih formula utemelji otvoren odnos prema prirodi.

U isto vreme, tj. tokom čitave prve polovine veka, po brojnosti preovladavaju spomenici bliski konzervativnim umetničkim tokovima Komninovske umetnosti. Naročito je mnogo takvih radova u provinciji. Ovo paralelno postojanje naprednih i arhaičnih pravaca krajnje otezava datiranje spomenika slikarstva XIII veka. Naročite teškoce nastaju prilikom izučavanja ikona, s obzirom da su stari obicaji u njima čuvani sa izuzetnom postojanošću.

Vizantijski rukopisi i ikone XIII veka jasno pokazuju da zreli paleoloski stil vuče korene iz XIII veka. Ali oni svedoče o činjenici naporednog postojanja u XIII v arhaizirajućih (iz XII veka) i naprednih tokova (oni koji dovode do formiranja stila XIVv). Slično vazi i za slike XIII v.

S obzirom da do 1261. nije bilo ujedinjujuceg centra, tj. Carigrada, opšta slika evolucije je veoma šarena. Primecuje se s vremena na vreme povratak monumentalnim rešenjima X veka, i stremljenje ka masivnim i pojednostavljenim formama. U XIII veku značajnu ulogu samostalnih umetničkih škola počinju da dobijaju Makedonija i Srbija.

Na zalost od carigradskog monumentalnog slikarstva XIII veka, sačuvala su se samo dva spomenik od kojih se jedan može pripisati prestoničkim majstorima samo s izvesnom dozom verovatnoce, a drugi nam pruža vrlo malo za razumevanje opsteg razvoja. To su prvo **mozaici Panagije Parigoritise u Arti** a drugi **freske martirije sv Jefimije**.

Novi stil bio je originalno dostignuce carigradske umetnosti, nastao je na prestoničkom tlu u poslednjoj trećini XIII veka i u provinciju počinje da prodire tek u XIV veku.

U celini, paleolosko slikarstvo predstavlja jedinstven stil zbog svojih pretpostavki. To je skoro isto tako jedinstven umetnički fenomen kao i komninovska epoha. Nastala na teritoriji prestonice u poslednjoj trećini XIII veka, ona doživljava veliku ekspanziju tokom XIV veka, prodirući u svaki deo istočno-hrišćanskog sveta. U toku svog razvoja ona je prosla kroz dve različite stilske faze - **jedna je bila više slikarska a druga više crtačka**, dok je ova druga naginjala ka jednom posebnom obliku akademizma. Ali, jedinstvenim ga pre svega čini težnja za prevazilazenjem monumentalnosti. Oblici, koji su u početku bili uopsteni, sada postaju sve detaljniji, nezni i laki. Dekorativna celina gubi antičku monumentalnost. Freske koje zamenjuju mozaik, od tada pa nadalje će pokriti sve zidove i svodove, prikrivajući tako njihovu strukturalnu f-ju. Freske su razmeštene u gornjim delovima tako da čine neprekinute vence ili niz različitih zatvorenih scena, podeljenih crveno-mrkim presecima. Ovo dekorativno usitnjavanje površine, isto kao i smanjene dimenzije građevina, unutrašnjosti hrama daju posebno intiman karakter. Količina predmeta koji ukrašavaju crkvu primetno raste. Pored starog prazničkog ciklusa, sve češće stoje brojni istorijski ciklusi koji prikazuju Marijino i Hristovo detinjstvo i život pojedinih svetitelja. Istovremeno dolazi do usložnjavanja ikonografije. Pre sveda se podvlači otkrivanje mistične sustine Božije sluzbe i na osnovu toga, javlja se niz novih dela obrednog karaktera. Posebnu popularnost dobijaju **simbolično-**

alegorijske teme, koje su na prvi pogled nejasne i po pravilu zahtevaju mali književni komentar. Sve zajedno dovodi do toga da dekoracija gubi strogu jedinstvenost i lakonsku monumentalnost komninovske epohe. Posmatrajući zidno slikarstvo neke crkve paleoloskog doba, stiče se utisak da se ona deli na veliki broj odvojenih ikona. zbog toga nije slučajna činjenica da slikanje ikona u paloloskoj umetnosti ima tako vaznu ulogu. Na ikoni, kao i na fresci ili na minijaturi sve od sada pa nadalje postaje dinamično: nabori lepršaju, naglašava se držanje figura, njihovi pokreti postaju daleko slobodniji, arhitektonski oblici se dinamično nagomilavaju jedan preko drugog, u arhitektonskim kulisama preovlađuju zaobljene i isprekidane linije; veoma prostrane aplikacije pronalaze velum koji neprestano krivuda. Ljudska figura i arhitektonske i pejzažne pozadine grade jedinstvenu celinu, celinu koja je funkcionalno određena i čijem stvaranju u velikoj meri doprinosi tačnost proporcija. Figure su manje, uvecava se dubina prostora. Crte lica postaju neznije, izraz lica je manje ozbiljan. Neretko religiozne scene potpuno lice na scene iz svakodnevnog života jer su do te mere prozete intimnošću i obuzete potpuno posebnim sentimentalizmom.

1.**Mozaici Karije dzamije (crkva Hrista Hore)** - najvazniji su primer zrele paleloske umetnost, završeni oko 1315-20. Na mozaicima se zapaza uticaj prefinjenog naručioca, velikog logofeta Teodora Metohita, jednog od najučenijih i najfinijih Vizantinaca XIV veka. Mozaici ukrašavaju unutrašnjost i spoljasnjost narteksa i katolikon, gde je na zapadnom zidu otkrivena velika kompozicija Uspenja Bogorodice, lik Hrista koji stoji i lik Bogorodice sa detetom na istočnim stubovima. Tema dekorativnog kompleksa se sastoji od dva velika ciklusa koji prikazuju Bogorodičin život i Hristovo detinjstvo i brojna cuda. U seriji scena iz ciklusa o Bogorodici i onih iz Hristovog detinjstva, oblino su korišćeni apokrifni izvori da bi se kod posmatrača izazvale jače emocije. U kupolama, lunetama i na lukovima se nalaze likovi Hrista, Bogorodice, patrijaraha, proroka, apostola, kraljeva i svetitelja Starog Zaveta (cela figura i medaljoni). Na ulazu, iz narteksa u naos katolikona prikazan je Hristos na prestolu kojem Metohit prinosi na kolenima model crkve. Veliki deo prizora se odvija sa veoma složenim arhitektonskim pejzažem u pozadini, koji već pri prvom pogledu otkrivaju povezanost sa starim helenističkim modelima. Elementi koji sačinjavaju te fantastične konstrukcije su elegantni tremovi sa stubovima, terase poduprte konzolama, kupole, baldahini...Prikaz nabora koji neprekidno lepršа i prekriva vitke figure razdvaja se na stotine sitnih nabora koji se prelamaju, istaknute grubim obrisima svetlosti i raznobojnim tonovima. Pokreti figura, usled nestabilne ravnoteze, odaju izvesnu nervozu, osobitu zestinu. Ali prevashodno je očigledna nova koncepcija prostora. Figure i pejsaž su usklađeni u prostornu celinu; umetnici smestaju jednu figuru iza druge bez straha od smelog presecanja. Neretko su figure raspoređene na takav način da je primetan samo jedan njihov deo iza građevina i brezuljaka. Arhitektonske konstrukcije i stene zadobijaju volumen i u isto vreme bivaju vešto upotrebljene, smestanjem u različite planove, kao prostorni činioci. Sve to doprinosi da svaki pojedinačni mozaik postaje sličan iluzionističkoj slici. Međutim, reč je o prividnoj sličnosti - jedan antinaturalistički stil je ovde prikazan: svaka građevina je prikazana iz različitog ugla gledanja, površina tla nije horizontalna već vertikalna, figure zato deluju kao tela bez zapremine i težine i lebde u vazduhu lagane i bestelesne; potpuno je odsutan kjaro-skuro.

Odsustvo centralne perspektive dopusta umetnicima da proizvoljno izvuku bilo koju građevinu i figuru i da ih ujedine u jednu neraskidivu ritmičku celinu. To je pre svega vidljivo u komopzicijama iz tambura kupole. Zahvaljujući građevinama koje su prikazane u drugom planu, okrenute jedna prema drugoj pod ostrim uglom, skrenuta je paznja posmatrača na ključni momenat radnje koja se odvija u njigovoj pozadini.

42. SLIKARSTVO PALEOLOGA - topografija

Zauzece Carigrada od strane krstaša 1204. bilo je najveća katastrofa koju je Vizantija doživel u toku svog dotadasnjeg dugog postojanja. S padom prestonice bio je uništen i osnovni stozer vizantijske kulture, koja je od tada izgubila za mnogo decenija umapred pečat monolitnog jedinstva, koji joj je davala imperatorska rezidencija. Posle zauzimanja prestonice počinje pojačana emigracija umetnika na sve strane sveta: beže u Srbiji, Bugarsku, Gruziju, Jermeniju, Italiju, budući da ostaju bez bogatih naručilaca (ovaj kaze da je u pitanju krstaško

nasilje ali to je po meni sranje). Predmeti vizantijske umetnosti stizu na Zapad što doprinosi ekspanziji njene umetnosti. Zauzimanje Carigrada je doprinelo razvijanju nacionalnih radionica.

Poznato je, da je istovremeno sa latinskim feudalnim posedima na teritoriji istočne imperije koja se raspala formirala su se tri grčka samostalna centra: **Nikejska imperija i Trapezuntska imperija u Maloj Aziji i Epirska despotovina u Grčkoj**. Činjenice govore da je Nikeji bilo suđeno da postane direktna naslednica Carigrada. Tu je pripremljen teren za Mihaila VIII Paleologa, koji je 1261. ponovo zavladao Carigradom i obnovio, mada u dosta smanjenom obimu Vizantijsku imperiju. U krugu nikejskih prognanika prvi put je morala da se javi misao o obnovi stare jelinske kulture. Obratili su se prošlosti, kao najistinitijem sredstvu za očuvanje sopstvenog nacionalnog nasleđa od uticaja zapada. Verovatno se u Nikeji rodio neohelenistički pokret u umetnosti koji je dostigao kulminaciju razvoja početkom XIV veka.

Uloga organizatorskog centra kao i uvek je na kraju pripala Carigradu. Verovatno je da je već u Nikeji počelo objedinjavanje novih stilističkih elemenata u nešto celovito i organsko.

Kapadokijske slike XIII veka - Karaši Kilise, crkva Cetrdeset mučenika blizu Suvejša, trikonhos Ortakej i trokonhos u Tangari - po malo čemu se razlikuju od fresaka XII veka. Analogan stil imaju slike u pećinama Kirk Batal kod **Trapezunta**, crkvi Jovana Bogoslova i crkvi Jovana Pretece u Dzevizliku. Stil je grub i primitivan, pokazuje sličnost sa kapadokijskim spomenicima. Grube primitivne forme nigde ne dozvoljavaju da se nasluti približavanje novog stila. Samo u pojedinim ikonografskim detaljima, kao što su onesvescena Marija u sceni Raspeća ili Bogorodica kako doji u Rođenju Hristovom, primecuje se neznatno oživljavanje umetničkog izraza.

U ovu grupu provincijskih orijentalizovanih spomenika mogu se svrstati fragmenti fresaka **Sv Sofije u Nikeji**, **koptsko jevanđelje iz 1250 u Parizu** i niz sirijskih rukopisa: **Jevanđelje** iz 1221 u Sv Marku u Jerusalimu, Jevanđelje iz Vatikana, Molitvenik iz Pariza, Jevanđelje iz Berlina.

Naprednijeg stila su slike u pećin**i blizu manastira Jediler na ostrvu Latmos** i u **crkvi Sv Sofije u Trapezuntu**. Freske pećine ukrašavaju svod slično dekorativnom tepihu. Scene iz života Hrista urađene su u grubom provincijalnom maniru. Ipak, povecani dramatizam radnje svedoči o buđenju novih tendencija. Lica su živahnija, telo razapetog Hrista je silno izvijeno, glava mu je pala na rame. Znatno su interesantnije slike Sv Sofije. Zidovi hrama, podignutog za vreme imperatora trapezuntskog Manuila, ukrašeni su razvijenim jevanđelskim ciklusom, čije su pojedinačne epizode raspoređene u registrima postavljenim jedan iznad drugog. Sačuvane freske izrađene su pazljivo, kolorit se odlikuje dubinom i emocionalnošću. U živopisnom tretmanu lica naslucuje se stremljenje ka volumenoznom shvatanju forme koji nas potseca na Sopocane. Ali stil u celini ostaje konzervativan. Trapezuntske slike, bez obzira na njihov visok kvalitet, po ko zna koji put pokazuju da provincija nije bila u stanju da sopstvenim snagama pronađe nove puteve razvoja. Ako se u pojedinim, naročito trapezuntskim freskama, i osceca oživljenost umetničkog izraza, ona se ispoljava samo u detaljima. U toku čitavog XIII veka provincija se napajala lokalnom orijentalizirajucom tradicijom ili tradicijom koja vuče korene iz XII veka. U formiranje novog stila provincija nije unela Ništa sustinsko.

Drugačija slika se dobija prilikom izučavanja fresaka Makedonije i Srbije. U krugu slika XIII veka Makedonija i **Srbija** zauzimaju bez sumnje vodece mesto. Srbi su uspeli da obogate stroge vizantijske formule folklornim elementima. Ovde posebno snažno izbija na videlo realistička crta, koja potiče iz narodnih izvora. Najbolje freske osvajaju neposrednošću izvraza, širokim živopisačkim potezima. Pojednostavljujući precizan jezik Vizantinaca, lokalni umetnici su ga načinili punokrvnijim i gipkijim. Međutim, i u grupi srpskih fresaka treba razdvojiti spomenike arhaizirane, povezane sa tradicijom XII veka i spomenike avangardne, koji najavljuju razvijeni stil XIV veka. Dok se arhaizirani spomenici odnose uglavnom na prvu polovinu XIII veka, većina spomenika razvijenog stila datira iz njegove druge polovine.

Makedonija nastavlja i u XIII veku da igra vaznu ulogu. Stremeci ka Solunu ona je bila glavna usputna tačka u procesu prodiranja vizantijske umetnosti u Bugarsku, Srbiju, Rusiju. Najstarije makedonske freske iz XIII veka su freske crkve Sv Nikole u Meljniku. Po stilu se još oslanjaju na dela Komninovske epohe, ali u ikonografiji već ima mnogo toga što ih zblizava sa naprednom grupom fresaka XIII veku. Sasvim drugačije po stilu su makedonske freske druge polovine XIII veka. Glavna freska crkve Sv Nikole u selu Manastir izrađena 1271. godine za

vreme Mihaila Paleologa, ima u sebi više predpaleologovskih elemenata. U crkvi Sv Trojice i crkve Panagije Pantanase - lake izdužene figure, lepršava odeća, slobnodni slikarski potezi - nagovestavaju dolazak novog stila. On se naslucuje i u fragmentu sa slikom Cetrdeset mučenika u crkvi sv Leontija u Vodoči. Naslikane veoma širokim slikarskim potezima, figure mučenika su pune pokreta i ekspresije. One ne čine kao u umetnosti XII veka jedinstvenu bezličnu masu. Svaka glava je tretirana individualno.

Jedan od provincijalnih centara Makedonije bila je **Kastorija**, na čijoj teritoriji je sačuvano više crkava ukrašenih freskama. Njen živopis, naročito onaj iz XIII-XIV veka nosi pečat neskrivenog provincijalizma. Tako npr. freske Panagije Mavriotise, u mnogome nastavljaju tradiciju XII veka. Konhu apside ukrašava monumentalna figura Bogorodice koja sedi na prestolu s mladencem, a na bočnim stranama su predstavljeni arhanđeli. U istoj apsidi se nalazi friz gde su naslikani Hristos Emanuil u centru i četiri jevanđelista po bočnim stranama, očigledno kopirani sa minijatura i po svim dimenzijama potpuno neusaglaseni sa veličanstvenim figurama konhe. U narteksu se nalazi detaljna slika Strasnog suda. U crkvi Panagije Mavriotise sačuvani su i fragmenti portreta Aleksija I Komnina i Jovana II. Na XIII vek osim stila ukazuju i detalji kao što je Marija u nesvesti u sceni Raspeća i realistički izgled ktitora monaha Manuila, čija figura je smestena kod nogu Bogorodice na prestolu.

Ostaci fresaka iz XIII veka postoje još u dve kastorijske crkve. U crkvi Sv Stefana su manje značajni fragmenti. Interesantnije su freske crkve Panagija Kubelidiki, nastale u ¾ XIII veka. Forme su još uvek teške ali se zaobljavaju. Ima dosta toga što ih približava avangardnoj grupi srpskog zidnog slikarstva druge ½ XIII veka. Nedostaje im zato svezina i neposrednost izraza.

Pregled nacionalnih škola XIII veka najbolje je započeti od Srbije. Srpska škola, koja je ranije bila u potpunoj zavisnosti od Vizantije, u XIII veku započinje svoj samostalni razvoj. To joj ne smeta da se i dalje napaja impulsima iz Vizantije, naročito iz Soluna. Kao i u Bugarskoj, ovim grčkim uticajima iz Makedonije pridruzuju se slabi romanski uticaji koji se neuporedivo više ogledaju u arhitekturi i naročito skulpturi.

U poređenju sa srpskim spomenicima **Bugarske** freske XIII veka razlikuju se u mnogome po svom konzervatičnijem karakteru. U vreme kada srpske freske XIII v gravitiraju prema stilu XIV veka, freske u Bugarskoj iz istog perioda još uvek su povezane sa tradicijama XII veka. Od bugarskog monumentalnog slikarstva sačuvana su samo dva velika spomenika: **freske crkve Cetrdeset mučenika u Trnovu (1230) i freske crkve sv Nikole i Pantelejmona u Bojani**. Freske Trnova su grubog, primitivnog, linijskog stila, koji uključuje niz romanskih crta, kao što je široko predstavljanje uglastih figura u ravni ili odsustvo pravilnih razmera između figura i pejzaža. U celini su ove freske bliskije tradicije XII veka kojom su se napajali majstori koji su radili u Trnovu. Neuporedivo su značajnije freske u Bojanskoj crkvi - predstavljaju jedan od glavnih dekorativnih ansambala XIII veka. Crkva se sastoji od tri građevine podignute u različito doba. U celini stil bojanskih fresaka odlikuje se konzervativizmom. Pokazuju bliskost s tradicijom XII veka. Figure su lisene pokreta, nedostaje arhitektonski fon, većina kompozicije prostire se u okviru jednog plana. Postiže se finije modeliranje lica. Čisto nacionali tipovi lica i slovenski natpisi jasno ukazuju da su u Bojani radili bugarski majstori. Prema stila fresaka veza ovih majstora sa carigradskom školom bila je veoma slaba. Osnova stila bojanskih fresaka je umetnost uvezena iz Vizantije. Ali ova umetnost ne potiče direktno iz Vizantije već najverovatnije iz Trnova, nove prestonice Bugarskog carstva, prve koja je asimilovala vizantijsko nasleđe. Na ovu osnovu se ređaju romanski uticaji (nedostaje pravilna razmera, masivne građevine romanskog tipa koje se razvrsavaju horizontalnim linijama, zdepaste figure, zapadni uticaji su i u stilizovanoj kosi, specifičnom obliku latinskog broda, u naturalizmu njihovih živih ostrih pokreta). Bilo bi ipak netačno smatrati ove zapadne uticaje za progresivni faktor u razvoju vizantijskog fresko slikarstva XIII veka. Zapadni uticaji bili su lokalna pojava. To su bili uticaji ne progresivne gotike ili italijanske protorenesanse, nego uticaji arhaične, već iživele romanske umetnosti. Paleologovski stil, ponikao na prestoničkom tlu, izasao je iz neohelenističke tradicije a u vezi je sa krstaškim pohodima.

U **Rusiji** tog doba ne nalazimo ni jednu značajnu fresku. Upad Tatara naneo je veliki udarac ruskoj kulturi. S obzirom da Tatari nisu došli do Novgoroda i Pskova, upravo je ovim

gradovima, koji su sačuvali nezavisnost, bilo suđeno da postanu veliki kulturni centri. Odavno pokidane veze sa Vizantijom dovele su do toga da je oživela lokalna narodna tradicija koja je nasla naročito jak odraz u ikonopisu - toj velikoj nacionalnoj umetnosti Drevne Rusije. najvećom originalnošću odlikovale su se novgorodske ikone koje su većinom bile bliske tradiciji XII veka. Otvorena lica svetitelja gube raniju sumornost, ravne figure imponuju pre svega siluetom. Kontura u boji koja je tipična za vizantijsku ikonu potisnuta je izrazitim linijskim prorađivanjem oblika, koloristička gama iz godine u godinu na jarkosti, mnoge ikone imaju crveni fon. Pada u oči geometrijska pojednostavljenost. Uporedo sa Novgorodom i Pskovom ikonopisanje se neguje i u drugim gradovima, ali s obzirom da su oni bili pod tatarskim jarmom uslovi za njegov razvoj bili su nepovoljni. Niz ruskih ikona XIII veka može se povezati sa Jaroslavom, koji je doživeo vrhunac svog razvoja do upada Tatara. Pojedine ikone predstavljaju, verovatno, umetnost Kijeva (Bogorodica Svenska u Tretjakovskoj galeriji) i Moskve (arh Mihailo sa Isusom Navinom iz Kremlja). Svojim visokim kvalitetom izdvaja se Bogorodica Oranta, koja predstavlja remek delo ruskog ikonopisa. Interesantna je takođe ikona Bogorodice Tolgske koja daje tip Umiljenja.

U XIII veku veza Rusije sa Carigradom svedena je praktično na nulu. Uticaji su dopirali pre svega iz Srbije i Bugarske - vizantijska umetnost iz druge ruke. Ali od kraja XIII veka u Rusiju počinju da se probijaju napredni prestonički uticaji, koji su odraz formiranja paleologovskog stila. Okreti figura, široki slikarski potezi, složene arhitektonske kulise sa velumima - to su odlike novog stila, koji, međutim, dospeva u Rusiju u velikom talasu tek u XIV veku, kada u Moskvu i Novgorod pristize niz grčkih majstora.

Najbogatiji materijal za procenu umetnosti XIII veka daje bogato fresko slikarstvo **Gruzije**. Gruzijsko slikarstvo koje čuva niz istočno-helenističkih i sirijskih ostataka predstavlja jasno izraženu nacionalnu grupu. Na pandantifima u madaljonima se slikaju jevanđelisti, što je neuobičajeno za Carigrad ali se često sreće u Kapadokiji; kupole i svodovi ukrašavaju se kompozicijom Uzdizanja Krista, koja ne figurira više nigde izuzev Belog manastira u Egiptu. Pri svojoj samostalnosti gruzijsko fresko slikarstvo ne može biti otrgnuto od osnovne linije razvoja vizantijske umetnosti. Evolucija slikarstva je tekla u Gruziji po istim etapama kao i u Vizantiji. Vizantijske forme stalno su se probijale do Gruzije, sistem oslikavanja gruzijskih hramova sledi u glavnim crtama semu dekorisanja vizantijskih crkava, većina ikonografskih Sižea pozajmljena je iz vizantijskih slikarstva. Na nivo koji je predstavljen na freskama Ubisi gruzijsko slikarstvo dospelo je tek u XIV veku, kada je organski preradilo paleologovsko nasleđe.

Za Gruziju carevanje carice Tamare (kraj XII -poc XIII v) predstavlja epohu najviš eg političkog i kulturnog procvata zemlje. Freske u Kincvisi su jedan od najlepsih spomenika monumentalnog slikarstva Gruzije. Ove freske su pod snažnim vizantijskim uticajem. U kupoli je predstavljen krst, okružen sa 12 figura, u tamburu su u dva reda 12 proroka i svetitelja, na pandantifima su anđeli koji nose medaljone sa poprsjima jevanđelista,...Za freske Kincvisija karakteristična je neobična mekoca izvođenja, potpuno odsustvo ostrih kontura. Konture se odlikuju gipkoscu, graciozne figure sa prefinjenim licima pune su blagorodnosti, sa nezno plavim i zelenim tonovima. Određenu sličnost sa dekorativnim sistemom Kincvisija pokazuju i freske hrama u Timotesubani, koje spadaju u nešto kasniji period. Sve gruzijske freske XIII veka pracene su gruzijskim natpisima i pokazuju tendenciju ka slobodnijem pristupu figurama, pri čemu ova tendencija ne prerasta u novi stil, koji u svojoj osnovi ima tradiciju zrelog XII v. Među ostalim hramovima su onaj u Ahtali, Šio-Mgvimi, hram u Gelati i deo bazilike u Hobi. Freske u Hobi su najnapredniji spomenik gruzijskog monumentalnog slikarstva XIII veka i spadaju u radove grkofilnog pravca koji su bili pod jakim vizantijskim uticajem ili su ih upravo Grci radili.

Pored naprednod stila u Gruziji se javlja i arhaizirani stil. što je tradicija u Gruziji bila jača utoliko je više kočila proces nastajanja novog stila koji je počeo da se na gruzijskom tlu ukorenjuje krajem XIII i poc. XIV veka.

Paralelno postojanje istočnih i vizantijskih formi primecuje se i u gruzijskoj minijaturi. Blistavi procvat gruzijske kulture kulture iznenada je prekinut masovnim upadima Mongola i Horezmijaca. Tamerlan je doveo zemlju do potpune ekonomske iscrpljenosti od koje Gruzija nije mogla da se oporavi tokom nekoliko vekova.

Krajnje intenzivnim umetničkim životom je u XIII veku i **Jermenija**. To je bilo doba velikog razvoja njene umetnosti, naročito umetnosti minijature. Ali u krugu spomenika istočnohrišćanske umetnosti jermenski spomenici XIII veka zauzimaju posebno mesto. U XIII veku kao i u prethodnim vekovima treba strogo razgraničiti spomenike iskonske Jermenije od spomenika nastalih na kilikijskom tlu. Dok prvi u potpunosti vode poreklo od čisto istočnih tradicija, drugi se približavaju vizantijskim. Monofizitska Jermenija je izbegavala da ukrašava svoje hramove freskama ali one postoje u delovima Jermenije koji su blizu Gruzije. Jedan od takvih punktova je bio grad Ani - freske crkve Grigorija Prosvetitelja. Sve freske imaju gruzijske natpise, što direktno ukazuje na njen uticaj. Stil fresaka se odlikuje istočnim karakterom, ispoljavajući niz dodirnih tačaka sa freskama Vitanije. Ravne figure obrađene su uz pomoć ostrih linija, a ikonografija čuva ostatke sirijskog uticaja. Analogni stil lezi u osnovi rukopisa, koji su bili iluminirani u centralnoj Jermeniji. Potpuno ravne figure izvedene su po pravilu u veoma primitivnom maniru. Umetnike pre svega privlači ornament, koji kao da im je prirođen. Oslanjajući se na stare istočne tradicije on pokazuje izvesnu sličnost sa ukrasima irskih i karolinšk ih rukopisa. Naročito su lepa velika masivna slova, često su izdužena preko cele stranice, kao i vinjete i ornamenti na marginama koji su po površini lista raspoređeni sa prefinjenim osećajem za dekorativnost. Po linearnosti i smeloj ekspresiji ovi veliki po formatu rukopisi slični su po duhu sirijskim delima.

Drugačija slika se dobija u kilikijskoj minijaturi, čiji procvat pada u drugu polovinu XIII veka. U Kilikijskom carstvu cvetao je niz umetničkih škola: u Skevri, Drazarku, Sisu, Akneru, Grneru, Romkla, Bardzaverde. Stalno u kontaktu sa Istokom, dotičući se dvorskog života krstaša, kilikijska aristokratija imala je mogućnosti da islifuje svoj ukus na raskošnim predmetima kako istočnog tako i zapadnog majstorstva. Dimenzije rukopisa se smanjuju, njihovi ukrasi rade se sa juvelirskom preciznošću, tablice kanona i vinjete dobijaju neviđenu raznolikost i raskoš, marginalni znaci obogaćuju se biljnim motivima koji formiraju razne ornamentalne forme. Stil kilikijske minijature druge ½ XIII veka proističe iz kilikijskih tradicija kasnog XII veka, ali nosi u sebi mnogo novina. Oblici su postali lakši i elegantniji, crtež je dobio veću kaligrafsku oštrinu, arhitektonska pozadina postala je složenija. Sve ove promene se ne bi desile bez vizantijskog uticaja koji je uvek imao veliku ulogu u Kilikiji. Uticaj se prenosio najverovatnije preko grčkih i gruzijskih manastira na Crnoj Planini nedaleko od Antiohije i koji su imali svoje skriptorijume. Na taj način su vizantijski uzori lako dospevali u Kilikiju. Najveći procvat kilikijska minijatura doživljava u stvaralaštvu proslavljenog Torosa Roslina. Od Torosa Roslina sačuvano je sedam rukopisa: Zejtunsko Jevanđelje, Jevanđelja iz 1260.,62.,65. i Maštoc iz 1266. Roslinova dela dokazuju njega kao majstora sa puno iskustva, koji dobro poznaje vizantijsku umetnost i minijaturu. To međutim, ne umanjuje Roslinovu originalnost. On nikada ne imitira grčke uzore. Sve pozajmice sa strane on prerađuje u skladu sa svojim nacionalnim ukusom i sklonostima. Ali linearna stilizacija se brzo razvija u delima njegovih sledbenika, čija je zaslepljujuće bogata ornamentika inspirisana gotičkim manuskriptima. Organski jezik vizantijske umetnosti ustupa ovde mesto ornamentalnoj stilizaciji, zasnovanoj na linijama punim pokreta. U istom stilu je tretiran i arhitekturalni prostor, koji dobija fantastičniji oblik nego u vizantijskom slikarstvu. Kolorit se odlikuje živošću i šarenilom. Ikonografija u većini slučajeva vuče koren iz sirijske tradicije.

Krstaški pohodi, pljačkanje Carigrada i u vezi s tim prodor na Zapad vizantijskih umetničkih dela, kao i emigracija grčkih umetnika bili su važan faktor masovnog ulaženja vizantijskih formi u slikarstvo srednjovekovne Evrope. Međutim, sve to nije bilo dovoljno. Da Nemačka i Italija nisu bile spremne da organski usvoje vizantijsku umetnosti, ona nikada ne bi odigrala tako epohalnu ulogu. Za većinu evropskih zemalja XIII veka dodir sa Vizantijom bio je neophodan u istoj meri koliko i povratak antičkim tradicijama u Italiji XV veka. Kao rezultat pridruživanja umetničkoj kulturi Vizantije Nemačka i Italija olakšale su sebi prelaz od romanskog stila ka naturalizmu gotike i realizmu duećento. Vizantijski uzori dali su nov, lakši i precizniji sistem proporcija, koji je pomogao da se prevaziđe težak i nedovoljno izdiferenciran jezik romanske umetnosti. U XII veku, kada je romanski stil svuda prevladao, vizantijski uzori nisu mogli da računaju na veliki uspeh. Sa raspadom romanskog stila u XIII veku interesovanje za vizantijska dela se povećava, s obzirom da nemački i italijanski majstori u njima nalaze odgovor na svoje suštinske umetničke zahteve. U umetnosti Vizantije ih naročito privlači

specifičan spoj dubokog spiritualizma sa bleskom spoljašnjih izražajnih sredstava, koji vuku poreklo iz najbolje tradicije helenisticke umetnosti. Iz vizantijske umetnosti se pozajmljuje sistem proporcija, tretiranje nabora, motivi pokreta, kompoziciona shema - sve što doprinosi iskorenjivanju romanskog shvatanja forme.

Vizantijsko nasledje prestaje da bude pokretački faktor razvoja prvo u Francuskoj, gde je već u prvoj polovini XIII veka nastao gotički stil u minijaturi. Momenat začetka gotike bio je početak kraja vizantijske ekspanzije, koja nikada nije dopustala naturalizam i dinamicku napetost. Zato je u Nemačkoj i Italiji, gde je gotika došla sa znatnim zakasnjenjem i gde se romanicka tradicija pokazala neuporedivo vitalnijom nego u Francuskoj, vizantijska umetnost ostala još dugo popularna. Oformili su se nemačka gotika i protorenesansni realizam.

Ekspanzija vizantijske umetnosti na nemačkom tlu počela je krajem XII veka i dostigla je apogeju u prvoj polovini XII veka. Glavni centar vizantinizirajuceg stila bile su **Vestfalija i Saksonija**. Oltarski deo crkve Marie cur Vize u Zostu, freske tavanice Sv Mihaila u Hildeshajmu i freske kapele sv Nikole u Zostu - ocigledni su primeri grekofilne umetnotnosti. U minijaturi je isti vizantizirajući stil našao jasan izraz u Goslarskom Jevandjelju i u Misalu iz riznice u Halberstatu. U severnoj Nemačkoj su glavni izvor inspiracije bila vizantijska dela primenjene umetnosti. Medju ovim delima vidno mesto trebalo bi da zauzmu grčki ilustrovani rukopisi iz XII veka. Drugi način prodiranja vizantijskih formi u Nemačku bile su postojane kulturne i politicke veze Nemačke sa Rimom i naročito Juznom Italijom i Sicilijom, gde su u to vreme rezidenciju imali nemački imperatori. Olaksavaju proporcije figura, slikaju ih elegantnijim i preciznijim, pojednostavljuju kompoziciju, uvode raznolikost u motive pokreta. Ali u ornamentici ostaju verni svojim sopstvenim tradicijama, odakle uzimaju izvijene linije pune pokreta. Dramaticne linije se sve više ispoljavaju i u tretmanu odeće i pejsaža: nabori se lome i umotavaju, stene dobijaju obrise u obliku cik-cak linija, nagomilavanje arhitektonskih oblika poprima fantastican i nemiran karakter. Krajem XIII veka u nemačkom slikarstvu konacno se učvrstila gotika. Otada se putevi razvoja evropske i vizantijske umetnosti ostro razilaze: Evropa istice gotski naturalizam a Vizantija, makar i stvara novi paleologovski stil, principijelno ostaje na svojim antinaturalističkim pozicijama.

Jos značajniju ulogu je vizantijska umetnost imala u **Italiji**. U XIII veku Italija je postala jedna od osnovnih predstraza vizantinizma na Zapadu. Vizantijske forme su u širokom talasu dospevale preko lučkih gradova, koji su preko Jadrana i Venecije održavali stalne trgovinske veze sa Istokom. Njihov nosilac bili su grčki spomenici XII veka, koji su u prilično cistom vidu predstavljali komninovske crte. Ali krajem XIII veka u Italiju su pocele da prodiru naprednije forme paleologovske umetnosti koje su u mnogome izvršile uticaj na mladog Duca. U celini na italijanskom tlu duecento preovladjuje tradicija vizantijske umetnosti XII veka. Impulsi takodje često dolaze ne od prestoničkih nego od provincijalnih spomenika.

Jedan od najznačajnijih umetničkih centara u XIII veku je bila Sicilija. Na Siciliji su bile osnovane čitave kolonije grčki h umetnika, koji su obucavali lokalne majstore. Izradjen je tako svojevrsni lokalni stil koji je bio prototip za duecentinsku maniera greca. U XIII veku ovi italo-grčki ateljei, koji su kultivisali vizantijske forme, nastavili su i dalje da postoje. To su fragmenti mozaika u manastiru San Gregorio u Mesini. Ovi fragmenti spadaju u zreli XIII vek - okrugli oblik prestola koji podvlaci prostorni momenat, kao i realistički tip adoranata i relativno slobodan tretman nabora. Par ikona - Odigitrije u sedecem polozaju iz Vasingtona - pokazuju veliku sličnost sa gore navedenim fragmentima, obe ikone predstavljaju odlicne uzore sicilijanskog slikarstva, koje je sacuvalo u XIII veku u najcistijem obliku velike tradicije vizantijske kulture. odeća, bez obzira na zlatno srafiranje, pada u prilično prirodnim naborima, figure i prestoli imaju težinu, a spiritualizam i lakoca kompozicione strukture tipicni za vizantiske ikone, ustupaju mesto realnijem načinu slikanja.

Da se delatnost sicilijanskih grčki h ateljea nije prekinula ni u XIV veku svedoči oltarski mozaik sabora u Mesini. Predstavljeni su Hristos na tronu izmedju dva arhangela koji stoje, Bogorodice i Pretece. Kod Hristovih nogu je klekao Fridrih II, arhiepiskop Dzuidoto dei Tamiatis i Petar II. Stil mozaika odaje grčkecrte, mada donekle u vulgarnoj varijanti. grčki m karakterom još više odise mozaik na zidu centralnog broda u Palatinskoj kapeli, sa predstavama Hrista na prestolu i Petra i Pavla u stojecem stavu. Restaurator ovog mozaika je svesno arhaizirao, trudeci se da podražava stil XII veka.

U daljem razvoju nacionalne italijanske crte potpuno dominiraju u sicilijanskoj umetnosti, što logicno dovodi do postepenog odumiranja grčki h ateljea. Vizantijske forme su dospevale u Italiju i preko bazilijanskih manastira. Za razliku od Sicilije gde se kutivisala tradicija prestonickog slikarstva, juzna Italija se hranila delima narodne umetnosti. Bazilijanski monasi podražavali su istočno hrišćanska dela, njihovu sirijsku ikonografiju, njihovo prosto oslikavanje šarenim bojama, ravnu linearnu obradu. Eto zasto je umetnički jezik mnogobrojnih apulijskih fresaka XIII veka tako primitivan. Slike u kripti Santa Lucia u blizini Brindizija malo se čime razlikuju po stilu od najarhaicnijih ruskih ikona sa crvenim fonom. Na freskama u podzemnom oratorijumu u blizini Melfija i na freskama iz crkve San Sepolkro u Barleti, forme su pune posebne težine, umesto modeliranja bojama daje se gruba linearna stilizacija, preovladjuju nepokretne, frontalno postavljene figure. slični po svojstvima su i rukopisi nastali na jugu Italije.

Treći veliki rasadnik vizantinizirajuce umetnosti u Italiji bila je Venecija. Kolonija grčki h umetnika koja se ovde formirala u XI veku nastavila je rad na ukrašavanju crkve San Marko mozaicima. U XIII veku uradjeni su mozaici transepta i kapele hora (scene iz Hristovog detinjstva, istorija Josifa i Marije, scene iz života Petra, Marka i Klimenta, čuda Hristova, Hristos i Samarjanka, Misija Zakeja, oko 1200-1235.), juznog zida zapadnog transepta (molitva o kaležu) i severnog i juznog zida zapadnog rukavca (?) (figure Hrista Emanuila, proroka i Bogorodice, oko 1220-1230), zida nad portalom (Deizis, oko 1290-1300), atrijuma, juznog transepta i fasade. Za raniju grupu mozaika završenih u prvoj ¼ XIII veka karakteristicno je još veće, nego na mozaicima prethodnog stoleca, udaljavanje od vizantijskih formi. Njihova romanizacija dobija dalji razvoj: figure su izgubile svaki volumen, lisene su proporcionalnosti, glavno sredstvo umetničkog izražavanja je linija. Ovaj primitivan stil unekoliko podseća na stil italijanskih mozaika koji ukrašavaju crkvene podove. Na mozaicima 20-ih godina, naročito na slikama svetitelja, elegantna ornamentalna stilizacija nabora i pejsaža i nehotice tera da se setimo kasnoromanskih minijatura (tzv.Zakenstil). . Ovo je jedna od najkreativnijih i najkvalitetnijih varijanti venecijanskog stila. Crtez postaje precizniji, usložnjaca se ritam linija, vizantijsko nasledje ponovo postaje privlacno za umetnike, koji ga tretiraju na potpuno originalan način. Bez obzira na to što starozavetne scene u atrijumu vuku koren od minijatura starog manuskripta kakva je Kotonova biblija, one se ne podvrgavaju Ništa manjoj romanizaciji. Počev od 4. kupole primetno je bujanje realističkih tendencija: nekada potpuno pljosnate figure modeliraju se plastičnije, intenzivira se prostornost kompozicije, usložnjavaju se forme arhitektonskog pejzaža. To je naročito karakteristicno za mozaike poslednje kupole, uradjene oko 1280. i sa vidnim uticajem ranopaleologovske umetnosti. Ali interesantno je da se i u ovoj kasnoj etapi razvoja umetnički jezik pozajmljen od Vizantije brzo bogati nizom novih realističkih detalja: živim pokretima, savremenim kostimima, gradjevinama zapadnog tipa. Dobija se prilično neprincipijelna mesavina različitih stilova. Ovaj stil je ostao u konacnom rezultatu lokalna venecijanska pojava i nikakvog odjeka izvan granica Venecije nije imao. U celini, za venecijanske mozaike XIII veka, za razliku od sicilijanskih spomenika tog vremena, tipicno je preovladjivanje romanske tradicije, sto, medjutim, ne iskljucuje dodirne tačke sa vizantijskom umetničkom kulturom. Kako cemo dalje videti i u XIV veku u Veneciji su nastavili da rade grčki ateljei, koji su se sve više odlucnije okretali ka neohelenistickoj umetnosti Carigrada. To je bio jedan od uzroka zaostalosti venecijanske škole, zato što posle reformi Kavalinija i Djota, orjentacija ka Vizantiji nije stimulisala, nego je pre usporavala proces umetničkog razvoja. U XIII veku vizantijske obrasce podražavali su u svim oblastima Italije i moda vizantijskih ikona i rukopisa prosirila se u najvećoj meri.

Kanali prodora vizantijskih formi u Italiju bili su i trgovački putevi. Preko lučkih gradova isao je stalni uvoz dela vizantijske umetnosti; ovde su nalazili prvo utociscte umetnici koji su emigrirali iz Vizantije. Ovo je i bio razlog zasto najviš e vizantiniziranih fresaka i ikona nalazimo u Pizi i Djenovi, koji su održavali izuzetno aktivne veze sa Istokom. Iz Pize i Luke, grada u blizini Pize, vizantinizirajuca umetnost brzo se sirila po čitavoj srednjoj Italiji, zahvativsi u krug svog uticaja Firencu i Sijenu. U Rim su grčki uzorci mogli biti doneti direktno iz Vizantije, s obzirom da su pape uzimale najaktivnije učešće u krstaškim pohodima, imajući svoje stalne predstavnike u Carigradu.

Politički savez Mihaila VIII sa djenovljanima doprineo je oživljavanju i inače aktivnih kulturnih i trgovačkih odnosa Djenove sa Carigradom. Počev od 60ih godina u djenovljanskoj umetnosti primecuje se pojačani prodor vizantijskih formi, a za primer mogu da posluže freske Manfredina d'Alberta i freske iz razrusene crkve Sant Andreja u Palaco Bjanko. Čovek rodom iz Pistoje, Manfredino, izasao je verovatno iz škole Cimbue. Od 1292. on radi u Djenovi, gde se morao sretati sa vizantijskim uzorcima. O tome jasno govori stil njegovih fresaka, koji vuce korene od čisto vizantijskih izvora. Toliko jasno izražen vizantijski stil niza djenovljanskih fresaka nalazi logicno objasnjenje samo onda ako smatramo da su se djenovljanski umetnici direktno susretali sa vizantijskim umetnicima (u Djenovi se spominje ime npr. Marka Grka).

Sasvim posebno mesto zauzimaju freske parmskog Baptisterijuma. U italijanskom živopisu nema paralela za ovaj spomenik ali na Istoku ima. Majstori iz Parme već su se susretali sa formama rane paleologovske umetnosti, koje su, medjutim, do njih stigle verovatno sa Balkana gde su se podvrgavale romanickoj preradi. U oslikavanju Baptisterijuma romanski akcenat se još intenzivira. Na parmskim spomenicima ima i tako mnogo vizantijskog da se mogu svrstati u jedne od najgrekofilnijih spomenika monumentalnog slikarstva duecenta.

Ako je u severnoj Italiji, izuzev Djenove, Venecije i Parme vizantinizirajući tok zastupljen malobrojnim i ne posebno značajnim spomenicima, na tlu srednje Italije, naročito u Toskani, sačuvan je veliki broj dela vizantiziranog stila (prvenstveno ikona). Oni nam omogućavaju da prepoznamo etape razvoja srednjeitalijanskog slikarstva XIII veka. Toskana sa Lukom i Pizom na celu bila je centar u koji se slivao glavni tok vizantijskih uzora. Vidnu ulogu su imale tu ikone. Sve ikone naslikali su grčki majstori naseljeni u Toskani, koji su pritom koristili pojedine nove motive duecentinske ikonografije. Razvijeni stil ukazuje na kraj XIII veka. Elegantne forme, koje su kasnije posluzile za uzor Ducu, pokazuju takvu preciznost i lakocu proporcija koji su nesvojstveni radovima italijanskih majstora tog vremena. Na licima poigravaju socni odblesci tipicni za vizantijsko slikarstvo Paleologa. U Luki poznavanje vizantijske umetnosti doprinelo je brzom iskorenjivanju romanske tradicije. U delima Berlingera Berlingerija najdoslovnije se sledi vizantijski prototip, od koga preuzima npr. ikonografsku shemu poprsne Odigitrije. U delima Bonaventure Beringerija nastavlja se dalje usvajanje vizantijskih motiva. Na diptihy iz Firence koji je uradio jedan od najbližih Bonaventurinih učenika pojavljuje se tip Umiljenja, donet s Istoka, a koji je u to vreme počeo masovno da se koristi u Vizantiji. S Istoka pozajmljuje umetnik i motiv Bogorodice kako pada u nesvest, isto kao i jeratički niz frontalno razmeštenih figura. Krajnje je indikativno da majstori iz Luke pokazuju posebno interesovanje za ovakve motive grčkeikonografije u kojima je na najintenzivniji način podvucen emocionalni momenat. Ova pojava je tipicna za celokupno duecentinsko slikarstvo. Novine u vizantijskoj ikonografiji XIII veka morale su, naravno, interesovati, pre svega italijanske majstore, s obzirom da su odgovarale njihovim sopstvenim stvaralačkim trazenjima.

Gotovo istovremeno s Lukom pod vizantijski uticaj pada i Piza. Ali izvori pizanskog slikarstva odlikuju se velikom složenošću. Istovremeno sa čisto vizantijskim pravcem srecemo se na lokalnom tlu s energicnim uvozom istočnih formi, koje su došle direktno sa Istoka, mimoilazeci Carigrad. Takvi su npr. sirijski uticaji, naročito sa minijatura sirijskog Jevandjelja. Zdepaste figure sa velikim glavama i isti istočni tip lica s kosim ocima, isti pokreti specificne ostrine. Ka istočnim spomenicima naginje i Raspeće iz Pize, Raspeće Enriko di Tediče i žitijna ikona sv Katarine iz Pize. Poslednje delo na cudan način podseća na rane novgorodske ikone, što se objašnjava korišćenjem istovetnih izvora. Jarke boje, šarenilo, gruba linearna obrada, teške grube forme, preuvelicana izražajnost lica i gestova i niz dodirnih tacaka sa sirijskom ikonografijom. Stare romanske tradicije ovde se tesno preplicu sa nagomilanim istočnim uticajima. Rezultat je jedan od najarhaicnijih maniera bizantina, koja na italijanskom tlu ima veliki broj lokalnih nijansi.

Otprilike od druge ¼ XIII veka u pizansko slikarstvo prodire jak uticaj Vizantije (1250). Na Raspeću iz Pize, figure se odlikuju pravilnim proporcijama, grafički precizne siluete imaju svoje analogije u grčki m ikonama, pokreti su puni posebne lakoce, a kompozicija se odlikuje retkom skladnošću. Od vizantijskih minijatura je krenuo i Dzunta Pizano (1229-1254 radi) koji se medju prvima odrekao romanske sheme Raspeća sa Bogom koji trijumfuje na krstu i zamenio je novim ikonografskim tipom, koji je predstavljao mrtvog Hrista, čija je glava pala na

rame, a telo je jako izvinuto. Prodiranje vizantijskih formi u pizansko slikarstvo nije prestalo ni u drugoj polovini XIII veka, kada je radio tzv.Majstor iz San Martina, čija dela predstavljaju jarke primere vizantinizirajuceg stila. Na grčkeuzore ukazuju ne samo tip lica, ukrašavanje odeće zlatom i frontalni razmestaj figura, nego i oblik drvenih prestola. još bolje poznavanje vizantijskih uzora se vidi na pizanskoj ikoni Bogorodice na tronu iz muzeja u Moskvi.

Pizanska škola nije imala buducnosti. Njen procvat zbio se u XIII veku, a već u XIV ona nije imala značajnu ulogu. U epohi duecenta njena uloga se prvenstveno sastojala u tome što je bila glavni centar iz koga se vizantijska slikarska kultura sirila po teritoriji Toskane. Upravo preko Pize isao je protok vizantijskih uzora u Firencu, Sijenu i druge toskanske gradove.

Dok Piza, odmah posle Luke, već u 20-im i 30im godinama XIII veka postiskuje romansku tradiciju, ova tradicija još dugo vremena ostaje odlučujuca komponenta stila u sijenskom slikarstvu. Vizantinizmi sa kojima se srecemo u delima **Gvida de Sijene** i umetnika njegovog kruga bili su pozajmljeni iz druge ruke, čime se objašnjava njihov jako romanizovani karakter. Čisto vizanijska struja prodire u Sijenu tek u drugoj polovini XIII veka. Ona unosi tip Umiljenja (slika u crkvi Santa Marija Karmine) i određuje stil Vigiroza de Sijene (spominje se između 1276. i 1292.g.). Njegov poliptih u Peruđi iz 1292. pokazuje direktno poznavanje grčkih ikona. Međutim, nisu ikone bile glavni nosioci vizantijskih formi na sijenskom tlu. Opravdano je misljenje da je odlučujuca uloga pripala grčkim rukopisima koji su bili ilustrovani minijaturama. U svakom slučaju, sijenska knjiska ilustracija kasnog duecenta nalazi se pod izuzetno velikim uticajem vizantijske minijature. Da su ove minijature služile za uzor i ikonopiscima dokazuje oltarska ikona sv Petra u Nacionalnoj pinakoteci u Sijeni, naslikana u ¾ XIII veka. Blagovesti, Rođenje Hristovo i četiri scene iz Petrovog života urađeni su u finoj minijaturnoj tehnici, a izbor neznih boja stvara isti aromatni buket kao u najboljim delima carigradskih minijaturista. Elegantne figurice odlikuju se čisto grčkom proporcionalnošću, tretman odeće najbliži je grčkim minijaturama. Počev od 60ih -70ih godina jakom vizantijskom uticaju pridruzuje se i uticaj gotike, koji doprinosi konačnom oslobađanju sijenskog slikarstva od preživelih elemenata romanskog stila. Na oltarskoj ikoni iz tog vremena Jovana Krstitelja gotički stil se naslucuje ne samo u izduženim proporcijama figura i njihovom čisto gotičkom izvijanju, nego i novoj, slobodnijoj ritmici linija. Verovatno da je direktan učenik autora ove ikone bio Dučo, koji je izasao iz tradicije gotizovane maniera bizantina.

Stvaralastvo **Duča** (oko 1255-1299) u originalnom, čisto sijenskom obliku sintetise nasleđe Vizantije sa elementima gotike. Niko od italijanskih majstora nije toliko suptilno shvatao specifični duh vizantijske umetnosti kao Dučo. Ali, usvojivsi osnove vizantijske estetike on je odlučno krenuo stazom njihovog preovladavanja, trudeci se da izgradi sopstveni stil koji se sve više udaljava od grčkog transcedentalizma. Posle njega, kao i posle Đota, vizantijska umetnost prestaje da igra vaznu ulogu na italijanskom tlu. Od Vizantije Dučo pozajmljuje najblistaviju tehniku, visoko razvijen osećaj za boje, složenu ikonografiju, sistem proporcija, najfiniju ritmiku linija, kompozicione tehnike. Izvori kojima se koristio Dučo su ranopaleologovsko slikarstvo. Zato i postoji tako poražavajuca sličnost između grčkih ikona tog vremena i minijatura cod. Ivir.5, s jedne strane, i ranih Dučovih dela - s druge.

Tek u sudaru sa ovim poslednjim vizantijskim talasom, pristiglim u Sijenu 80ih i 90ih godina XIII veka, Dučo je mogao da izgradi svoj najfiniji stil koji je očigledan na Madoni sa šest anđela iz Umetničkog muzeja u Bernu, na Madoni Ručelai na Madoni franciskanaca i na triptihu iz Nacionalne galerije u Londonu.

Mnogo skromniju ulogu nego u Pizi, Luki i Sijeni imala je vizantijska umetnost u Rimu i Firenci, na čijem je tlu nastalo novo italijansko slikarstvo. Revolucionarni novatori XIII veka, Kavalini a i Djoto, nisu polazili od grčki h nego od nacionalno-rimskih tradicija. Stvorivsi ovaj individualni stil, koji je odredio čitav dalji tok razvoja italijanske umetnosti, oznacili su kraj vizantijske ekspanzije u Italiji.

Kada Pjetro Kavalini - centralna figura celokupnog rimskog slikarstva - zapocinje svoju delatnost, on teži da potisne vizantinizme istočnog tipa, i da ih zameni antikizovanim formama pozajmljenim iz vajarstva tog doba i ranohrišćanskih mozaika i fresaka. Vizantijskoj tradiciji Kavalini duguju nekoliko elemenata svoje ikonografije. U formalnom smislu on se od nje sasvim odvaja. Umesto grčki h portreta on daje idealizovane tipove, realistička zdanja koja imitiraju antičke arhitektonske motive, kompoziciju gradi u dubinu, pribegava crno-belom

modelovanju postepenim gradiranjem jednog tona - figure mu dobijaju na volumenu i težini. Kavalini je jedan od prvih koji u slikarstvo uvodi slikanje enterijera stvarajući za to empirijski prostor za realistički percipirane svete scene. Svoju paletu obogaćuje svetlim hladnim tonovima koji trebaju da istaknu i pojačaju opipljivu, plastičnu formu. Njegova umetnost, orjentisana na realizam, direktno je suprotna spiritualistickoj umetnosti Vizantije. Posle Kavalinijevih reformi već je bila nemoguca dalja ekspanzija vizantijskog slikarstva na italijanskom tlu. Njegovim stopama idu Jakopo Toriti, Filipo Risuti a pod njegov uticaj potpadaju i Cimabue i Majstor sv Cecilije a i sam veliki Djoto.

Od svih toskanskih gradova vizantijska struja najkasnije dospeva u Firencu, čime se delimicno objašnjava zaostali karakter njenog slikarstva, koje se sve do seste decenije XIII veka odlikuje velikim konzervatizmom. Jedan od rasadnika vizantinizovanih formi u Firenci je bila radionica mozaista koji su radili na ukrašavanju Baptisterijuma. Po recima Vazarija na mozaicima su radili Andrea Tafi i Grk Apolonijum koga je on doveo iz Venecije. Kasnije je Tafiju pomogao Gado Gadi (?). Povezanost mozaika s Venecijom - stil najstarijih mozaika oltarske nise najslicniji je mozaicima atrijuma San Marka. Sumorni kolorit, nemaran crtez, stilizacija koja se granici sa izveštačenošću. S godinama se elementi stilizacije preuvelicavaju usled čega mnogi mozaici ostacljaju neprijatan utisak. Polazna tačka njihovog umetničkog razvoja bila su dela venecijanske škole, koja su često do neprepoznatljivosti iskrivljavala vizantijske obrasce. Zato su mozaici Baptisterijuma tako daleko od Vizantije. Vizantijskom se može nazvati samo mozaicka tehnika, dok elementi stila proizilaze iz grčko venecijanske, romanske i delimicno gotičke tradicije. Arhitektonski pejsaž ima čisto zapadni karakter. Sve je češće zastupljen zanrovski detalj. Ovi mozaici predstavljaju primer potpune degeneracije vizantijskog stila na italijanskom tlu.

Najvecu sličnost sa mozaicima Baptisterijuma pokazuju mozaici San Minijato i katedrale u Firenci. U apsidi San Minijata je prikazan Deizis sa Hristom koji sedi na tronu okružen jevandjelistima - motiv koji se nikad ne sreće u Carigradu i tipican je za istočnohrišćansku ikonografiju. Krunisanje Marije vodi poreklo od gotičke kompozicione sheme. Od ¾ XIII veka uvoz vizantijskih formi se intenzivira, što dokazuje i oltarska ikona u San Leolinu u Pancanu, kao i rad Kopo di Markovalda. Dve freske u Santa Marija dei Servi u Sijeni i Santa Marija dei Servi u Orvijetu svedoče o daljem jacanju grekofilskih tendencija u firentinskom slikarstvu. Tip sedece Odigitirije, pozajmljen sa Istoka, odeća je pokrivena mrezom zlatnih linija, naslon trona ima oblik lire koji se često sreće u Vizantiji. Nema sumnje da je Kopo dobio niz impulsa iz Sijene, gde je maniera bizantina dostigla procvat. Ali je on imao i još jedan izvor - Baptisterijum. Potpuno specificno u slikarstvu duecenta je rasporedjivanje malih figura i poprsja apostola na marginama ikone. Ovaj specificni način ukrašavanja potiče od grčkeumetnosti gde je bio rasprostranjen. Ovakav način komponovanja koji istice apstraktno-dekorativni karakter ikone, nije se primio na italijanskom tlu, tim pre što je ovde ikonu brzo počela da potiskuje realistička slika, koja nije dopustala da se u okviru jedne vizuelne ravni kontrastno postavljaju figure raznih dimenzija. Za radionicu mozaicara koji su radili u Baptisterijumu vezana je i izuzetna ikona Bogorodice iz Moskve koju je radio sledbenik Kopa di Markovalda.

Firentinska škola koja se kasnije od svih ostalih toskanskih škola susrela sa vizantijskom umetnošću bila je medju prvima koja je počela da se oslobadja njenog uticaja. S pojavom Cimabuea Firenca sve odlucnije počinje da igra samostalnu ulogu u slikarstvu. U tragičnom patosu kojim su prozete freske CImabuea u crkvi San Francesko u Asiziju oseća se već tipicno firentinsko terribilita. Medju Djotovim prethodnicima Cimabue je bez sumnje bio najkrupnija figura. Bez obzira, on ostaje ubedjeni tradicionalista koji se nikada ne odlucuje da pokida veze sa maniera greca. Direktna linija razvoja polazi od njega prema Djotu, on ne otvara mnogo novih perspektiva. Izasavsi iz škole Kopa di Markovalda i mozaicara koji su radili u Baptisterijumu, on se čvrsto vezao za vizantinizirani pravac firentinskog slikarstva. U zrelijoj fazi on se kao i Dučo, susreo sa uzorcima ranopaleologovske umetnosti tipa kodeksa Iviron i Pariskog. Odatle je crpeo impulse za plastičniju obradu ljudske figure i za veću prostornu razradu arhitektonskih kulisa. Ali se za razliku od Kavalinija i Djota zaustavio na pola puta. Da ostaje do kraja sledbenik maniera greca vidi se na: figura Sv Jovana Jevandjeliste u apsidi pizanske katedrale, Raspeće iz San Domenika u Arecu, Madona iz Santa Trinita iz Ufici, većina

fresaka iz San Franceska u Asiziju. Tek u svesnom kidanju veza sa tradicijom koju je Cimabue kultivisao, mogla je biti zadobijena sloboda koja je dozvoljavala izlazak na potpuno novi put. I uopste nije slučajna Djotova orjentacija na Kavalinija, a ne na Cimabuea. Direktna veza firentinaca sa rimskom školom predstavlja odlučujući faktor stila. Na taj način logicno se zavrsava proces zblizavanja Firence sa Rimom, koji se naslućivao još u delima Cimabuevih sledbenika u gornjoj crkvi San Franceska u Asiziju.

Ako se na severu Evrope krajem vizantijske ekspanzije može smatrati radjanje gotičkog stila, za Italiju je to bila pojava Djota. Početkom XIV veka Vizantija je ovde odigrala svoju poslednju ulogu. Rasklimala je osnove romanskog stila i dala Italijanima precizniji, laksi i organskiji sistem proporcija. Ali cim su oni pozeleli da naprave korak ka realističkom prikazivanju, vizantijski sistem slikanja pokazao se kao neodrziv. Putevi razvoja Italije i Vizantije se početkom XIV veka razilaze. U slikarstvu najblistavija figura i predstavnik novih shvatanja je Djoto. Njegova umetnost se po prvi put oslobadja crkvenog autoriteta i počinje da govori samostalnim jezikom. Istovremeno sa sekularizacijom umetničkih formi primetno je sve veće njihovo zblizavanje sa formama realnog svera. Umesto bestelesnih asketskih vizantijskih figura Djoto uvodi u svoje slike predstave ljudi koji poseduju telesnost i volumen. Umesto fantasticnih arhitektonskih kulisa i apstraktnih predela ili zlatnog fona on daje prostorne enterijere i figure okružene empirijskom sredinom koju se nikada ne srecu u Vizantiji. Umesto dogmatskog postovanja kanona on definitivno kreće putem slobodne stvaralacke fantazije. Istice trezveni, afirmativni prilaz životu i stvarnosti.

Izvrsivsi ogroman uticaj na Italiju, vizantijska umetnost nije doživela povratno dejstvo. Ovde umetnost i u XIII veku ostaje sastavni deo strogog teološkog sistema, ne kreće putem realizma, čuva svoj izrazito religiozni, transcedentni, spiritualistički karakter. Iako Vizantija izradjuje novi stil ona u principu ne nudi, kao Evropa, novi pogled na svet.

43. SLIKARSTVO PALEOLOGA - ikonografija

U XIII veku, paralelno sa izmenom stila menja se i ikonografija, u kojoj se primecuje niz sustinskih novina. Sve češće se pojavljuju **dramatične epizode** i čisto **zanrovski detalji** koji u značajnoj meri **oživljavaju** ikonu. Postepeno se siri tip svih Pieta. U ikonografiji Bogorodice se javlja veliki broj njenih tipova a stari tipovi se usložnjavaju: tip Umiljenija, Mlekopitateljnica, Razigravanja (?), blago izmenjeni tip Odigitrije (Bca ljubi Hristovu ruku).

Novi ikonografski motivi su nastali na vizantijskoj osnovi potpuno samostalno. Iako se srecu i na Zapadu, verovatnije je da su tamo dospeli sa Istoka. Ovi motivi su bili logički rezultat oživljavanja čitave umetnosti XIII veka. Deo njih se pojavljuje već u XII veku, deo ide iz helenističke tradicije koja u to vreme dobija aktivno značenje pod uticajem sve većeg interesovanja za antiku, veci deo predstavlja originalno dostignuce XIII veka.

Freske juznog paraklisa crkve Hrista Hore - skoro istovremeno izvedeni sa mozaicima. Dodao ih je Teodor Metohit. Ovaj paraklis je nekada sadrzao četiri groba, bio je od početka zamisljen kao grobnica. Izgleda da su u njemu freske nastale od 1315-1320. Karakterističan element zidnog slikarstva paraklisa je tematika, čiji simbolizam poprima do te mere promisljen karakter da postaje veoma teško pronaći blisku vezu između različitih subjekata. U udubljenju apside je prikazan Silazak u Ad, nize se nalazi predeo sa figurama crkvenih otaca; luk beme ukrašen je medaljonom sa poprsnom figurom arhanđela Mihaila i dve scene iz jevanđelja (vaskrsenje Jairove kci i vaskrsenje udovičinog sina). Na donjem juznom delu luka nalazi se lik Bogorodice prikazane u celoj figuri: ona uz obraz privija dete koje sedi na njenim rukama - tip Umiljenja (Eleusa). Ceo svod u obliku kupole i susedne zidove zauzima kompozicija sa više figura: Strasni sud. U sredistu kupole je medaljon sa figurom Bogorodice koja drži dete ispred sebe, dok je između ukrašenih rebara kupole postavljeno 12 anđela. Na pandantifima (tamo pise perjanicama -ko zna sta je to) prikazana su četiri pisca himni Bogorodici: Damaskin, Sv Kozma Majumski, sv Josif i Sv Teofan. Na lukovima pored kupole i na bočnim lunetama odvija se čitava veoma retka serija epizoda iz Starog Zaveta: prenosenje menore u Solomonov hram, Neopalima kupina, Isaija i anđeo koji unistava asirsku vojsku, duše

pravednika desno od Boga, Aron sa sinovima ispred oltara, borba Jakova i anđela, Jakovljev san, Solomon i Izrailj ispred kovcega zaveta, postavljanje Kovcega u Solomonov hram...

Na istočnom delu paraklisa skupljene su scene kao što su Silazak u Ad, dva cudesna vaskrsenja i nekoliko epizoda Strasnog suda, svi subjekti koji priliče grobnom karakteru i nagovestavaju Hristovu spasiteljsku misiju, buduce vaskrsenje mrtvih. još komplikovaniji je drugi ciklus u potpunosti posvecen Bogorodici. Nju okruzuje 12 anđela, veličaju je 4 pisca himni i nagovestavaju je starozavetni tekstovi.

Počev od XIV veka raste interesovanje za simboličke paralele između Starog i Novog Zaveta, što dovodi do komplikovanja sadrzaja crkvenog slikarstva, a time i do napuštanja one jasnoce i otvorenosti koje su toliko privlačile u klasičnim vizantijskim kompleksima XI veka. Monumentalnu sažetost nasleđuju kompozicije sa više figura i složenim simbolizmom.

Od navedenih rukopisa najinteresantniji su **čikaski Novi Zavet i lenjingradsko Jevanđelje**. Bogato ilustrovani, oni sadrze niz ikonografskih tipova koji se retko srecu (poprsna figura Spasitelja prislonjenog uz krst, scena Prokletstva smokvinog drveta) ili neobičnih detalja (u sceni Hristos pred Pilatom Ana sedi pored Pilata, a u sceni Isceljenje opsednutog, bolesni je predstavljen u ludačkoj kosulji).

44. VIZANTIJSKO SLIKARSTVO XIV v.

Vizantija je u XIV veku naizgled još uvek blistava državna celina, ali već pomucena. Sa svih strana opasana neprijateljima, izgubivsi jednu po jednu teritoriju, rastrzana unutrašnjim političkim i religioznim nesuglasicama, Vizantija čini poslednje očajničke pokusaje da sačuva sopstvenu nezavisnost. Uprkos tome, gvozdeni obruc Turaka steze sve više i 1453. zauzimanjem Carigrada, dolazi do njenog kraja.

U celini, paleolosko slikarstvo predstavlja jedinstven stil zbog svojih pretpostavki. To je skoro isto tako jedinstven umetnički fenomen kao i komninovska epoha. Nastala na teritoriji prestonice u poslednjoj trećini XIII veka, ona doživljava veliku ekspanziju tokom XIV veka, prodirući u svaki deo istočno-hrišćanskog sveta. U toku svog razvoja ona je prosla kroz dve različite stilske faze - **jedna je bila više slikarska a druga više crtačka**, dok je ova druga naginjala ka jednom posebnom obliku akademizma. Ali, jedinstvenim ga pre svega čini težnja za prevazilazenjem monumentalnosti. Oblici, koji su u početku bili uopsteni, sada postaju sve detaljniji, nezni i laki. Dekorativna celina gubi antičku monumentalnost. Freske koje zamenjuju mozaik, od tada pa nadalje će pokriti sve zidove i svodove, prikrivajući tako njihovu strukturalnu f-ju. Freske su razmeštene u gornjim delovima tako da čine neprekinute vence ili niz različitih zatvorenih scena, podeljenih crveno-mrkim presecima. Ovo dekorativno usitnjavanje površine, isto kao i smanjene dimenzije građevina, unutrašnjosti hrama daju posebno intiman karakter. Količina predmeta koji ukrašavaju crkvu primetno raste. Pored starog prazničkog ciklusa, sve češće stoje brojni istorijski ciklusi koji prikazuju Marijino i Hristovo detinjstvo i život pojedinih svetitelja. Istovremeno dolazi do usložnjavanja ikonografije. Pre sveda se podvlači otkrivanje mistične sustine Božije sluzbe i na osnovu toga, javlja se niz novih dela obrednog karaktera. Posebnu popularnost dobijaju **simbolično-alegorijske teme**, koje su na prvi pogled nejasne i po pravilu zahtevaju mali književni komentar. Sve zajedno dovodi do toga da dekoracija gubi strogu jedinstvenost i lakonsku monumentalnost komninovske epohe. Posmatrajući zidno slikarstvo neke crkve paleoloskog doba, stiče se utisak da se ona deli na veliki broj odvojenih ikona. zbog toga nije slučajna činjenica da slikanje ikona u paloloskoj umetnosti ima tako vaznu ulogu. Na ikoni, kao i na fresci ili na minijaturi sve od sada pa nadalje postaje dinamično: nabori lepršaju, naglašava se držanje figura, njihovi pokreti postaju daleko slobodniji, arhitektonski oblici se dinamično nagomilavaju jedan preko drugog, u arhitektonskim kulisama preovlađuju zaobljene i isprekidane linije; veoma prostrane aplikacije pronalaze velum koji neprestano krivuda. Ljudska figura i arhitektonske i pejzažne pozadine grade jedinstvenu celinu, celinu koja je funkcionalno određena i čijem stvaranju u velikoj meri doprinosi tačnost proporcija. Figure su manje, uvecava se dubina prostora. Crte lica postaju neznije, izraz lica je manje ozbiljan. Neretko religiozne scene potpuno lice na scene iz svakodnevnog života jer su do te mere

prozete intimnošću i obuzete potpuno posebnim sentimentalizmom. I paleta boja postaje meksa - najomiljenije boje su plavičasta i zelenkasto žuta.

Jos dva problema su značajna za paleolosku umetnost: **uloga koju je imala ličnost umetnika i pitanje škola**. U XIV veku dela su sve češće obeležena imenom umetnika. U Ohridu i u Prizrenu (Bogorodica Ljeviska) radio je Mihailo Astrapa, u Veriji Đorđo Kaliergis "najbolji slikar Tesalije", u Kalendziki kir Manuele Eudeniko, na Kritu Đovani Pagomeno, u Ubisi Damjano, u Nagoričinu Evtihije, u Ravanici Konstantin... Ovo apsolutno ne podrazumeva da je ličnost umetnika počela u vizantijskoj umetnosti da zauzima ono mesto koje je imala u italijanskoj. I pored pojave potpisa i pominjanja različitih autora u izvorima, stvaralastvo je i dalje bilo bezličnog karaktera. Ono je zaustavljeno uticajem tradicije i crkve. Nastavlja se i dalje princip kolektivnog rada i slikarske radionice. U XIV veku samo jedna umetnička ličnost se potpuno jasno ističe. To je čuveni Teofan Grk.

Za XIV vek karakterističan je **proces kristalizacije nacionalnih škola** koje se postepeno **oslobađaju vizantijskog uticaja**. Taj proces se na posebno jasan način izražava u Srbiji i pre svega u Rusiji. Dok u prvoj polovini XIV veka vladaju slikovni principi, pred kraj veka definitivno preovladava strogo crtački stil. Kroz te dve faze prolazi i prestonička, carigradska škola i sve provincijske škole. Osim u Carigradu, koji je bez sumnje igrao vodecu ulogu, u Solunu, na Atosu, u Mistri, u Srbiji, Bugarskoj, Rusiji, Gruziji i Jermeniji došlo je do procvata škola, od kojih se svaka razlikovala svojom posebnom fizionomijom.

CARIGRAD

1.**Mozaici Karije dzamije (crkva Hrista Hore)** - najvazniji su primer zrele paleloske umetnost, završeni oko 1315-20. Na mozaicima se zapaza uticaj prefinjenog naručioca, velikog logofeta Teodora Metohita, jednog od najučenijih i najfinijih Vizantinaca XIV veka. Mozaici ukrašavaju unutrašnjost i spoljasnjost narteksa i katolikon, gde je na zapadnom zidu otkrivena velika kompozicija Uspenja Bogorodice, lik Hrista koji stoji i lik Bogorodice sa detetom na istočnim stubovima. Tema dekorativnog kompleksa se sastoji od dva velika ciklusa koji prikazuju Bogorodičin život i Hristovo detinjstvo i brojna cuda. U seriji scena iz ciklusa o Bogorodici i onih iz Hristovog detinjstva, oblino su korišćeni apokrifni izvori da bi se kod posmatrača izazvale jače emocije. U kupolama, lunetama i na lukovima se nalaze likovi Hrista, Bogorodice, patrijaraha, proroka, apostola, kraljeva i svetitelja Starog Zaveta (cela figura i medaljoni). Na ulazu, iz narteksa u naos katolikona prikazan je Hristos na prestolu kojem Metohit prinosi na kolenima model crkve. Veliki deo prizora se odvija sa veoma složenim arhitektonskim pejzažem u pozadini, koji već pri prvom pogledu otkrivaju povezanost sa starim helenističkim modelima. Elementi koji sačinjavaju te fantastične konstrukcije su elegantni tremovi sa stubovima, terase poduprte konzolama, kupole, baldahini...Prikaz nabora koji neprekidno leprša i prekriva vitke figure razdvaja se na stotine sitnih nabora koji se prelamaju, istaknute grubim obrisima svetlosti i raznobojnim tonovima. Pokreti figura, usled nestabilne ravnoteze, odaju izvesnu nervozu, osobitu zestinu. Ali prevashodno je očigledna nova koncepcija prostora. Figure i pejsaž su usklađeni u prostornu celinu; umetnici smestaju jednu figuru iza druge bez straha od smelog presecanja. Neretko su figure raspoređene na takav način da je primetan samo jedan njihov deo iza građevina i brezuljaka. Arhitektonske konstrukcije i stene zadobijaju volumen i u isto vreme bivaju vešto upotrebljene, smestanjem u različite planove, kao prostorni činioci. Sve to doprinosi da svaki pojedinačni mozaik postaje sličan iluzionističkoj slici. Međutim, reč je o prividnoj sličnosti - jedan antinaturalistički stil je ovde prikazan: svaka građevina je prikazana iz različitog ugla gledanja, površina tla nije horizontalna već vertikalna, figure zato deluju kao tela bez zapremine i težine i lebde u vazduhu lagane i bestelesne; potpuno je odsutan kjaro-skuro.

Odsustvo centralne perspektive dopusta umetnicima da proizvoljno izvuku bilo koju građevinu i figuru i da ih ujedine u jednu neraskidivu ritmičku celinu. To je pre svega vidljivo u komopzicijama iz tambura kupole. Zahvaljujući građevinama koje su prikazane u drugom planu, okrenute jedna prema drugoj pod ostrim uglom, skrenuta je paznja posmatrača na ključni momenat radnje koja se odvija u njigovoj pozadini.

U poređenju sa strožijom i umerenijom paletom umetnika XI i XII veka, koloristički raspon izrađivača mozaika iz Karije je jasniji, svečaniji i bogat nijansama. Sastoji se od kombinovanja živih boja sa neznim polutonovima.

Jedan od osnovnih izvora stila ovih mozaika predstavljaju stari helenistički originali ili pak primerci koji potiču od helenističkih uzora, kao što je Vatikanski rotulus.

Posebno mesto među mozaicima Karije dzamije zauzima jedan veliki **Deizis** koji ukrašava istočni zid unutrašnjosti narteksa. Gotovo svi naučnici, dovedeni u zabludu natpisom na grčkom u kojem se pominje Isak Komnin, datirali su ovaj mozaik u XII vek. Međutim, nepobitno je utvrđeno da je to delo paleoloske epohe, koje nije nastalo pre 1307. (te godine se zamonasila **Marija Paleolog** koja je naročila mozaik, a prikazana je u donjem desnom uglu obučena kao monahinja). Postoje svi razlozi da se smatra da se ispod mozaika nalazila Marijina grobnica; osim toga, ona je bila smestena na isto mesto na kojem je nekada pripremana grobnica za Isaka Komnina. Tako je mozaik bio posvecen temi grobnog karaktera: Bogorodica traži oprostaj grehova pokojnika i Hristovu molitvu za spokoj njihovih duša. Pored Bogorodice na kolenima sa rasirenim rukama stoji Isak Komnin (samo ostaci), a pored Hrista prikazana je u istoj pozi i monahinja Melanija (isto samo deo). Ova Melanija je bila Marija Paleolog, kci cara Mihaila Paleologa i sestra Andronika II. Ona je dva puta bila verena za mongolskog kana i udata za Kana Abaga. Marija Paleolog je bila osnivac i pokroviteljica poznate carigradske crkve Teotokos.

Na mozaiku je primetan arhaizam likova Bogorodice i Hrista. Njihove figure su prilično zdepaste, nedostaju im lakoca i elegancija, tipične osobine likova paleoloskog slikarstva. Izvedeni su u skladu sa tradicijom Komnina.

2.**Freske juznog paraklisa crkve Hrista Hore** - skoro istovremeno izvedeni sa mozaicima. Dodao ih je Teodor Metohit. Ovaj paraklis je nekada sadrzao četiri groba, bio je od početka zamisljen kao grobnica. Izgleda da su u njemu freske nastale od 1315-1320. Karakterističan element zidnog slikarstva paraklisa je tematika, čiji simbolizam poprima do te mere promisljen karakter da postaje veoma teško pronaći blisku vezu između različitih subjekata. U udubljenju apside je prikazan Silazak u Ad, nize se nalazi predeo sa figurama crkvenih otaca; luk beme ukrašen je medaljonom sa poprsnom figurom arhanđela Mihaila i dve scene iz jevanđelja (vaskrsenje Jairove kci i vaskrsenje udovičinog sina). Na donjem juznom delu luka nalazi se lik Bogorodice prikazane u celoj figuri: ona uz obraz privija dete koje sedi na njenim rukama - tip Umiljenja (Eleusa). Ceo svod u obliku kupole i susedne zidove zauzima kompozicija sa više figura: Strasni sud. U sredistu kupole je medaljon sa figurom Bogorodice koja drži dete ispred sebe, dok je između ukrašenih rebara kupole postavljeno 12 anđela. Na pandantifima (tamo pise perjanicama -ko zna sta je to) prikazana su četiri pisca himni Bogorodici: Damaskin, Sv Kozma Majumski, sv Josif i Sv Teofan. Na lukovima pored kupole i na bočnim lunetama odvija se čitava veoma retka serija epizoda iz Starog Zaveta: prenosenje menore u Solomonov hram, Neopalima kupina, Isaija i anđeo koji unistava asirsku vojsku, duše pravednika desno od Boga, Aron sa sinovima ispred oltara, borba Jakova i anđela, Jakovljev san, Solomon i Izrailj ispred kovcega zaveta, postavljanje Kovcega u Solomonov hram...

Počev od XIV veka raste interesovanje za simboličke paralele između Starog i Novog Zaveta, što dovodi do komplikovanja sadrzaja crkvenog slikarstva, a time i do napuštanja one jasnoce i otvorenosti koje su toliko privlačile u klasičnim vizantijskim kompleksima XI veka. Monumentalnu sažetost nasleđuju kompozicije sa više figura i složenim simbolizmom.

Stil fresaka iz juznog paraklisa ima mnogo zajedničkog sa mozaicima iz narteksa crkve: iste slobodne kompozicije, pune dinamike,... ali su mozaici lepsi po boji. Na freskama se primecuje standardizacija kompozicionih rešenja. I iako se njihova izrada ne može definisati kao suvoparna, ona sustinski sadrzi elemente začetka akademizma.

3.**Mozaici Fetije dzamije tj. Bogorodice Pamakaristos** - crkvu je oko 1292. obnovio protostator Mihailo Trahaniot, a oko 1315., posle njegove smrti, njegova udovica, monahinja Marta, uz levu stranu crkve je dodala jedan paraklis. Osim već poznatog lika Pantokratora okruženog sa 12 proroka, u kupoli, u apsidi paraklisa se nalazi Deizis (na svodu Hristos na prestolu sa natpisom a na lunetama pastoforija su Bogorodica i J.Krstitelj). Sačuvani su i

fragmenti ostalih mozaika - Krštenje, Uspenje, četiri arhanđela, 19 figura i poprsja svetitelja. Mozaik u kupoli je stilski veoma sličan mozaicima iz Karije dzamije. Proroci su prikazani u slobodnim pozama, obilan je prikaz nabora. Ostali mozaici iz paraklisa izrađeni su u jednom ozbiljnijem stilu i završeni su posle 1315.

4.**Crkva Sv Marije Mongolske u Fanaru** (**Teotokos**) - izgradnju naručila Marija Paleologina. Sačuvan je samo jedan prilično ostecen fragment mozaika sa Bogorodicom koja drži Hrista u narucju. Sitne crte Bcn-og lica i raspored senki pored nosa i usta mnogo podsećaju na mozaike iz Karije dzamije što dozvoljava da se fragment datuje u početak XIV veka.

5.**Crkva Sv Teodora (Vefe Kilise dzamija)** - dve kupole ukrašene mozaicima u eksonarteksu. U juznoj kupoli je prikazana poprsna figura Bogorodice, koju okruzuje osam kraljeva Davidove loze, a u sredisnjoj kupoli su ostale samo figure proroka, uz to i lose očuvane. Sistem rasporeda figura u kupolama je sličan onome u Karije dz. ali je izrada grublja i boje imaju mutniji ton. Verovatno 2/4 XIV veka.
+ treba dodati i Teofana Grka

45. VIZANTIJSKE IKONE - pregled

U stafelajnom slikarstvu mora se konstatovati umetnička beznačajnost većine ikona VI-VII veka koje su došle do nas. Uz pojedinačne izuzetke, one daju bledu predstavu o slikarstvu tog doba. Medjutim, upravo druga polovina VI i VII vek predstavljaju vreme uspona ikonopostovanja, kada je naslikan ogroman broj ikona.

Uz neprijateljski odnos ranih hrišćana prema idolopoklonstvu, postovanje ikona u prvim etapama razvoja nove religije bilo je isključeno. Medjutim, helenizacija hrišćanskih opstina i široko prodiranje paganskih elemenata u hrišćansku religiju postepeno su pripremili tlo za postovanje ikona. Tome je pogodovao i široko rasprostranjeni obicaj poklonjenja carskim portretima. Kad je hrišćanstvo postalo vladajući, državna religija, njegovi poslenici nisu, naravno, mogli da se odreknu tako moćnog sredstva ideoloskog delovanja na masovnu svest kao što je likovna umetnost. O tome su najpre progovorili kapadokijski oci crkve (druga polovina IV veka). Grigorije Niski je načinio još jedan korak napred, jer u predstavi Žrtve Avramove vidi izvor emocionalnih doživljaja. Teoriju o likovnoj predstavi božanstva kao o jednom vidu približavanja čoveka Bogu razradili su još apologeti paganske umetnosti (Platon, Dion Hrizostom, Olimpiodor, Porfirije). Hrišćanskim piscima je preostalo samo da prihvate, što su oni u IV veku i učinili. Krajem V veka ta teorija je dalje razvijena kod Pseudo-Dionisija. Kao lajtmotiv su posluzila dva misljenja: ako je Bog čoveka stvorio prema svom liku i ako se Hristos ovaplotio u čoveka, sledi da se Hristos može predstaviti. Ta razmisljanja, koja će kasnije posluziti kao polaziste Jovanu Damaskinu i Teodoru Studitu, opravdavala su ono što je odlucno nametao sam život. Cim su pristupile hrišćanstvu, široke narodne mase su stihijski pocele da postuju ikone. Hrišćanska crkva nije mogla da ignorise tu pojavu. Prostom narodu je bilo nemoguce da poveruje u ono što nije video svojim ocima, tako da su slikama hrišćanske ikonografije najpre počeli da pripisuju magicnu silu. Verovatno se taj lancani proces s posebnim intenzitetom odvijao tokom V veka.

Tesko je reći gde se najpre zacelo ikonopostovanje i sta je predstavljano na najstarijim ikonama. Mnogo toga govori u prilog tome da su to bili Egipat, Sirija i Palestina i da su se najpre pocele postovati ikone sa predstavama stolpnika, mučenika i episkopa. Episkopi, koji su stupali na katedru, imaju su pravo da postave svoj portret. Antohijci su još u IV veku izradjivali portrete popularnog episkopa-mučenika Melentija. Postepeno su pocele da se sire i ikone Hrista, Bogorodice i raznih svetitelja. Medjutim, bio je to spor proces. Kako su dokazala istraživanja, kultu ikona je tokom dužeg vremena prethodio kult relikvija. Ikone su tek od druge polovine VI veka postale nerazdvojni element hrišćanskog kulta.

Brzom usponu ikonopisa je u velikoj meri doprinela i okolnost da su nakon Justinijanovog vremena, posebno u ratnim periodima, gradovi i vojske koristili ikone u svojstvu amuleta i pomoćnika u borbi. Budući da su u širokim krugovima stanovnistva burni politički i vojni

dogadjaju pojačavali osećanje nesigurnosti pred opasnošću, ikonama su sve češće počeli da pribegavaju i kao sredstvima individualne zastite.

Medju ikonama VI i VII veka, po svojim svojstvima su najbolje one koje su izradjene u tehnici enkaustike. Ovu tehniku su hrišćanski umetnici naslidili od antičkih. Nekoliko takvih ikona može se vezati još za VI vek. To su apostol Petar i Bogorodica sa Hristom i sv Teodorom i Georgijem u Sv Katarini na Sinaju, a takodje i Bogorodica sa Hristom i sv Jovan Preteca u Kijevu. Sve te ikone naslikane su u slobodnom slikarskom maniru. U obradi socnih formi oseća se živa veza sa antičkom umetnošću. Na sinajskim ikonama su iza figura naslikane nise koje oponašaju oltarske apside, tako da se lik koji je predstavljen na ikoni ne odvaja od realnog arhitektonskog okruženja. moguće je da je ikonografija Bogorodice sa sv Teodorom i Georgijem bila nadahnuta monumentalnom kompoozicijom, koja je ukrašavala konhu apside. Medjutim, ono što se u crkvi rasprostiralo po širokom prostoru, na ikoni je zatvoreno u uzan pravougaonik. Visoke osobine stila i čisto vizantijska odeća svetitelja navode nas da ovu ikonu pripisemo carigradskoj školi. S tom školom su verovatno povezane i ikona Bogorodice iz Kijeva. Ikona Jovana Pretece je usamnjena u ovoj grupi, jer se izdvaja svojim realizmom. Osobitno je izražajno lice Pretece, koje prenosi tip istočnog anahoreta. Nije isključeno da je ova ikona delo aleksandrijskog majstora.

1.**Ikona Bogorodice iz Sv Katarine** - presto Bogorodice uokviruju dva grčka sveta ratnika koja nose krst i koji se od tog vremena pojavljuju na sinajskim ikonama često kao par, stojeci ili na konju, i najčešće su čuvari Bogorodičinog prestola. Iza prestola stoje dva arhandjela. Ta ikona je monumentalna, možda srednji deo nekadasnje veće ikone, sastavljene od pojedinačnih drvenih ploca, ili deo domaceg oltara. Ne može biti sumnje da se vezuje za stil Rabulinog jevandjelja, i da se može datovati u kraj VI veka. Srodna joj je Bogorodica sa carskom krunom, koja je smestena iznad prestolne slike Jovana VII, kao i freska Sv Dimitrija na istom mestu.

Nema sumnje da je ovde monumentalna slika iz apside preneta na drvo, u mali format, kao što se to u VI/VII veku dosta često desavalo sa petodelnim povezima od slonovače. I nebeska prestolna slika Hrista kao Boga-Oca nadjena je na Sinaju. On je tu prikazan kao Vedhi Denmi. Obe prestolne slike su na carigradskim i sirijsko-egipatskim slonovačama tako česte da su verovatno preuzele ulogu posrednika pri nastajanju ovih slika na drvetu.

2.**Tri mladića u peci ognjenoj sa Sinaja** - najviš e antička medju svim ranim ikonama sa Sinaja; ova ikona je izduženog formata, što se inače kod ikona retko pojavljuje. Njena ikonografija sa velikim andjelom koji pretvara vatru u hladnu rosu i tako izaziva veliku prestolnu himnu trojice mladića ista je kao na petodelnom diptihu iz Murana. Odatle sa izvesnom pouzdanošću proizilazi da kod sinajske ikone nije u pitanju samostalna slika već da je sačinjavala jedinstvo sa prestonom ikonom.

3.**Petrova ikona sa Sinaja** - jedna od najvaznijih ranih ikona koja je na Sinaju. Petar je predstavljen u poprsju i to kao Hristov konzul, kako ga označava Jovan Zlatousti. Kao skiptar svoga "cara" on nosi krst; umesto svitka nosi svitke i svojih poslanica. Prikazan je ispred arhitekture, iznad koje se nalaze tri medaljona sa poprsjima, koji se, moraju tumačiti kao Pantokrator izmedju Bogorodice i Sergija.

Ostale ikone izradjene u tehnici enkaustike datuju se u poznije vremenske periode, pri čemu u velikoj meri zaostaju za kvalitetom ikona VI veka. To su sv Sergije i Vakh i nepoznati mučenik i mučenica iz Kijeva, a takodje i Hristos Emanuil, fragmenti Vaznesenja, figura nepoznatog svetitelja, sv Teodor, Hristos sa portretom darodavca, Bogorodica, Javljanje Hrista mironosicama i Tri mladića u peci na Sinaju. Sve su one dela koja nemaju neki naročiti značaj i koja su zanimljiva samo po ikonografiji. Polozaj figura je naglašeno frontalan, crtezi su grubi a boje sirove. Najbolje u toj grupi su ikone sv Sergija i Vakha i Hristos Emanuil, koje su možda, naslikali sirijski majstori. Po svemu sudeći, obe ikone su nastale krajem VII ili u prvoj ¼ VIII veka.

Medju ranim delima stafelajskog slikarstva radjenim u tehnici tempere, ne postoji ni jedno koje bi se po svom kvalitetu moglo uporediti sa ikonama radjenim u tehnici enkaustike. Neke od njih, kao što su, npr. oltarsko krilo sa nepoznatom svetiteljkom i sv Teodorom ili Episkop Avram iz Berlina (VI vek), Hristos i episkop Mina iz Luvra (VI v), gornji deo poveza za knjigu s predstavama jevandjelista iz Kongresne biblioteke u Vasingtonu (VII vek), paleta

umetnika Teodora sa predstavom Bogorodice iz Berlina (VI-VII vek) i krilo diptiha sa poprsjima Sv Atanasija i Vasilija u manastiru Katarine na Sinaju potiču iz Egipta i izradjene su u primitivnom koptskom stilu. Druga grupa je pod nesumnjivim siriskim uticajem, što dopusta da se ta grupa spomenika poveze sa sirijskom grupom. Njoj pripada fragment triptiha sa Rodjenjem i Krštenjem iz Moskve, slokani poklopac relikvijara sa 5 jevandjelskih scena iz Vatikana i fragment sa predstavom Rodjenja Hristovog, Sretenja, Vaznesenja i Silaska sv Duha iz Sinaja. Ikonografija svih tih jevandjelskih scena potiče iz sirijskih izvora, dodatno svedočeći o tome u kolikoj meri je Palestina igrala vaznu ulogu u stvaranju osnovnih ikonografskih tipova.

U grupu vizantijskih ikona nikako ne mogu se uključiti tri slike iz Rima, koje su povezane sa Zapadom a ne sa Istokom. To su Madona del Panteon, veoma ostecena Madona iz crkve Santa Franceska Romana, i čuvena Madona sa andjelima iz Santa Marija iz Trastavere. Sva tri dela izvedena su u enkaustici, što se nikako ne može iskoristiti kao dokaz njihovog istočnog porekla. Karakter likova na ikonama nije vizantijski. što se tiče ikonografskog tipa slike iz Trastavere on je čisto rimski. Ikone su naslikali lokalni rimski majstori: prvu oko 609., drugu u VII veku, a trecu početkom VIII veka.

IX-XI VEK

Iz perioda od IX do prve polovine XI veka sacuvalo se vrlo malo ikona, pri čemu preovladjuju primeri osrednjeg kvaliteta. Iako je tehnika tempere postala dominantna, ikonpisci u pojedinim slučajevima nastavljaju da pribegavaju enkaustici. Takva je izgubljena ikona Sv Pantelejmona iz Muzeja Lavre u Kijevu, takva je ikona Sv Pantelejmona koja se čuva u Moskvi a takva je i dopojasna predstava Spasitelja koja se nalazi u Katarini na Sinaju. Prva ikona je još uvek povezana s tradicijama ranog X veka, što se zapaza u njenim pretezno glomaznim formama i krupnim crtama lica. Preostale dve ikone, bez obzira na njihovu arhaicnost, nisu nastale pre početka XI veka.

Medju ikonama koje su radjene tehnikom tempere, IX veku pripadaju predstave apostola Petra i Pavla i sv Nikole i Jovana Zlatoustog u prirodnoj velicini (Sinaj). Medjutim, posebno su vredni paznje Pranje Nogu koje se nalazi na Sinaju i dva bocna krila triptiha sa epizodama iz života cara Avgara i figurama četiri svetitelja, radjeni u širokom, slikovitom maniru i bliski minijaturama Pariskog psaltira. To su za sada jedini neosporno kvalitetni primeri stafelajskog slikarstva prve polovine X veka. Ostale ikone iz perioda IX-X veka (cetiri Raspeća, krila triptiha s Krštenjem, Silaskom u Ad i figurom sv Kozme, sv Irina s figurom poručioca i sv Hariton i Teodosije - sve na Sinaju) nisu zanimljive s umetničke strane gledista. To su prosecni spomenici monaške umetnosti, ponekad svezi i neposredni po religioznim osećanjima koja izražavaju, ali uvek slabi po formi. Njihove najbliže stilske paralele mogu se pronaći u zidnom slikarstvu Egipta i Kapadokije. Medjutim, sinajska ikona s delimicno očuvanim predstavama Hrista, dva andjela i svetih Kozme, Pantelejmona i Damjana, po svom istancanom slikarskom rukopisu gravitira ka sasvim drugačijem krugu. To je delo prestonickog majstora koji je živeo krajem X i početkom XI veka i radio u naprednom maniru. Precizan, izvanredan crtez, promisljeno kolorisricko modelovanje lica i srazmernost proporcijama.

Dve velike mozaičke ikone ukrašavale su katolikon uništenog **hrama Uspenja u Nikeji**. One su predstavljale Bogorodicu sa detetom i Hrista. Kao i ostali mozaici iz te crkve, i ove ikone su izasle iz carigradske škole. Suptilni način rada ukazuje na prestonički rad s početka XI veka. Iz tog istog vremena potiče i nevelika mozaička ikona Dimitrija Solunskog u manastiru Sv Katarine na Sinaju. Ikona Sv Pantelejmona u Muzeju kijevske Lavre još je povezana sa tradicijama ranog X veka, što se pokazuje na njoj u nekoliko nezgrapnih formi i krupnim crtama lica. Najzad, dve poslednje ikone - Sv Pantelejmon iz Moskve i predstava dopojasnog Spasitelja iz manastira Sv Katarine na Sinaju - mada ispoljavaju ne malo arhaičnih crta, ipak su nastale već pri samom kraju epohe Makedonaca, protiv čega nikako ne govori njihova enkaustička tehnika, koja se dugo održala na vizantijskom tlu. Sve ikone predstavljaju svetitelje u frontalnim, ukočenim pozama, sa strogim likovima, sa očima uperenim u gledaoca. To su tipične crkvene ikone, namenjene da izazovu duboka religiozna osećanja.

XII VEK (EPOHA KOMNINA)

Sasvim je osnovana pretpostavka da je Carigrad bio glavni centar za izradu mozaičkih rucnih ikona koje su zahtevale veliko tehnicko umece. načinjene d sicusnih kočkica koje često nisu veće od glave ciode, te ikone pripadaju najsavrsenijim delima vizantijske umetnosti i još jednom svedoče o neobičnoj prefinjenosti prestonickog ukusa. Mozaicke ikonice bile su najrasprostranjenije krajem XIII i u XIV veku, kada je njihovo minijaturno ustrojstvo forme odgovaralo kamernom ukusu koji je dominirao u umetnosti. Medjutim, takve ikonice su izradjivane su i u XII veku, što potvrdjuje čitav niz spomenika koji pripadaju njegovoj drugoj polovini (Sv Nikola Cudotvorac iz manastira Sv Jovana na Patmosu, sv Nikola iz nekadasnjeg muzeja Kijevo-Pecerske lavre u Kijevu, sv Nikola Cudotvorac iz crkve Sv Jovana Krstitelja u Ahenu, sv Georgija iz Instituta za istoriju gruzijske umetnosti u Tbilisiju, sv Jovan Preteca iz riznice Sv Marka u Veneciji). Izrada se odlikuje neverovatnom istancanošću. Kočkice najrazlicitijih boja, medju kojima istaknuto mesto zauzimaju srebrni kamencici, postavljene su jedne uz druge sa zadivljujucom spretnošću, dok tanka paučina, sastavljena od zlatnih i srebrnih linija obavija krhke forme.

Drugu grupu čine mozaicke ikone vecih dimenzija, koje odražavaju stil njima savremenog monumentalnog slikarstva. Najstarija medju njima je ikona Bogorodice Odigitrije iz patrijarsijske crkve Sv Georgija u Istambulu. Ranije se nalazila u crkvi Bogorodice Pamakaristos, podignutoj oko 1065.godine. U teškim zdepastim formama ove ikone još uvek se primecuju ostaci umetnosti ove ikone još uvek se primecuju ostaci iz epohe Makedonske dinastije. Zanimljivo je da se ova arhaicna struja odrazila i u konstantinopoljskom stafelaskom slikarstvu. Mozaicka ikona sv Jovana Pretece, koja se takodje čuva u crkvi Sv Georgija, datuje se još na kraj XI veka. Pored nogu stojeceg Jovana Pretece predstavljen je poručilac koji kleci na kolenima i čija je figura data u sicusnim dimenzijama, naglašavajući razdaljinu izmedju svetitelja i obicnog smrtnika. Aketski izraz lica i taman, čak sumoran kolorit, stvaraju utisak strogosti. Za prvu polovinu XII veka vezuje se i Preobrazenje, koje se nalazi u Luvru, i Hristoss koji se nalazi u Berlinskom muzeju, a za njegovu drugu polovinu dve velike ikone s predstavama Sv Georgija i Dimitrija u punoj velicini, iz manastira Ksenofonta. Obe ikone se odlikuju izuzetnim majstorstvom izrade. Sva ova umetnička dela izasla su iz carigradske škole. Za razliku od njih, Hristos, koji se nalazi u Firenci (sredina XII v) i Odigitrija iz Hilandara (kraj XII-poc XIII veka) predstavljaju provincijske radove, o čemu svedoče površinska obrada formi, naglašeno linearni stil i opsti shematizovani način izrade.

Sada se ikone XI-XII veka ne navode više pojedinačno nego u desetinama. Pri tome je postalo jasno da su u Vizantiji bile široko rasprostranjene ikone koje su se svojim dimenzijama i tehnikom izrade približavale minijaturama. Takve ikone često čine diptihe, triptihe pa čak i poliptihe. Bile su namenjene individualnoj molitvi u kapeli ili monaškoj keliji. Te nevelike ikone, koje su se pojavile još tokom druge polovine XI veka, spadaju u diptih sa predstavom 12 praznika, i fragment Uspenja, centralni deo triptiha s predstavama Rodjenja Hristovog, Bekstva u Egipat, Jelisavetinog bekstva u pustinju i Pokolja Vitlejemske dece, kao i četiri scene žitija sv Nikole Cudotvorca, koji se čuvaju na Sinaju. Istancan, prefinjen potez ima najbliže stilske analogije u minijaturama prestoničkih rukopisa druge polovine XI veka. Visokim kvalitetom se posebno odlikuje fagment Uspenja, koji je naslikao prvoklasan carigradski majstor. Samo su prestonički umetnici bili sposobni da licima daju izraz tako duboke produhovljenosti. Sasvim su drugačiji bili umetnički ideali majstora sa periferije, koji su se oslanjali na lokalne narodne tradicije. Dobru predstavu o njihovoj umetnosti daje sinajska ikona iz XI veka, na kojoj su prikazani Pričešće u dva vida i Pranje nogu. Ta ikona, sa svojom grubom izražajnošću i donekle prenaglašenom ekspresivnošću, baca svetlo na sklonosti koje su dominirale u istočnoj monaškoj sredini.

Sredisnji spomenik carigradskog slikarstva iz XII veka svakako je proslavljena ikona Bogorodice Vladimirske iz Tretjakovske galerije u Moskvi. Prema svedočenju letopisca, tu ikonu su na ladji dovezli iz Carigrada i u Rusiji se nalazila još 1155.. Bila je skrivena ispod sloja grubih premaza. Od prvobitne slike sacuvali su se samo likovi Bogorodice i Hrista. Svi ostali delovi predstavljaju poznija doslikavanja, koja izoblicuju obrise figura. Marija i mali Hristos dati su u tipu Umiljenije, koji se često susrece u prestonickoj minijaturi XI i XII veka. Bogorodičin lik, koji zadivljuje svojom plemenitoscu, prepun je najdublje produhovljenosti. čak i u granicama tako

naglašeno spiritualisticke umetnosti kao što je vizantijska, taj lik stvara utisak neceg izuzetnog i neobičnog. Upravo su ovakve ikone predstavljale one culne predstave, čijim se posredstvom čovek uznosio do božanskog sozercanja. Glavni akcenat je stavljen na Marijine tuzne oci. Aristokratski, lako povijeni nos i tanke bestelesne usne liseni su svake materijalnosti, što još više pojačava hipnoticko dejstvo ociju. Za razliku od bambina na italijanskim slikama, ispunjenih životnom radoscu, lice malog Hrista odaje naglašenu strogost. Obrada likova se odlikuje mekocom i slikovitoscu. Lice Bogorodice, radjeno tamnim, maslinasto zelenim senkama, oživljeno je pomoću nekoliko akcenata crvene i suprostavljeno svetlijem licu Hrista, slikanom u slobodnom maniru, zasnovanom na konstrastnom suceljavanju bele, zelene i crvene boje. U tim slikarskim postupcima, koji zahvaljujući najistancanijem koloristickom modelovanju stvaraju utisak reljefa, nije teško zapaziti neposrednu vezu sa tradicijama helenizma. Prema opstem karakteru stila, ikona Bogorodice Vladimirske pripada prvoj polovini XII veka, pri čemu njena pripadnost konstantinopoljskoj školi ne podleze ni najmanjoj sumnji.

Prekrasna ikona Sv Georgija Cudotvorca, koja se čuva u Ermitazu, pokazuje daleku srodnost s Bogorodicom Vladimirskom i takodje je izasla iz prestonicke škole. Razvijeni "komninski" tip ukazuje na drugu polovinu XII veka kao na vreme njenog nastanka. S prestonicom je povezan i čitav niz ikona koje se čuvaju na Sinaju, a prevashodno ikona Bogorodice, zanimljiva po svojoj kompoziciji. Figura koja sedi na prestolu zatvorena je u lagani luk, sa čijih su strana slično tablama, rasmesteni pravougaonici ispunjeni stojecim figurama proroka, apostola, Ane, Jelisavete, Josifa, Adama i Eve. Na vrhu je predstavljen Hristos koji sedi na sferi okružen simbolima jevandjelista, serafimima i heruvimima. Lake, prefinjenje figurice ne dopustaju da se ova ikona datuje posle prve ½ XII veka, na sta ukazuje i tip Marije, koji u izvesnom smislu podseća na Bogorodicu Vladimirsku. Mali Hristos je dat u veoma živoj pzi, koja prevazilazi čak i najsmelija rešenja umetnika duecenta. Sledi ikona sa predstavom Dvanaest praznika i deizisnog cina u punoj velicini, koja je po svojoj tehnici bliska minijaturi. Najzad pomenucemo i ona dela koja već naginju ka drugoj polovini XII veka, kao što su monumentalni Pantokrator prikazan do pojasa, ikona sv Prokopija, Dimitrija i Nestora radjena prefinenim slikarskim rukopisom, bocna krila malog triptiha sa Teodorom Tironon, Savom, Onufrijem, Georgijem, Jovana Damaskina i Jefreme Sirijskog, veoma ostecena ikona Sv Georgija, Dimitrija i Teodora i čudo u Honi.

Sve ostale ikone XII veka predstavljaju provincijske radove. Ovde bi prevashodno trebalo ukazati na Preobrazenje iz Ermitaza. Odlikuje se jednostavnim formama i predstavljeno je na crvenoj pozadini, čije poreklo treba tražiti u antičkom slikarstvu. Drugoj polovini XII veka pripadaju i Sv Georgije, Dimitije i Tedor Tiron iz Erimitaza, kao i velike ikone Prorok Ilija i Prorok Mojsije koje su možda najstarije na Sinaju. Za kraj XII veka se vezuje i ikona sv Jovana Krstitelja koja se takodje čuva u Sinajskom manastiru i koja se odlikuje snažnom linearnom stilizacijom svetlosti na licu karakteristicnom za to vreme. čitava grupa ikona donetih sa Atosa, Sinaja i iz Jerusalima čuvala se do Drugog Sv Rata u Muzeju lavre u Kijevu. Najznačajnije su bile Prepodobni Danilo, Deizis i Sv Sava Osveceni, čiji istancano naslikani lik ukazuje na ruku iskusnog minijaturiste.

Najnezanimljiviji ogranak vizantijskog stafelajnog slikarstva predstavljaju ikone-menolozi, koje su se pojavile tokom XI-XII veka. Na njima se sa zamornom jednolicnošću predstavljaju figure svetitelja koji stoje u povorci, rasporedjeni u skladu sa redosledom dana njihovog pomena u grčkom liturgijskom kalendaru. Na ikonama tog tipa, nadahnutim minijaturama ilustrovanih Menologa, obično se nalazi mnoštvo krhkih figurica, pored kojih su napisana imena svetitelja. Da bi mogli da naslikaju što više figura, umetnici ih daju u nizovima koje rasporedjuju jedan iznad drugog i na taj način stvaraju i devet-deset registara. U katolikonu Sinajskog manastira sacuvalo se 12 ikona-menologa iz XII veka, postavljenih na 12 stubova. Svaka ikona odgovara odredjenom mesecu u godini. još jedna ikona-menolog, koja se vezuje za XII vek, data je u vidu diptiha. U skladu sa danima u godini, figure svetitelja su date u trijadama. Na vrhu, u medaljonima, prikazano je 12 praznika, kao i poprsja Hrista i Bogorodice koja uz svoj obraz privija malog Hrista. U XII veku bi trebalo datovati u tetraptih s dvojezicnim, grčki m i gruzijskim natpisima i s potpisom umetnika, monaha Jovana na poledjini. Figure svetitelja, koje su date u nizu, smenjuju se s figurama mučenika, predstavljenih u trenutku nasilne smrti. Medjutim, ti raznoliki prizori mučenistva ne unose

nikakvu živost u opštu kompozicionu ikone, koja ostaje shematicna i dosadno jednolicna. Po svemu sudeći, ikone-menolozi su zbog svoje posebne tematike bile okovane krutom dogmom, lisavajući umetnika i najmanje stvaralacke slobode. O tome svedoči i dodekaptih, čija su krila oslikana s obe strane. Jevadjelske scene na poledjini radjene su u onom istom, suvom i sitnicavom maniru, u kojem su radjene i figure svetitelja rasporedjene u redove. Takva je bila ona umetnost, oskudna po svojim umetničkim postupcima, koja je negovana u manastirima hrišćanskog Istoka, i to ne samo u XII nego i u XIII veku.

U ovom periodu, medju spomenicima vizantijskog stafelajskog slikarstva sasvim posebno mesto pripada onim ikonama koje se naglašeno rasprostiru po horizontali i koje su ukrašavale gornje delove oltarskih pregrada. Te oltarske pregrade, koje Grci nazivaju *templon*, sastojale su se od mermerne balustrade, stubica ili koloneta i arhitrava (*epistilion, kosmitis*), u koje su obično bila uklesana poprsja svetitelja. Ta poprsja su najčešće sačinjavala Deizis. Budući rasporedjene na najvidljivijim mestima u crkvi, one su tokom molitve na sebe privlacile opštu paznju vernika. U njima je na najocigledniji način bila ovaplocena ideja molitvenog posredovanja, jer se u deizisnoj kompoziciji Bogorodica i Preteca pojavljuju kao zastupnici covecanstva koje mole Hrista za popustljivost prema ljudskim gresima. Do nas su došle samo mermerne oltarske pregrade, ali nema nikakve sumnje da su u siromasnim crkvama one bile načinjene od drvera i da je u tom slučaju ono, što je u mermerni arhitrav bilo uklesano, na drvenom arhitravu bilo naslikano bojama. moguća je i druga varijanta, odnosno postavljanje drvenih ikona na mermerne oltarske pregrade. Budući da su najstarije vizantijske oltarske pregrade fragmentarno sačuvane i, kao po pravilu, bez ikona koje su ih nekada ukrašavale, zaključci o karakteru ranih vizantijskih templona moraju se izvoditi veoma oprezno. Po svemu sudeći, ikone Hrista i Bogorodice, koje su prvobitno flankirale čitavu oltarsku pregradu, pocele su se postavljati s leve i desne strane carskih dveri. U tom slučaju one su postavljane neposredno na parapet, u otvore izmedju stubova, dok su se ikone s predstavom deizisa postavljale na arhitrav. Dve ikone sličnog tipa, koje pripadaju zrelom XII veku, nalaze se u Tretjakovskoj galeriji u Moskvi. Njihova forma, koja se rasprostire po horizontali, ne dopusta ni najmanju sumnju da su bile predvidjene za ovencavanje arhitrava. Fragmenti oslikanih epistila iz pinakoteke Sinajskog manastira stvaraju predstavu o drugom tipu ikona, namenjenih ukrašavanju oltarskih pregrada. Duzina tih epistila bila je i po nekoliko metara a smatra se da je njihova sirina bila priblizno oko 40 cm. Na jednom od fragmenata naslikani su Ulazak u Jerusalim, Raspeće i Silazak u Ad a na drugom Vaznesenje, Silazak Sv Duha i Uspenje Bogorodice. Na trecem su Deizis u punoj velicini koji se nalazi u centru, i Krštenje, Preobrazenje, Vaskrsenje Lazarevo i Ulazak u Jerusalim sa strane. Na cetvrtom fragmentu su Rodjenje Bogorodice, Vavedenje u Hram, Blagovesti, Rodjenje Hristovo i Sretenje, a na petom Deizis i scene iz žitija sv Jevstatija. Svaka scena je zatvorena u naslikani luk, što je pomoglo umetniku da kompoziciju veoma razvucenog friza raščlani na odeljke zatvorene u sebe. Zanimljivo je da na tim ikonama, koje se datuju u XI-XII vek, Deizis i jevandjelske scene iz praznicnog ciklusa još uvek čine jedan niz. Kasnije, kada se templon pretvori u ikonostas, Deizis i praznici će biti odvojeni jedno od drugog i rasporedjeni u dva različita reda. Oslikani epistili dopustaju da se s tom istom grupom ikona povezu i fragmetnti oslikanih arhitrava koje se čuvaju u Ermitazu. Na jednom od njih su u reljefnim lukovima predstavljeni Sv Filip, Teodor i Dimitrije, a na dva preostala Silazak u Ad i Silazak Svetog Duha (druga polovina XII veka).

U celini posmatrano, ikone XI-XII veka čine monolitnu grupu. Iako se ovde susrecu i dela koja pripadaju tipu Bogorodice Vladimirske, gde su lica modelovana u mekom slikarskom maniru, kolicinski preovladjuju dela radjena u linearnom stilu. To je posebno karakteristicno za male ikone, koje su po kaligrafskim postupcima slikanja bliske minijaturama druge polovine XI veka s njihovom istancanom igrom linija. Na najboljim ikonama perioda koji nas ovde interesuje spiritualisticke tendencije dobijaju izuzetno dosledan izraz. Zbog težnje ka frontalnom polozaju, figure se predstavljaju u stanju potpunog mirovanja. Strogim, asketskim licima istočnjackog tipa svojstvena je posebna produhovljenost. Siluete se odlikuju velikom zatvorenošću, elementi pejsaža se odlikuju velikom zatvorenošću, elementi pejsaža i arhitektonskog okruženja svedeni su na minimum. Dominiraju zlatni, srebrni ili crveni tonovi, tmurna koloristicka gama gradi se na zasicenim, gustim bojama.

Mnogo arhaicnih ostataka zadrzalo se i na najstarijim ruskim ikonama, koje potiču iz XII-XIII veka. Otkrice ovih ikona predstavlja jednu od najblistavijih stranica u istoriji ruske arheologije. Te ikone imaju poseban značaj, jer posredno rasvetljuju pitanje vizantijskog ikonopisa u epohi Komnina. Preovladjuju velike hramovne ikone sa velicanstvenim figurama koje su često date u prirodnoj velicini. Svetitelji, koji su dati u svecanim frontalnim polozajima, predstavljeni su na glatkim zlatnim ili srebrnim pozadinama. Stroga lica su obradjena pomoću energicnih linija, potcinjenih apstraktnom ritmu. Tela su lisena modelacije i skrive na iza površinski obradjene odeće, raščlanjene na linearne nabore. Značajnu ulogu u koloritu igraju priguseni tonovi, koji će kasnije gotovo u potpunosti iščeznuti sa intenzivne palete ruskog umetnika. Medju plavim tonovima preovladjuje indigoplava a medju zelenim smaragdna. čisto vizantijska ikonografija ukazuje da su prototipovi ovih ruskih ikona doneti iz Vizantije. Medjutim, oni su bili podvrgnuti doslednoj rusifikaciji, što se naročito prepoznaje u sporednim figurama koji obično ukrašavaju rubove ikona. Ruski majstor se ovde osećao manje sputanim, tako da je pribegavao slobodnoj slikarskoj obradi. U glavnim figurama on je, medjutim, bio orijentisan na tradiciju, koja mu je diktirala ustaljene slikarske forme.

Kako se sada otkriva, u XII veku su najznačajniji centri za slikanje ikona bili Novgorod i Vladimiro-Suzdaljska kneževina. U novgorodskom ikonopisu toga vremena dominiralo je usmerenje koje je gravitiralo prema Vizantiji. Njemu pripadaju tako velicanstvena dela stafelajskog slikastva kao što su Nerukotvoreni obraz (s Poklonjenjem krstu na poledjini) i Ustjuzske Blagovesti iz Tretjakovske galerije, kao i Andjeo iz Sankt Peretsburga. U ovim, stilski veoma bliskim delima ocigledna je težnja umetnika ka mekom konstruisanju reljefa posredstvom postepenog prelaska iz svetla u senku. U pravilnim proporcijama figura i u tacnom crtezu ispoljava se temeljno poznavanje vizantijskih uzora. Posebno je izražajna prelepa glava andjela, koja se odlikuje retkom plemenitoscu. U tom licu se originalno sjedinjuju culna ljupkost i duboka tuga. Prema snazi svog emocionalnog dejstva, ogromne, barsunaste oci andjela se mogu porediti jedino sa ocima Bogorodice Vladimirske. Nije isključeno da su sve tri novgorodske ikone izasle iz radionice "Grka Petrovica" koji je, prema svedočanstvu Prvog novgorodskog letopisca, tokom 1196.slikao freske u crkvi Polaganja Bogorodičine rize i pojasa u Novgorodu. Pogresili bi smo, medjutim, ako bismo vizantinizovano usmerenje povezali isključivo sa delatnošću ove radionice. To je bila daleko sira struje. još je u drugoj ¼ XII veka nastala ikona Sv Georgija u punoj velicini, koja potiče iz Jurijevog manastira, a sada se čuva u Tretjakovskoj galeriji. Iako je lice skriveno iza premaza iz XIV veka, snažna silueta figure je sacuvala prvobitni izgled. Iz tog vizantinizovanog usmerenja nastale su izvanredne novgorodske ikone poput Sv Georgija iz saborne crkve Uspenja u Moskovskom Kremlju, koja je verovatno naslikana početkom 80ih godina XII veka ili sv Nikola Cudotvorac na srebrnoj pozadini čiji strogi lik izražava dubinu misli. Ovde treba pomenuti i Uspenje Bogorodice koje potiče iz moskovskog manastira Desjatina. U likovima apostola na ovoj ikoni je u izuzetno cistom obliku očuvan vizantijski tip. Paralelno sa ovom vizantinofilskom strujom, u novgorodskom slikarstvu razvijalo se i sopstveno, originalno usmerenje. Ono se u mnogo čemu podudara sa smelim slikarskim traganjima onih lokalnih majstora koji su se bavili monumentalnom umetnošću. Tom usmerenju, koje je ojacalo u XIII veku, pripada i poledjina slavne ikone Znamenje iz 1169.na kojoj su apostoli Petar i mučenica Natalija predstavljeni kako se mole pred Hristom. Figure su kratke i imaju velike glave, ali je način obrade slobodan i slikovit i podseća na fresko-tehniku. Petrovo lice s energicnim, socno nanetim belim akcentima svetlosti, svedoči o ublazavanju vizantijske strogosti i pojavi nove, psiholoske nijanse, emocionalnosti i duševnosti. Ovde su u značajnoj meri nagovestena ona obeležja, koja će ubuduce postati karakteristicna za novgorodski ikonopis.

Druga velika ikonopisacka škola XII veka nastala je na tlu Vladimirsko-Suzdaljske kneževina, čiji procvat obuhvata drugu polovinu XII i prvu 1/3 XIII veka. I ovde su u širokoj upotrebi bili vizantijski uzori, prema kojima su se orijentisali lokalni slikari. S imenom kneza Andreja Bogoljupskog povezuje se ikona Bogorodice Bogoljupske koja se sada nalazi u Suzdalju a nastala je najverovatnije, oko 1158. Bogorodica je predstavljena u stojecem stavu. U jednoj ruci drži svitak dok je drugu ruku podigla u molitvi, obraćajući se Sinu, čije se poprsje nalazi u gornjem desnom uglu. Na gornjoj margini ikone smesten je Deizis sa figurama u poprsju. Ovde nailazimo na zavetnu ikonu, na kojoj se Bogorodica pojavljuje kao

zastupnica ljudskog roda i naručioca ikone. Koliko se može prosuditi na osnovu sačuvanih fragmenata prvobitne ikone, Bogorodica Bogoljupsa bila je izuzetno umetničko delo i njen stil je blizak Bogorodici Vladimirskoj, koju je 1155. Andrej Bogoljupski doneo iz Kijeva u Vladimir. Za Vladimir su vezana i dva Deizisa, namenjena ukrašavanju arhitrava oltarskih pregrada, a takodje i monumentalna ikona sv DImitrija Solunskog koja se takodje nalazi u Tretjakovskoj galeriji. Ona prilično verno reprodukuje vizantijski uzor o čemu svedoči i reljef u katedrali Sv Marka. Medjutim, ruski majstor je pojačavanjem linearnih akcenata podvrgao ovaj vizantijski uzor korenitoj stilskoj promeni. Na nov način je obradjen i sam lik sv Dimitrija, u kojem kao da je ovaplocen ruski ideal vojnika.Svecana i spokojna figura koja sedi prepuna je snage, dok se u gestu desne ruke, koja izvlaci mac iz korica, oseća ogromna unutrašnja sabranost. U poredjenju sa tim snažnim likom, predstave svetitelja na vizantijskim ikonama izgledaju ne samo bestelesnije nego i znatno slabije.

XIII VEK

Postoji veci broj ikona za koje se ne može sa sigurnošću ustanoviti da li su izrađene u XII ili XIII veku. U njih se u prvom redu ubrajaju provincijske ikone. Ali i u samom Carigradu, u periodu vladavine krstaša, ikonopisačke radionice koje su odolele pustosenju morale su još dugo vremena da izrađuju ikone tradicionalnog stila, lisene bilo kakvih novina. Takve su tri mozaičke ikone sa **Odigitrijom: u Palermu, u Arheoloskom muzeju u Sofiji i u manastiru Sv Katarine na Sinaju**. Prve dve ikone pokazuju veliku sličnost, prenoseći verovatno isti proslavljeni original. Sinajska ikona sa svojom sitnicavom, preterano ugladjenom obradom, već po mnogo čemu pretskazuje stil poznog XIV veka.

Oko 1285. pojavile su se dve mozaičke ikone u tesalijskoj crkvi Porta Panagija, koju je osnovao sevastokrator Jovan Komnin Anđeo 1283. Ikone predstavljaju **Blagosiljajuceg Hrista** u punoj veličini i **Odigitriju u stojecem stavu**. Kao i na sinajskoj ikoni, uočava se donekle sitnicava graficka podela površine. Meke crte lica nas podsećaju na radove duečentinskih majstora, koji su se nesumnjivo koristili sličnim vizantijskim uzorima. U drugu polovinu XIII veka treba datirati mozaičku ikonu **Umiljenije** u Vizantijskom muzeju u Atini, koja potiče iz M.Azije, u nazivu Bogorodica **Episkepsis**. U svim ovim delima, isto kao i na elegantnoj mozaičkoj ikonici sa slikom Pantokratora u stojecem stavu, iz rimske crkve Santa Maria in Kampiteli, gotovo se ne oseća dolazak novog stila. On se naslucuje tek na mozaičkim ikonama **Proroka Samuila u Ermitazu i Teodora Tirona u Museo Sacro u Vatikanu**. Neusiljeni polozaj figura, njihove vitke proporcije, odeća koja slobodno pada ili se lepršа, složenije siluete - sve ove crte svedoče o buđenju novih tendencija. One postaju još izraženije na mozaicima koji ukrašavaju pripratu Vatopedskog hrama. Izduzene proporcije njegove figure već su bliske kanonu XIV veka, lice je obrađeno uz pomoć belih poteza, tipičnih za pozniju epohu, rubovi odeće su oiviceni, kao kod Duča, tankom zlatnom linijom.

Verovatno je krajem XIII veka nastalo pet nevelikih mozaičkih ikona (Hristos Emanuil u Moskvi, Ana i Marija u Vatopedu, stojeci Hristos u Esfigmenu, Raspeće u Vatopedu, Nikola Cudotvorac u Kijevu) koje imaju dosta crta zbog kojih bi trebalo da se svrstaju u ranopaleolosku epohu. U ovaj period spadaju i dve ikone iz **pikanoteke sinajskog manastira: arh Mihailo sa donatorom i Odigitrija sa dva arhanđela.** Iz dela sličnog tipa mladi Dučo je crpeo žive stvaralačke impulse. Ovde su u mnogome nagovesteni mekoca izraza, prefinjene forme i blago modeliranje svetlo-tamnim, koji su svojstveni njegovim delima. Na mozaičkim ikonama Raspeća iz Berlinskog muzeja i Hrista iz crkve Sv Katarine u Galatini (Apulija) može se primetiti dalji razvoj novog stila, koji ovde dostize najviš u zrelost viđenu u XIII veku. Telo zarapetog Hrista snažno je izvijeno, glava mu je pala na rame, nabori tkanine na perizomi i na maforionu Bogorodice i odeći Jovana Krstitelja su obrađeni sa slobodom neobičnom za XIII vek. Dva poslednja mozaika daju sve osnove da se misli da su se već u XIII veku izrađivale ikone koje su se po stilu u malo čemu razlikovale od ikona prve trećine XIV veka. O tome govore i tri ikone u temperi s kraja XIII veka, koje su izradili grčki majstori u Italiji: arh Mihailo iz Pize, Bogorodica tzv. kiparskog tipa (Kiriotisa?) u Raveni i Skidanje s krsta iz Brisela.

Posebno mesto među vizantijskim ikonama zauzimaju žitij**ne ikone**. U sredistu je obično data figura ili poprsje svetitelja ili svetiteljke, a na marginama se prostiru scene iz njihovih života. Ne zna se tačno kada su se pojavile ikone ovog tipa. Najverovatnije tek u postikonoklastičkom periodu. Iz Vizantije su žitijne ikone bile prenete u Italiju, na Balkan, u Rusiju i na Kavkaz. najveću popularnost su imale u Toskani i Rusiji, gde su vrlo brzo dobile jako izraženi nacionalni karakter. Neophodnost da se predstavi mnoštvo različitih epizoda iz žitija svetitelja potsticala je umetnika na izlazenje van granica ikonografije. Sižei su se crpli iz apokrifnih izvora koji nisu uvek bili priznati od crkve. Javila se potreba za obogaćivanjem scena detaljima iz svakodnevnog života. Sve je to dovelo dotle da je u poljima sa prizorima iz žitija obično silno nagovestena narodna crta, izražena slobodnijim tumačenjem religiozne legende. Na poljima sa prizorima iz žitija je primetna manja ikonopisačka potkovanost, figure su življeg i dinamičnijeg pokreta. Ove tendencije su naročito jasne na ikonama **maniera greca i na ruskim žitijnim ikonama**. Na vizantijskim ikonama one su slabije izražene. Ovde je jače stremljenje ka ideogramu, ka postojanom ikonografskom kanonu. Medjutim, čak i na vizantijskim ikonama, oni prizori koji ispunjavaju polja sa žitijima pokazuju siri pristup religioznoj temi.

U najstarije vizantijske žitijne ikone spadaju četiri **ikone XIII veka iz pinakoteke Sinajskog manastira**. Najlepsa po izradi je ikona **Nikole Cudotvorca**, čiji strogi lik nosi pečat velike oduhotvorenosti. U ovom liku ima još puno toga od komninovske umetnosti, što nas navodi da datiramo ikonu u rani XIII vek. Na ikoni **Pretece**, kod čijih nogu je naslikan umetnik koji kleči, već se osećaju slabi nagovestaji ranopaleoloskog stila. Znatno losije su ikone **Sv Katarine i Georgija**, koje su izradili manje iskusni majstori. U tome kako naivno i istovremeno živopisno oni tretiraju žitijne scene, ogledaju se tradicije narodne umetnosti.

Od XIII veka, sačuvalo se nekoliko ukrašenih episltila i ikona, koji su u svoje vreme bili u sastavu oltarskih pregrada. Sve ovo čuva se u Sinajskom manastiru. Na prvom kozmitisu je predstavljen **Deizis**, oko koga su bočno raspoređene jevanđelske scene. Ovde dakle deizis i praznici čine jedan niz. U samostalan registar Deizis je izdvojen u drugom ukrašenom kozmitisu, gde se sa bočnih strana poprsja Hrista, Bogorodice i Jovana Preteče nalaze poprsja sestorice apostola i sv Đorđa i Prokopija. Sve slike su naslikane na istoj dasci koja ima šest udubljenja za svaku ikonu. Ovakvi poprsni Deizisi mogli su da se sastoje i od posebnih ikona, kako se to praktikovalo u Rusiji. Tada su ikone raspoređivane u nizu na arhitravu oltarske pregrade. Na taj način vizantijska oltarska pregrada imala je u XIII veku sledeći izgled: u prvom nizu su ikone Bogorodice, Hrista i lokalnih svetitelja, a nad njima su Deizis i praznici. moguće je bilo i ovako: oltarsku pregradu ovencavao je poprsni Deizis, na jednoj dugačkoj dasci, ili na različitim daskama jednakih dimenzija, koje su stavljane u jedan red.

Sasvim posebnu stilistčku grupu čine ikone izrađene u **radionici u Akri**, koja je služila za potrebe krstaša. Posle pada Jerusalima 1244. Akra je postala glavni grad i glavni umetnički centar Latinskog kraljevstva, koje je opstalo sve do 1291. kada su morali da prebegnu na Kipar. Ikone izrađene u ovoj radionici nosile su pečat eklekticizma. Italijanski i francuski izvori se kombinuju sa vizantijskim, grčki uzori se podvrgavaju izmenama u pravcu većeg realizma i veće emocionalnosti. U strogu vizantijsku ikonografiju ulaze zapadne crte: figura raspedog Hrista, pribijenog uz krst sa 3 eksera, Vizantiji nepoznato krunisanje Marije...Figure su postale veće, njihovi pokreti slobodniji, prostorna struktura dublja. Na jednoj od ikona ispod prestola Bogorodice čak je dat u perspektivnom skracenju pod od ploča. Svi ovi pomaci veoma podsećaju na promene u slikarstvu Duča. većina ikona izrađena je specijalno za Sinajski manastir gde su krstaši podigli kapelu sv Katarine "Frankovske". Tematika ovih ikona tesno je povezana sa lokalnim ikonografskim tradicijama, u prvom redu sa kultom Mojsija, Ilije i Jefimija. Najkarakterističniji obrasci među ikonama koje je stampao K. Vajcman su Raspeće, triptih sa Madonom i anđelima u centru i četiri scene na bočnim krilima, Deizis sa svetiteljima i Teodor Tiron i Dimitrije. Ova hibridna umetnost, koja je skrivala umetnička rešenja koja bi mogla da posluže kao stimulus za smelija trazenja i za krsenje mnogih starijih ikonografskih shema, ostala su za Vizantince neprimecena. Oni su ravnodusno prosli mimo i Ništa iz nje nisu pozajmili.

Otkrica do kojih se došlo tokom restauracija rasvetljuju rano srpsko stafelajsko slikarstvo. Za razliku od stare Rusije, na srpskom tlu se sacuvalo relativno malo ikona, a posebno onih koje se vezuju za XII-XIII vek. Nesumnjivo je, medjutim, da su sve crkve bile ukrašavane ikonama i da su ikone bile uglavnom sabrane na oltarskim pregradama. U žitiju sv Save Teodosije Hilandarac kaze da je Sava poručio ikone kod "najiskusnijih" solunskih slikara: ikone su predstavljale svetitelje u punoj velicini, a medju njima se verovatno nalazila i predstava Bogorodice Gore. Verovatno je da su se u početku, kao i u Rusiju, ikone u Srbiju uvozile iz Carigrada i Soluna. Medjutim, postepeno su i ovde počeli da se javljaju domaci ikonopisci. Ikone XII-XIII veka u Lanu i Hilandaru koje se pripisuju srpskim majstorima, još uvek su lisene onih pouzdanih znakova prepoznavanja koji bi nam dopustili da ih pouzdano razmatramo kao dela srpskih umetnika. Zbog toga je bolje da ih uključimo u grupu vizantijskih spomenika. Medjutim, od druge ½ XIII veka sve češće počinju da se pojavljuju ikone koje pokazuju nesumnjivu pripadnost srpskoj školi. Pored toga u Srbiji su bile široko rasprostranjene ikone portretnog tipa. Kao što je poznato, srpski kraljevi i clanovi njihovih porodica, kao i srpski arhiepiskopi, lako su proglasavani za svetitelje, što je otvaralo široke mogućnosti za njihovo predstavljanje na ikonama. već se 30ih godina XIII veka pominju ikone sa likovima srpskih vladara, a 1281. pojavila se ikona Sv Save. U riznici katedrale sv Petra u Rimu čuva se zanimljiva srpska ikona s kraja XIII veka. U njenom gornjem delu su predstavljena poprsja Hrista i apostola Petra i Pavla, a u donjem figure kraljeva Dragutina i Milutina i njihove majke kraljice Jelene, koja se klanja sv Nikoli iz Barija. Neusaglasenost velicine figura, rasporedjenih u dve zone, svedoči o primitivnosti ukusa srpskog majstora koji je naslikao ovu ikonu a da pritom nije izbegao zapadne uticaje. Medjutim, veoma je karakteristicno povecano interesovanje za portret, koje smo već više puta istakli prilikom prikaza srpskih fresaka XIII veka. Ovo obeležje odražava težnju srpskih umetnika ka realnom svetu, koji je njih privlacio u daleko većem stepenu nego njima savremene vizantijske majstore. Taj realistički pristup uočava se i u dva velicanstvena dela srpskog ikonopisa poznog XIII veka, koja potiču iz crkve Bogorodice Perivlepte u Ohridu: u Raspeću i Apostolu Mateju. Obe ikone su, bez dovoljno osnove, bile pripisane istom majstoru - Evtihiju. MEdjutim, ukoliko ikona apostola Mateja i pokazuje izvesnu stilsku bliskost sa freska ma Perivlepte, onda je Raspeće slikano u drugačijem, arhaicnijem maniru, koji nas i nehotice navodi da se setimo Djunte Pizana. Osobita punokrvnost umetničkog jezika, najdublja emocionalnost, svetle boje kakve su neuobičajene za vizantijsku paletu, a posebno svetlo plava i celicno plava na Raspeću, ukazuju na srpske majstore, koji su na svoj način preobrazavali vizantijsko nasledje.

Najvecom originalnošću odlikovale su se novgorodske ikone koje su većinom bile bliske tradiciji XII veka. U tako značajnim delima novgorodskog stafelajnog slikarstva kao što su Bogorodica Bjelozerska iz Belozerska, Sv Nikola Cudotvorac iz novgorodskog manastira Sv Duha, Sv Jovan Lestvicnik, Georgije i Vlasije iz naselja Krestci u novgorodskoj oblasti, carske dveri z Krivoga, Hristos na prestolu sa izrezbarenim svetiteljima na marginama iz Krestca ili Sv Nikola Mirlikijski, dalo Alekse Petrova iz Nikoline crkve u Lipnju pored Novgoroda, lako se može pratiti dalje uobličavanje jedne od glavnih staroruskih škola. Te ikone, na prvi pogled primitivne po stili osvajaju svezinom i neposrednošću izraza. Vedra lica svetitelja gube raniju sumornost, pljosnate figure imponuju pre svega siluetom, koja dobija neobičnu jasnocu. Koloristicko modelovanje, koje je tipično za vizantijske ikone potisnuto je izrazitim linijskim prorađivanjem oblika, koloristička gama iz godine u godinu dobija na intenzitetu, mnoge ikone imaju crveni fon. Uočava se geometrijska uproscenost oskudnih i sažetih kompozicija. Originalnošću se odlikuje i velika pskovska ikona sa prizorima iz žitija proroka Ilije, na kojoj se primecuje trag patrijarhalne prostosrdacnosti.

Uporedo sa Novgorodom i Pskovom ikonopisanje se neguje i u drugim gradovima, ali s obzirom da su oni bili pod tatarskim jarmom uslovi za njegov razvoj bili su nepovoljni. Niz ruskih ikona XIII veka može se povezati sa Jaroslavljem, koji je doživeo vrhunac svog razvoja do upada Tatara. Ovde bi prvenstveno trebalo pomenuyi Bogotodicu Orantu i Arhandjela Mihaila iz Tretjakovske galerije, Zlatokosog Spasitelja iz Saborne crkve u Kremlju. Pojedine ikone predstavljaju, verovatno, umetnost Kijeva (Bogorodica Svenska u Tretjakovskoj galeriji) i Moskve (arh Mihailo sa Isusom Navinom iz Kremlja). Svojim visokim

kvalitetom izdvaja se Bogorodica Oranta, koja predstavlja remek delo ruskog ikonopisa. Interesantna je takođe ikona Bogorodice Tolgske koja daje tip Umiljenja, koja u izvesnoj meri podseća na bugarske spomenike, i koja dopusta da pretpostavimo da ona predstavlja slobodnu preradu bugarskog originala.

XIV VEK

Ukorenjivanje i razvoj slikarskog stila, koje pratimo u prestonickom monumentalnom slikarstvu prve polovine XIV veka, mogu se pratiti i na primeru carigradskih ikona i minijatura. Jasnu stilsku grupu obrazuju **mozaicke ikone**. Nju otvaraju dva rucna mozaika iz muzeja katedrale u Firenci. Ovde je predstava Dvanaest praznika uradjena u istom onom slobodnom slikarskom stilu sa elementima snažnog pokreta, u kakvom su radjeni i mozaici Hrista Hore, s kojima pokazuju ociglednu sličnost. Bez obzira na sicusne razmere svake scene, konstrukcija prostora se odlikuje neobičnom jasnošću. Isti karakter pokazuju i Blagovesti iz Londona. Ova ikona uz izvesne izmene, predstavlja ponavljanje slične kompozicije kakvu vidimo na jednoj od firentinskih ikona. U rani XIV vek datuju se i sv Nikola Cudotvorac iz Stavronikite i ikona sa predstavom Cetrdeset mučenika iz Vasingtona. Na takvim ikonama kao što su Jovan Zlatousti iz Vasingtona, Sv Teodor Stratilat iz Ermitaza, Pantokrator iz Sv Petra i Pavla u Simeu, sv Georgije iz Luvra, Bogorodica Odigitrija iz Santa Marija dela Salute iz Venecije ili Hristos u grobu iz Santa Kroce in Djeruzaleme date su pojedinačne figure. Graciozne forme imaju lakocu koja je karakteristicna za XIV vek. Lica se odlikuju sitnim crtama, izraz je dobio posebnu blagost, pa čak i ganutljivost. Cini se da su prestonicke mozaicke radionice iz kojih su izasla ova dela,u drugoj ½ XIV veka prestale da rade, jer posle tog dugog perioda ne susrecemo više nijednu prvoklasnu mozaicku pokretnu ikonu.

Medju mnogobrojim prestoničkim ikonama prve polovine XIV veka, radjenim u tehnici **tempere**, prevashodno se istice ikona Dvanaest apostola iz Moskve. Apostoli su predstavljeni u slobodnim, neusiljenim pozama koje ni najmanje ne lice na frontalne polozaje figura, toliko omiljene u umenosti XII veka. Njihove glave su priklonjene na različite strane, široko se koristi kontrapost, lepršava odeća raščlanjuje se na ostre, sitne nabore. Svi ti elementi daju ikoni nemiran, dinamican karakter. Lica su modelovana pomoću tankih akcenata boje, nanetih u kratkim, socnim potezima. To je postupak koji je korišćen na freskama Karije dzamije i koji je donekle prenaglašen ka Teofanovim novgorodskim freskama. On se ponavlja na dve stilski bliske ikone koje predstavljaju Uspenje - jedna iz Ermitaza a druga iz Likovne galerije u Moskvi. Isti postupak vidimo i na ikonama Bogorodice sa malim Hristom i Blagovesti iz Moskovskog muzeja. Prve dve ikone ostavljaju utisak nemira: sve figure se priklanjaju centru, kao da se povijaju pred naletom vetra, dok njihovo rasporedjivanje na različite nivoe unosi u kompoziciju sasvim posebnu živost. Ikona Bogorodice na sebe skrece paznju prefinjeno obradjenim licima Marije i malog Hrista, koja su prepuna tuga i predosecanja buduceg stradanja. Ovde se radi o nesumnjivo prestonickom delu. S carigradskom školom je povezana i ikona Blagovesti, na kojoj su Marija i andjeo predstavljeni na pozadini koju cini balustrada. Iza balustrade je sluzavka, obuhvativsi obema rukama stub, pri čemu se složena, naglašeno voluminozna arhitektonska kompozicija zavrsava crvenim velumom. Veoma su zanimljive i Blagovesti iz Ohrida. Vizantijski majstor, autor ove ikone naslikao je iznad Marijinog predstola nadstresnicu koja se naslanja na stubice, dok je figure postavio na masivna podnozja, koja je vešto istoristio kao prostorne faktore. I pored sve smelosti prostorne konstrukcije, trebalo bi primetiti da joj umetnik očigledno nije dorastao, dopustivsi propuste u obradi zida i stubica pored desne nege andjela i desnog stubica nastresnice, koje je trabalo ili da bude uz bok ili da presece figuru Bogorodice. Medjutim, i samo postavljanje ovako teških umetničkih zadataka jasno govori o novim traganjima majstora epohe Paleologa, koji su težili oživljavanju tradicionalnih ikonografskih shema.

U epohi Paleologa postale su veoma rasprostranjene ikonice koje su se svojim razmerama, a samim tim i načinom izvodjenja, **priblizile minijaturama**. Ove ikonice su radjene i u mozaickoj tehnici i u tehnici tempere. Bile su namenjene monaškim kelijama i

kućnim kapelama. Karakterise ih intimniji duh i moraju se posmatrati iz neposredne blizine. Medju ove nevelike ikone spadaju šest praznika iz Ermitaza, naslikanih na jednoj dasci. Gotovo dosledno ponavljajući kompoziciju firentinskog pokretnog mozaika, ovo delo predstavlja primer istancane, čisto minijaturne tehnike. Na isti način je radjena i ikona iz Britanskog muzeja u Londonu, koja predstavlja Blagovesti, Rodjenje Hristovo, Krštenje i Preobrazenje. Medjutim, njeno egipatsko poreklo i pomalo grub stil daju nam osnove da je smatramo za provincijsko podražavanje prestoničkih minijatura prve polovine XIV veka. Nekoliko nevelikih ikona XIV veka čuvaju se u Sinajskom manastiru. Do je poprsni Deizis sa sv Petrom i Pavlom i poprsjima Sv Georigija, Onufrija i Vlasija koja okruzju reljefnu predstavu sv Nikole Cudotvorca. To je i Bogorodica sa malim Hristom prefinjenoh slikarskog rukopisa, Raspeće sa Praznicima i scenama Stradanja u 16 bocnih polja. To je i tetraptih sa 15 jevandjeoskih scena i figurama sv Georgija i Dimitrija. Ovaj tetraptih svedoči da su tokom XIV veka bili omiljeni neveliki oltari, koji i nehotice podsećaju na dela Bernarda Dadija, imali su f-ju da zadovolje licne religiozne zahteve.

KRAJ XIV I XV VEK

Jacanje linearnih tendencija može se pratiti na ikonama druge ½ XIV veka i prve polovine XV. Postoje tri ikone koje su tačno datovane. Prva od njih je kiparska ikona sa predstavama Pantokratora, darodavca Manojla i Jefimije i njihove kceri Marije iz crkve Panagije Hrisoliniotise u Nikoziji (sada u arhiepskopskoj crkvi u Faneromeni), na kojoj je oznacena 1356.godina. Druga ikona Pantokratora u Ermitazu, naslikana po porudzbini velikog primikirija Jovana i velikog stratopedarha Aleksija oko 1363. Najzad, treći je diptih-relikvijar epirskog despota Tome Preljubovica iz riznice katedrale u Kuenki, naslikan izmedju 1382-1384. Na svim ovim ikonama zapaza se obrada inkarnata onim istim belim linijama koje se lepezasto sire i koje se mogu videti u crkvi Panagije na ostrvu Halki i u Spasiteljevoj crkvi u Calendjihi. Suve, graficke linije zamenile su socne akcente svetlosti i na najosvetljenijim mestima gotovo da prelaze u kompaktno srafiranje, praveci kontrast zelenim senkama. Na takav način naslikano je lice Hrista izvedeno na ikoni iz Ermitaza, koja se odlikuje posebnom svezinom boja i koja je sacuvala dosta dodirnih tacaka sa slikarskim stilom prve polovine XIV veka. Odjeci tog stila se prepoznaju i u prefinjeno slikanoj ikoni Umiljenije sa 14 poprsija svetitelja iz Ermitaza, Blagovestima iz Tretjakovske galerije u Moskvi. Za ikonu iz Tretjakovske galerije karakteristicna je izvanredna ravnoteza masa. Fantasticne gradjevine i graciozne figure obrazuju neraskidivu ritmicku i kompozicionu celinu. Medjutim, ova ikona bez obzira na visoke kvalitete i veliku svezinu, odlikuje se jacanjem linearnih elemenata. Inkarnat se obogaćuje sa naglašenom suvocom, umesto socnih akcenata svetlosti primenjuje se novi postupak kompaktnog premazivanja osvetljenih mesta svetlom bojom koja se putem postepenih prelaza sliva sa senkom. Taj postupak se najpotpunije razvio na prestoničkim ikonama poznog XIV i ranog XV veka, koje ilustruju zavrsnu etapu u evoluciji carigradskog slikarstva. Ovde se već jasno ispoljava onaj čisto ikonopisački manir, koji je u celini odredio stil italo-grčkih ali i kritskih ikona. Svuda dominira tanka graficka linija, likovi postaju suvi i strogi, kompozicije se odlikuju smisljenom nepokretnošću. Takva je portretna ikona vodje isihastickog pokreta, sv Grigorija Palame iz Moskve, kao i monumentalni Pantokrator iz istog muzeja, ikona Bogorodice sa Hristom iz Tretjakovske galerije (BCa Pimenska, oko 1380), i prefinjena panagija sa predstavom Sv Trojice iz Firence , i pomalo sirova po koloritu ikona Sv Trojice koja se čuva u Ermitazu.

I u poznoj epohi Paleologa majstori su nastavili da slikaju nevelike ikone, koje se približavaju minijaturama. U poredjenju sa sličnim ikonicama prve polovine XIV veka, one se odlikuju suvocom i standardizovanošću. Najbolji primerci čuvaju se u pinakoteci Sinajskog manastira. Takav je sestokrilni oltarcic sa 12 praznika na prednjoj strani i sa figurama ili poprsjima apostola Petra i Pavla, dva arhandjela i svetih Vasilija Velikog i Jovana Zlatoustog na poledjini, kao i dve ikone Bogorodice na prestolu sa malim Hristom. Ove dve ikone sa njihovom razudjenom kompozicijom i bestelesnim figurama još jednom govore o tome da su se Vizantinci čak i na prelasku iz XIV u XV vek pridržavali svojih estetskih ubedjenja. Ovde nailazimo na kompozicije koje podsećaju na čuvene ikone iz Vasingtonske

galerije. Tu se veoma jasno ispoljava principijelna razlika izmedju čisto grčki h ikona i dela maniera greca, u kojima je sve postalo ne samo u vecoj meri zemaljsko nego u vecoj meri materijalno.

Veoma zanimljiv spomenik carigradskog stafelajnog slikarstva predstavlja i ikona koja se nalazi u Sofiji. Ona očigledno pokazuje da je i u XIV veku postojala velika težnja ka složenijem simbolickom tumačenju. Ikona potiče iz bugarskog manastira Poganovo i spadala je i litijske ikone, s obzirom da je oslikana s obe strane. Na jednoj strani je predstavljena Vizija Jezekiljeva. Ona je, kao i freska u Backovu nadahnuta mozaikom crkve Hosios David u Solunu, koji potiče iz V veka. Na drugoj strani su predstavljeni Bogorodica i sv Jovan Bogoslov. grčki natpis razjasnjava da je ovu ikonu manastiru poklonila vasilisa Jelena, kcerka lokalnog feudalca Konstantina, koja je oko 1391. postala krunisana supruga Manojla II Paleologa. Pored Bogorodice je napisan i njen grčki epitet *Katafigi* (utociste, pristaniste). Taj izraz se vrlo često javlja u molitvama, ali se na delima likovne umetnosti više nigde ne srece. Najverovatnije da je ikona doneta u Poganovo 1395. jer je u oktobru te godine ubijen Jelenin otac.

U poredjenju sa solunskim mozaikom, ikona iz sofijskog muzeja pokazuje niz sustinskih promena: bocne figure su dobile tacan naziv (Jezekilj i Avakum), umesto četiri rajske reke i alegorije Jordana naslikano je jezerce sa ribama koje predstavlja reku Hovar. Cini se da je siže solunskog mozaika ostao nerazumljiv, tako da je prilagodjen uobičajenom predstavljanju Vizije Jezekiljeve. U načinu na koji su naslikana brda koja uokviruju jezero, u proporcijama i pokretima bocnih figura, jasno se probijaju obeležja stila XIV veka. MEdjutim, iz stapanja osvetljenja na licu jasno se vidi da je ovde reč o delu sa kraja stoleca. To je posebno uocljivo na figurama Bogorodice i sv Jovana koje ukrašavaju poledjinu ikone i koje je, po svemu sudeći slikao drugi, manje vešt umetnik. Uobičajeno je da se figure Bogorodice i Jovana slikaju bocno od krsta sa raspetim Hristom, pri čemu se Jovan predstavlja kao mladić. Zasto su u ovom slučaju predstavljeni zajedno. Upravo ovde imamo primer složenog simbolickog tumačenja, kakvo je karakteristicno za XIV vek. Trebalo bi da se setimo da je solunski mozaik sa njegove četiri rajske reke proslavljao Hrista kao izvor žive vode. Na to aludira i Jovanova figura. On kao da Bogorodicu, koja oplakuje svoga sina, poseca na reći koje je izgovorio Hristos u jevandjelju po Jovanu a tekst nalazi paralelu u Isaiji i knjizi proroka Joila. Srednjevekovni bogoslovi su sve navedene tekstove poredili sa trenutkom na Golgoti, kada je vojnik kopljem proboo Hristovo rebro i kada su iz rane potekli krv i voda. Na taj način se tema na prednjoj strani i tema na poledjini dovode u smisaonu vezu, i pri tom ovde kao da se ubacuje i prizor Raspeća. Tav vrtoglavi tok misli srednjovekovnog bogoslovlja, koji je teško razumljiv savremenom čoveku, jasno pokazuje u kojoj je meri u XIV veku postalo složeno simbolično tumačenje likovnih predstava. Ova tendencija je bila veoma opastna za umetnost, jer je stetila očiglednosti i jasnoci likovnog jezika. Ovde se već postavljaju temelji usiljene simbolike i izveštačenih alegorija, koji se vidjaju na poznijim ikonama.

Posebnu grupu dela vizantijskog stafelajnog slikarstva čine ikone koje su ukrašavale oltarske pregrade. U pogledu spomenika ikonopisa XI-XII i XIII veka postojali su oslikani epistili sa predstavama Deizisa, Praznika i prizora iz žitija. Te ikone su svojom snažno razvucenom formom mogle da igraju i neposrednu ulogu arhitrava ali i ulogu ikona odvojenih od arhitrava (kad je oltarska pregrada bila od kamena i kad se epistil postavljao na mermerni arhitrav). U drugom slučaju bilo je logicno da se jedna drvena daska raščlani na niz samostalnih predstava, naslikanih na posebnim daskama. Na takav put posdticala je i sama tematika ukrašavanja oltarskih pregrada, jer je Deizis i Praznike lakse realizovati kao pojedine ikone rasporedjene u nizu, posebno ako se Deizis raščlani i u njega uvedu dopunska poprsja andjela, apostola i svetitelja. teško je reći kad su se zapravo u Vizantiji pojavili deizisni cinovi koji nisu bili naslikani na jednoj dugackoj dasci nego na nizu pojedinačnih dasaka. Prema sačuvanim spomenicima verovatno se to odigralo tokom XII veka a pocelo sirom da se primenjuje krajem XIII. U svakom slučaju, najstariji nama poznati Deizisni cinovi datuju se već u XIV vek: andjeo iz razdvojenog deizisnog cina iz Vatopeda, cin iz Hilandara, cin iz Ubisi, cin iz Visockog manastira. Vazno je dasu svi ti cinovi bili sačinjeni od poprsnih figura, a ne od figura u punoj velicini. Posebno je zanimljiv cin iz

Visockog manastira - cin je tamo poslao osnivac tog manastira, Atanasije Visočki, koji se nalazio u Carigradu. DEset ikona, koje su ulazile u sastav ovog cina, u Rusiju je dovezao jeromonah Viktor u periodu izmedju 1389-1395. Dimenzije tih ikona su suvise velike za Vizantiju, što govori da su one radjene po specijalnoj porudzbini i da su bile namenjene za dekoraciju ruske crkve. Teofan Grk i Andrej Rubljov su prvi ikonopisci koji su vizantijske poprsne deizisne cinove zamenili cinovima sa celim figurama. To je oznacilo preobrazaj oltarske pregrade u visoki ikonostas, koji je svoju klasičnu formu dobio na ruskom tlu. U Vizantiji je oltarska pregrada ostala relativno niska. Ona se sastojala iz tri reda ikona.

Pozne carigradske ikone jasno pokazuju do kakvog je okostavanja linearnog sistema i do kakvog slabljenja obrade došlo prestonicko slikarstvo u poslednjoj etapi razvoja. U njima nije ostao ni najmanji trag slikarskog stila prve polovine XIV veka. Kompozicija se granici sa čisto akademskim shvatanjem forme, obrada dobija naglašenu suvocu, socne poteze konacno potiskuju tanke, grafički ostre linije. Na hrišćanskom istoku je u takvom stilu uradjen ogroman broj ikona. Taj beživotni slikarski manir prenet je i u Italiju, gde je posluzio kao osnova za tzv. italo-grčki stil. Kasnije će ovaj manir prodreti i na Krit, gde će se postepeno degenerisati u eklekticku, duboko dekadentnu pojavu.

Srpski ikonopis XIV veka je poznat preko čitavog niza izvanrednih ikona. Najkvalitetnije medju njima su Krštenje, Silazak u Ad i Neverovanje Tomino, koje su u Ohridu. Prefinjen crtez i minuciozna tehnika dovode ove ikone - koje su ulazile u praznicni niz na ikonostasu - u vezu sa delima solunskih majstora. Sa vizantinofilskim usmerenjem srpskog ikonopisa povezana su i takva dela kao što su dve ikone Vavedenja iz Hilandara. Medjutim, istovremeno je postojalo i drugo usmerenje. Majstori, koji su pripadali ovom usmerenju, nastavili su da slikaju na "stariji način" i da neguju primitivnu konstrukciju formi, slično autoru ikone Bogorodice Odigitrije iz crkve Sv Nikole u Prizrenu. Taj arhaizirajući tok je posebno ojacao sredinom XIV veka, kada je Dušanov raskid sa Vizantijom doprineo oživljavanju lokalnih centara i podstakao delatnost makedonskih i primorskih majstora.

Za razliku od Rusije, u Srbiji su bili veoma naklonjeni slikanju ikona u tehnici freske. Takve predstave su rado rasporedjivali sa strana oltarske pregrade. Tematika ovih ikona je veoma raznovrsna, još jednom potvrdjujući da je netacno stanoviste da su svi slobodniji ikonografski tipovi Bogorodice vezani za Italiju. U sustini, ti ikonografski tipovi su se samostalno razvijali na vizantijskom i juznoslovenskom tlu. Odatle su preneti u slikarstvo duecenta i trecenta, gde su dobili originalno tumačenje. Medju takve ikone-freske spadaju Bogorodica Pelagonitisa iz Starog Nagoricina, Eleusa iz Decana, Bogorodica Strasna iz Sv Stefana u Konci i Marija oplakuje Sina iz Markovog manastira. Svojom sklonošću ka dramaticnim i duboko emotivnim religioznim predstavama, Srbi su, uopsteno, u ikonopis veoma rado uvodili ove napredne ikonografske tipove. Mi ih nalazimo na ikonama iz Decana, Hilandara i u Zrzama (Makarijev rad). Daleko tradicionalinijim karakterom se odlikuje Odigitrija iz Lesnova, tačno datovana u 1342.

Vodeci srpski manastiri su imali sopstvene ikonopisacke radionice. Jedna od najznačajnijih škola se nalazila u Decanima, gde se sacuvalo mnogo starih srpskih ikona. Osim Umiljenija, izdvajaju se ikone Hrista, Jovana Pretece, sv Nikole Cudotvorca i arhandjela Gavrila. Sve te ikone predstavljene su u punoj velicini. Te ikone su cinile deo ikonostasa ali nisu obrazovale deizisni cin, nego su to bile donje, prestone ikone. Ove ikone, koje su po svom stilu veoma bliske freskama decanskog hrama, datuju se u sredinju XIV veka.

Kao i u vizantijskom, tako se i u srpskom ikonopisu druge ½ XIV veka primecuje sve veća suvoca obrade i kristalisanje standardnih ikonopisačkih postupaka. U ikoni Hrista Spasitelja i životodavca iz Zrza, jasno se ispoljavaju te nove tendencije. Cini se da su majstori moravske škole nastavili da slikaju u slobodnijem maniru.

Iz škole Teofana Grka izasle su dve značajne ruske ikone: Bogorodica Donska, koja se nekada nalazila u sabornoj crkvi Blagovestenja u Moskovskom Kremlju, kao i Preobrazenje iz Pereslava Zaleskog.

Bogorodica Donska - spada u dvostrano islikane litijske ikone. Na prednjoj strani vidimo Bogorodicu tipa Umiljenija, a na poledjini Uspenje. Širok slikarski manir na Uspenju podseća na volotovske freske, gde se srecu srodni tipovi lica i gde se primecuje taj svojevrsni spoj širokog slikarskog manira i strogog geometrizma kompozicione konstrukcije. Autor ikone je

morao biti novgorodski majstor, koji je bio pod jakim uticajem Teofana Grka i kojeg je ovaj iz Novgoroda doveo sa sobom u Moskvu.
Preobrazenje iz Pereslava Zaleskog - odaje ruku drugog slikara, ali takodje iz Teofanovog kruga. Uz svu njenu bliskost sa vizantijskim ikonama, ona ispoljava i mnoge ruske crte. Ta ruska obeležja nam dopustaju da ikonu Preobrazenja pripisemo Teofanovom sledbeniku, ali ovoga puta ne novgorodskom nego moskovskom umetniku.

K. Vajcman:
Poreklo i značaj ikona

U klasičnoj antici versko osećanje postovanja božanstva nalazilo je svoj umetnički izraz pre svega u kultnoj statui koja se postavljala u hram. Prema njoj su se izradjivale kultne figurice malog formata u bronzi ili terakoti namenjene molitvama pojedinaca, a stavljale su se u posebne nise u uglovima soba. Kada se medjutim u kasnoj antici razvila složenija duhovna predstava o božanstvu, slobodna statua je postepeno izlazila iz upotrebe ustupajući mesto najpre plitkom reljefu a zatim slici. Ova težnja najuocljivija je u mističnim religijama koje su, polazeci od svog transcedentalnog stanovista, nasle prikladniju predstavu božanstva u dematerijalizovanom prikazivanju ljudskog tela. Ovaj proces se može jasno pratiti u umetnosti Mitrinog kulta, koja je predstavu boga Mitre koji ubija vola, u II veku još prikazivala slobodnom skulpturom, u III veku plitkim reljefom a konacno freskom npr. u mitreumu u Dura Europosu. Paralelan razvoj mozemo videti i u kultu Izide; do III veka *Serapis i Izida* slikani su tehnikom enkaustike na triptihu sa pokretnim krilima, kao najpogodnijem obliku kućnog oltara.

Kao izdanak judejstva i očigledno pod uticajem druge Božije zapovesti hrišćanstvo se u početku protivilo figurativnoj umetnosti uopste, a naročito predstavljanju Boga. To protivljenje je trajalo još izvesno vreme čak i pošto se, helenizacijom hrišćanstva najkasnije u III a verovatno još u II veku, figurativna umetnost ustalila. književni izvori pominju čak nekoliko slobodnih skulptura, ali one su izuzeci. Osnovni umetnički oblici bili su reljef i enkaustika. U IV veku episkopi Evsevije Kesarijski (Eusebije iz Cezareje) i Epifanije iz Salamine, npr., pominju ikone Hrista, Bogorodice, apostola i arh. Mihaila. Treba naglašiti, medjutim, da ovakve svete slike nisu hrišćanski izum već se nalaze još u Izidinom kultu. Kao i mistički kultovi, i hrišćanstvo je imalo oba oblika svetih slika: monumentalne za kultne prostorije, i male za pojedinačne molitve. Izvori nam jasno pokazuju da su male, pokretne ikone, bile mnogobrojne u vreme dok crkva još nije savladala otpor prema postavljanju ikona u hramove. Fanaticni Epifanije iz Salamine razderao je sveti lik naslikan na zavesi izražavajući time svoje protivljenje onome što je smatrao za idolopoklonstvo. U ovom dogadjaju, naročito je značajno to što ikona protiv koje je ustao nije bila na drvetu nego na komadu tkanine, što pokazuje da se od samog početka ikona nije vezivala za neki odredjeni materijal i tehniku. Nedavno je otkrivena tapiserija sa likom *Bogorodice na prestolu*, koja očigledno jeste ikona. Kada je 726. usled postovanja ikona došlo do sukoba izmedju protivnika i postovalaca ikona, uzdrmali su se temelji Vizantijskog carstva. Crkveni oci koji su branili ikone morali su da nadju ubedljivo objasnjenje zasto postovanje ikona nije idolopoklonstvo. Kljuc za razumevanje ikone bila je učenje o ovaplocenju i dogma o dvostrukoj prirodi Hristovoj. još u početku ikonoborackog sukoba Jovan Damaskin je u Siriji, koja je tada bila pod muslimanskom vlascu i kojoj je bio siguran od progona vizantijskog cara, je napisao svoju *Odbranu svetih slika.* On je objašnjavao da se *ne daje oblik ili lik božanskoj lepoti jer se ona ne može predstaviti, već slikareva cetkica živopise ljudski lik. Ako je, dakle, Sin Božiji postao čovek i javio se u ljudskom oblicju, zasto se ne bi predstavljao njegov lik?* U kasnijoj fazi ikonoborstva Teodor Studit je odredio odnos slike i njenog originala kao *identitet*; svoju teoriju je izlozio recima: *Čovek je načinjen po liku i oblicju Božijem, otuda ima neceg božanskog u umetnosti stvaranja likova*. Teodor je, zatim, tvrdio da su ikone *neophodne*, "kao savrseni čovek, Hristos se ne samo može nego se i mora predstavljati i postovati na ikonama; poreknemo li ovo, crkveno tumačenje Hristovog spasenja sveta je prakticno uništeno". Ova teorija neophodnosti je, posle konacne pobede

postovalaca ikona 843., dala ikoni značajno mesto u životu pravoslavnog vernika koji čuva ikonu kao porodično nasledje i ukazuje joj postovanje u crkvi.

Postoje mnogi oblici ikona. Za ikone u pojedinačnoj svojini najvaznije je da bude pokretne, tako da vlasnici mogu da ih imaju uza se i na putovanjima. Zbog toga neke od najstarijih ikona imaju pokretno zastitno krilo. Drugi oblik ikona je diptih. Diptih je prvobitno bio tablica za pisanje i ocuvao je tu f-ju u poznatim konzularnim diptisima od slonovače u V i VI veku, a zadrzao je svoju prakticnu namenu u istočnoj crkvi: djakon je iz diptiha čitao molitvu zastupnistva. Kada je medjutim, diptih prestao da se upotrebljava za pisanje, reljefni ukrasi su preneseni sa spoljnih na unutrašnje strane da bi se zastitili urezani sveti likovi. Jedan od najlepsih primera je diptih iz VI veka sa *Hristom i Bogorodicom na prestolu*, očigledno rad neke carigradske radionice. Podjednako dobru zastitu pruža i triptih koji je sudeći prema prilično brojnim ranim fragmentima na Sinaju, bio čak popularniji od diptiha. Najznačajnija tema prikazivala se na srednjem delu, a sporedni likovi ili prizori na krilima, tako da je triptih omogućavao prikazivanje po hijerarhijskom redu.

U crkvi se ikona može postaviti gotovo na svako mesto, bilo da je pokretna (slikana na drvetu) ili da je zidna (u fresko tehnici). Crkva sv Marije Stare u Rimu je upecatljiv primer postojanja pojedinačnih fresko-ikona uporedno sa narativnim frizovima i dugim redovima svetitelja. Drugi primer pruža crkva Sv Dimitrija u Solunu, u kojoj su mozaicne ikone rasporedjene po stubovima i zidovima. Uskoro je oltarska pregrada postala centralno mesto za izlaganje značajnih ikona. Izgleda, medjutim, da pre srednjevizantijskog predioda (843-1204), velike ikone nisu postavljane iznad mermernog parapeta, izmedju stubova koji nose arhitrav. obično ih je 4, a predstavljaju Hrista, Bogorodicu i Jovana Krstitelja koji čine Deizis, i svetitelja zastitnika crkve. Iznad je postavljen epistil koji je od X veka ukrašavan slikama crkvenih praznika koje su zauzele mesta poprsja ili medaljona sa svetiteljima. I konacno, carske dveri kroz koje svestenik ulazi u oltar su ukrašavana Blagovestima: najstariji primer iz XIII veka (Sinaj), mada je takvo ukrašavanje pocelo i nešto ranije.Na nalonj u sredini crkve postavlja se ikona sa temom praznika koji se u odredjeni dan ili dane praznuje; ikona se, u zavisnosti od praznika, menja. Svaka crkva ima obično povecu zbirku malih ikona po zidovima bocnih brodova, u oltaru ili u depoima iz kojih se uzimaju po potrebi. Postoje zatim i ikone prema kojima se odnosi sa naročitim postovanjem, kao što su ikone Bogorodice koje je po predanju naslikao sam Sv. Luka: one su nerukotvorene (ahiropitos), nije ih stvorila ljudska ruka (?- ovo nema pojma - zapazanje autora skripte). Takve ikone privlace hodocasnike i okicene su najrazlicitijim zavetnim darovima. Konacno, postoje litijske ikone, oslikane sa obe strane koje takodje zasluzuju naročito postovanje: vojske su ih nosile sa sobom u bojeve (ovo je još veća nebuloza!).

Rasireno je misljenje da je ikona slika na dasci. Ova predstava je zasnovana na ogromnom broju sačuvanih ikona iz poznovizantijskog i poslevizantijskog perioda, medju kojima je većina zaista slikana na dasci. Ali to nije odlika ikona iz ranijih vremena jer su upotrebljavani najrazlicitiji materijali, naročito u doba Makedonske dinastije a to je drugo vizantijsko zlatno doba. Osim monumentalnih mozaika tada su se izradjivale male mozaicke ikone od sicusnih kocaka (ha, ha, ha- kočkica). raskoši ikone doprinosila je i obilna upotreba zlata i srebra, slonovače i dragog kamenja, što se tada veoma cenilo. Skulptura u mermeru je ponovo igrala značajnu ulogu, ali kao i u slonovači privenstvo se davalo plitkom reljefu, da bi se ublazio utisak isuvise izraženog ljudskog tela. Povratak ovakve raznovrsnosti materijala i tehnika, naročito u X veku, predstavlja svesnu obnovu prvog zlatnog doba Vizantije, onog iz Justinijanovog vremena. Jedan materijal se, pak, upotrebljavao više nego ranije: ćelijasti emalj koji je privlacio umetnike ovog perioda zbog svoje prozaicnosti i izrazite 2dimenzionalnosti. Omogućavao je, više nego bilo koji drugi materijal postizanje utiska dematerijalizovanog tela. još od ranovizantijskog perioda, sudeći prema književnim izvorima i nedavno otkrivenim ikonama na Sinaju, glavne teme su *Hristos, Bogorodica, apostoli, popularni svetitlji i popularni crkveni praznici*. Hristos i Bogorodica (naročito ona) često se javljaju sa odredjenim epitetima: ti epiteti medjutim, u većini slučajeva, ne označavaju posebne tipove nego zajedničku odliku. Epitet *Eleusa*, nrp. - Bogorodica umiljenije - rasirio se preko poezije, naročito preko himni, i javljao se uz mnoštvo različitih tipova Bogorodica. Ostali epiteti su toponimijski kao npr. Vlahernitisa. U srednje

vizantijskom periodu vizantijska umetnost dobija sve više crkveni karakter. To se najjasnije vidi u predstavljanju Deizisa: u sredini je predstavljen Hristos, a sa njegove desne i leve strane najpre Bogorodica i Jovan Krstitelj, glavni posrednici, a zatim, u dve povorke, arhangeli, angeli i u odredjenim slučajevima svetitelji. Glavno mesto za Deizis sa cinom (veliki Deizis) je epistil, na kojem su često prikazani i veliki crkveni praznici. Ti praznici su pojedinačno predstavljani već u ranoj hrišćanskoj crkvi, ali se sada oblikovala celina od dvanaest, koja je tokom srednjevizantijskog perioda dobila odgovarajući kanon. U XI veku, pošto je Simeon Metafrast sakupio živote *svetaca* u 10 knjiga, postala je popularna kalendarska ikona na kojoj su predstavljeni dugi nizovi svetitelja za svaki dan u godini. Najkasnije krajem XII veka likovi svetitelja počeli su da se uokviruju narativnim prizorima iz njihovog života. Poznovizantijski period je doneo srazmerno malo novih tema, ali je razradio one tradicionalne-cesto dodavanjem gomile posmatraca. Dok je, npr., u srednjevizantijskom periodu broj onih koji oplakuju smrt Bogorodice bio ograničen na 12 apostola i 3 episkopa, u kasnijim prikazima broj prisutnih se veoma povecao: Hristos je okružen nebeskom vojskom, a balkoni bocnih gradjevina puni su žena koje tuguju. Počevši otprilike od XV veka, medjutim, Rusija je pokazala naročitu stvaralacku moć u oblasti ikonografije, i uvela je znatan broj dogmatskih, liturgijskih, i čak istorijskih tema, koje su - zasnovane na misticnoj literaturi - često su postajale izvanredno složene. O izradi ikona u najstarijem periodu znamo veoma malo, a nikada necemo ni sve saznati, jer je mnogo ikona uništeno tokom rata pokrenutog zbog postovanja ikona. Sve do nedavno su bile poznate samo četiri ikone iz vremena pre izbijanja ikonoklazma: sada su u Kijevu, a donete su sa Sinaja. Tek pošto su tokom poslednjih 25 godina ispitivane sinajske ikone, mogli smo da utvrdimo da je jedna grupica prvorazrednih ikona - koje predstavljaju *Hristovo poprsje, sv Petra i Bogorodicu na prestolu medju svetim ratnicima* - potiče iz Carigradskih radionica. nešto veća grupa ranih sinajskih ikona izradjena je, verujemo, u Palestini, provinciji u kojoj se nalazi Sinajski manastir. još uvek malo znamo o ikonopisanju u tako značajnom centru kao što je Aleksandrija; moralo je biti grčko po karakteru i potpuno odvojeno od koptskog. Poznato je nekoliko ranih koptskih ikona, ali još nije preduzeto njihovo sistematsko proučavanje. Antiohija je takodje morala biti uticajan centar ikonopisacke delatnosti, ali o tome još uvek Ništa ne znamo. Na Sinaju postoje ikone nešto starijeg datuma sa sirijskim i arapskim natpisima, koje se odlikuju sopstvenim stilom; one bi mogle da postanu jezgro za proučavanje ikona hrišćanskih sirijaca i arabljana. Ikone su sigurno izradjivane i u preikonoklastickoj Gruziji mada ih je sačuvano samo nekoliko. Sve nas navodi da verujemo - a i neke cinjenice to potvrdjuju - da u ranovizantijskom periodu nije postojao jedinstveni stil, nego je svaka vazna metropola sa okolnom provincijom imala vlastitu tradiciju prozetu uticajem samoniklih i često antiklasicnih stremljenja. čak i u Rimu je otkriveno nekoliko vrlo značajnih ranih enkaustičkih ikona, koje su nešto sasvim posebno u odnosu na one sa Istoka.s

Sinaj, takodje, pokazuje da izbijanje ikonoklazma 726. nije dovelo do potpunog prekida ikonopisanja. Ikone su izradjivane van granica vizantijskog carstva - npr. u Palestini, tada pod muslimanskom vlascu - što dokazuje grupa sinajskih ikona koje bi smo pripisali VIII-IX veku. Tek u drugom zlatnom dobu, kada se pod Makedonskom dinastijom Carstvo opet sirilo - Carigrad je postao neosporan umetnički centar istočnog sredozemlja i razvio je sopstveni stil, čiji se uticaj oseća u svim susednim zemljama. Pokušavajući da oživi prvo zlatno doba iz Justinijanovog vremena, pokret za oživljavanje klasike dao je ono što mi danas nazivamo Makedonskom renesansom.

U XI i XII veku, naročito u periodu Komnina, carigradska umetnost je zadrzala visok nivo ali je do izvesnog stepena došlo do gubljenja klasičnih elemenata - zbog stila koji je tezio sve vecoj dematerijalizaciji ljudskog tela. Ovu tendenciju, medjutim, ne treba smatrati antiklasicistickom; to je pre pokusaj ostvarivanja sinteze klasičnog i ovozemaljskog sa duhovnim. Stil sa više asketskih elemenata nastao je pod uticajem oživljavanja monastva i njegovog isticanja misticizma, što potvrdjuje i sv Simeon Novi Bogoslov. Izmedju ove dve tendencije ostvaren je savrseni sklad, sklad koji je ostao sustinska odlika vizantijske umetnosti dok god je ona trajala.

Kao jedno od posledica težnje ka dematerijalizaciji ljudskog tela skulptura se sve više gubila a slikarstvo je postajalo glavni medijum. Od ranijih materijala i dalje su bili u upotrebi u istoj meri samo mozaik i ćelijasti emalj, zbog svoje dvodimenzionalnosti. Carigrad nije izvozio u susedne zemlje samo umetnička dela: njegovi umetnici, a naročito mozaicari bili su pozivani u druge hrišćanske i muslimanske gradove, u Veneciju, Palermo, Kijev, Damask i Kordovu. U Grckoj Solun je bio dostojan takmac Carigradu još od vremena ranog hrišćanstva: to je bilo srediste sa veoma visokim umetničkim dostignućima sudeći, recimo, prema votivnim ikonama u vidu zidnih mozaika u crkvi Sv Dimitrija, koje predstavljaju svetitelja zastitnika crkve. Ali što se tiče ostalih krajeva Grcke, na ekonomski oporavak i oživljavanje vizantijske umetnosti i ikonopisanja trebalo je cekati sve do srednjevizantijskog perioda. Nakon primanja hrišćanstva, na Balkan i Rusiju počela su da iz Carigrada stizu dela vizantijske umetnosti i ikone koje su domaci umetnici počeli da podražavaju. Kako je tu prihvaceno pravoslavlje, bio je to sasvim prirodan proces. Na latinskom Zapadu stanje je bilo potpuno drugačije. Jaki talasi vizantijskog uticaja doprili su do svih zapadnih zemalja, naročito u XII i XIII veku. Ikone kao što je *Bogorodica Paraklisa* iz Spoleta iz prve polovine XII veka bile su naročito cenjene i uživale su naročito postovanje - ali nije shvacen pravi smisao ikone i njena pripadnost bogosluzbenoj celini. Na Zapadu je na oltaru stajala slika na drvetu dostojna postovanja, dok je pravoslavna crkva na oltaru ostavljala mesto samo za putir, nafornjak i jevandjelje.

U XIII veku u Carigradu je osnovano Latinsko Carstvo a krstaši su se utvrdili u Siriji i Palestini, ali i pored ovih osvajanja vizantijska umetnost i ikonopisanje nastavili su da žive. došlo je do medjusobnog prožimanja vizantijske i zapadne ikonografije. Stil sa Zapada je čak izvršio izvestan uticaj, mada je onaj drugi, uticaj Istoka na Zapad bio znatno vazniji. Vizantijska umetnost je još uvek bila dovoljno snažna da baš u ovom periodu izvrši najjaci uticaj na zapadni svet , naročito na Italiju, u kojoj je vizantinizirani stil ispravno nazvan *maniera greca*. Podjednako je snazan bio i njen uticaj na slovenske zemlje, u kojima su nalazili utociste grčki monasi. U doba Paleologa, počev od ponovnog osvajanja Carigrada, pojavila se reakcija na uticaj Zapada. Ikonopisanje - i umetnost uopste - bilo je odredjeno svesnim vracanjem Carigrada u sopstvenu prošlost, naročito u Justinijanovo doba i umetnost makedonskog perioda. Pronadjene su i nove formule za spoj klasičnog i duhovnog, a ovo drugo je postepeno sticalo prevagu. Skulptura u obliku plitkog reljefa koja je još uvek životarila u vreme Komnina, retko se javljala. Slikanje je postalo gotovo jedini način izrade ikona i razvila se meksa tehnika cetkice, koja je najbolje odgovarala duhu vremena. Opadanjem Carstva, uticaj vizantijske umetnosti na svet van granica zemlje postajao je sve ograničeniji. Ona je još uvek uticala na Gruziju i slovenske zemlje, ali Sloveni su, ne gubeci nikad iz vida vizantijske korene počeli da neguju sopstveni stil, u kojem su se sve više gubile helenske komponente i razvijala se sve veća apstrakcija. Naročito u ruskom ikonopisu, dematerijalizacija ljudskog tela otisla je mnogo dalje od grčki h uzora: ljudska figura je postala isuvise izdužena, a kratki potezi cetke ponekad joj daju izgled utvare, što je još pojačano upotrebom sjajnih, mističnih boja. Uticaj vizantijske umetnosti na latinski Zapad potpuno je prestao iz sasvim suprotnog razloga: pojavom gotike zapadni svet je krenuo putem naturalizma, koji je nespojiv sa duhovnim poimanjem ikona. Posle pada Carigrada 1453. vizantijsko ikonopisanje je nastavljeno uglavnom na Kritu, tada pod mletackom vlascu, i po manastirima Svete Gore, koja je do izvesnog stepena imala autonomiju pod turskom vlascu. Kritske ikone, koje su izradjivane u velikom broju i često tehnički vrlo vešto, u prvoj fazi su pokazivale visok stepen konzervativnosti, u stilu i u ikonografiji.s Vremenom, medjutim, blizak dodir sa Venecijom doveo je do prihvatanja elemenata sa Zapada i do mesovitog stila u kojem su se, na kraju, potpuno izgubile duhovne vrednosti.s

Duže od jednog milenijuma ikona je imala sredisnje mesto u životu pravoslavnog vernika, a njeno široko prihvaranje počivalo je na umetnikovoj sposobnosti da spoji tradicionalno i novo. Teme je diktirala crkva ili su se razvijale iz narodnih verovanja, pa su zato uvek bile razumljive masama. U isto vreme bilo je dovoljno umetničke slobode da se razvija ne toliko individualni stil - mada licna nota niposto ne nedostaje - koliko stil odredjen drustvenom strukturom i različitim klasama koje su naručivale ikone. Dok su ljudi sa dvora

podsticali stil blizi klasici, u monaškoj sredini se razvijao stil sa više asketskih nota. Osim toga, ikone se odlikuju visoki estetskim vrednostima, koje se ogledaju u njihovohj harmonicnoj kompoziciji i smisljenom rasporedu boja. Na ovim vrednostima počiva velika popularnost koju ikone danas uživaju.

46. CARIGRADSKE IKONE

K. Vajcman: Ikone

U toku borbe protiv postovanja i postovalaca ikona, zatim usled mletačkih pljackanja 1204 i turskih pustosenja 1453. stradale su mnoge značajne ikone, tako da ih je u Carigradu malo očuvano. Najvaznije je da se odmah shvati da ikone nisu slikane samo temperom na drvetu, već i u drugim materijalima i tehnikama (freske, zidni mozaici...). Neke ikone su se pojavile ispod premaza kreca pružajući pravu sliku o najviš im vrednostima carigradske umetnosti. Carigradske ikone, naročito mozaicke, radili su izuzetno vešti majstori iz poznatih radionica. Carigrad je bio toliko cenjen kao vodeci centar za izradu mozaika da su njegovi umetnici trazeni sirom sveta, u hrišćanskim i muslimanskim zemljama. Carigrad je takoreci drzao monopol za izradu zidnih mozaika, a kasnije i finih, malih mozaičkih ikona. One su većinom bile na visokom umetničkom nivou i sa mnogo razloga se veruje da su sve izradjene u prestonici.

Carigrad se istice umetničkim delima i u drugim, dragocenim materijalima, pa se naročito u periodu Makedonske dinastije primecuje gotovo razmetljivo pokazivanje raskoši, čak i na ikonama. Tako se za izradu umetničkih dela najviš e upotrebljavaju zlato, srebro i slonovača. Ona se mnogo koristila još u ranovizantijskom periodu, pa je sada oživela. Ali dok je najveći deo zlata i srebra docnije topljen (ocuvane dve ikone sa arhandjelima, sada u Veneciji), sačuvan je prilican broj dela od slonovače. Ovo drugo zlatno doba tako je bogato radovima u slonovači, da se može razlikovati nekoliko umetničkih radionica i do detalja pratiti njihov razvoj. U izradi reljefa u plemenitim metalima, kao i u slonovači, s Carigradom je, osim Gruzije na istoku i Karolinškog i Otonskog carstva na Zapadu, malo ko mogao da se meri.

Svesni smo da ne postoji pouzdan način da se u svakom pojedinačnom slučaju utvrdi tačno da li neko umetničko delo potiče upravo iz Carigrada. Neki umetnik iz prestonice se mogao preseliti u drugo mesto, dok je neki umetnik iz provincije pak mogao da uči u Carigradu, ili da u svome zavicaju podražava stil prestonice. Osim toga, mora se imati na umu da ni svako delo iz prestonice nije moralo da bude na najviš em umetničkom nivou. Mora se dakle priznati da se ne može uvek povući ostra granica izmedju carigradskih dela i onih nastalih pod direktnim uticajem Carigrada, pa se zato izraz "carigradski stil" mora koirstiti u sirem smislu.

Pojavu unistavanja ikona prikazuje dogadjaj sa vratnica Halki, sa kojih je, po naredjenju Lava III, uklonjena ikona Hrista 726. ili nešto kasnije, što je dovelo do najozbiljnijih pobuna. Portal je bio omiljeno mesto za izlaganje ikona kojima se pripisivala naročita zastitnicka moć: one su privlacile gomile postovalaca. Prvobitna ikona Hrista sa vratnica Halki bila je pokretna, kao i ona koju je posle nje oko 800., postavila carica Irina. Godine 843. po treći put je postavljena ikona sa Hristovim likom na vratnice Halki, i to je bio zidni mozaik - garancija stalnosti. Medju nekoliko sačuvanih ikona sa portala, najstarija je ona koja prikazuje *Hrista na prestolu* iznad carskih dveri Sv Sofije. Na njoj je naslikan car Lav VI nicice pred Hristom na prestolu. Tu je i Bogorodica Zastupnica iznad pokornog cara. Ikona je najverovatnije radjena posle careve smrti 912. Velicanstvena, snažno oblikovana figura Hrista sa glavom nalik na Zevsovu nagovestava visok stepen plastičnosti tela, naglašenog i odećom koja istice oblike. najbližu paralelu ovakvom klasičnom shvatanju tela nalazimo u minijaturama poznatog *Pariskog psaltira*, najznačajnijeg dela makedonske renesanse. Pod Lavovim naslednikom Konstantinom VII Porfirogenitom, vladarem koji je bio učen čovek i umetnik, pokret obnove klasične umetnosti dostize vrhunac. Konstantin VII je bio i veliki kolekcionar relikvija, i imao je ubrus sa Hristovim likom koji je 994. donet u CArigrad u trijumfalnoj povrci iz Edese, gde je stajao kao pokretna ikona na portalu. (Njemu

se pripisuje i jedan enkomion koji slavi ovaj dogadjaj). Jeno krilo triptiha sa Sinaja (*Kralj Avgar prima ubrus*) prikazuje glasnika koji donosi ubrus edeskom kralju Avgaru, koji je tražio Hristovu sliku. Crte lica kralja Avgara upadljivo lice na cara Konstantina Porfirogenita, što znaci da je ova ikona mogla biti izradjena tek posle 944. Izgleda da je nastala uskoro posle te godine. odeća istice snažno telo kralja Avgara, što su u osnovi karakteristike mozaickog *Hrista na prestolu*. Umetnička vrednost ovog dela, medjutim, nije naročito velika, pa se postavlja pitanje na koje se ne može odgovoriti: da li je ova ikona, ikonografski tako bliska Carigradu, zaista u njemu izradjena? Doduse, u Carigradu su izradjivani i umetnički predmeti skromnije vrednosti.

Unistene su slikane ikone X veka - ali je ovaj gubitak nadoknadjen očuvanim ikonama u slonovači. Od preko 200 sačuvanih pločica od slonovače najveći deo su ikone iz X veka i, uz nekoliko izuzetaka, sve su izradjene u Carigradu, u nekoliko umetničkih radionica koje se mogu jasno razlikovati. Grupa koja je nazvana "slikarska" zavisi, kako sam naziv kaze, od slikanih uzora. Zbog relativno male velicine pločica i fine izrade cini se da su uzori bile verovatn minijature. Jedna od najfinijih slonovača, sada u Minhenu, predstavlja *Uspenje Bogorodice*. OStre, guste linije draperije podražavaju poteze cetkice. Pod uticajem makedonske renesanse umetnik spaja slikarske i vajarske odlike, ostavljajući prilično plitke površine figura a rezući vrlo duboko pozadinu oko njihovih ivica, čime stvara iluziju znatne plastičnosti. Ova pločica od slonovače je nekada bila srednji deo triptiha, ali kada je stigla na latinski Zapad više nije shvatana njena funkcija portativne ikone. Delovi triptiha su kao u mnogim sličnim slučajevima razdvojeni, a srednja pločica se koristila za ukrašavanje raskošnog jevandjelja nemačkog cara Otona III (983-1002). Slonovača je nadahnjivala umetnike da izradjuju i ikone od finog ali nešto manje dragocenog steatita. Jedna od najstarijih, najverovatnije iz X veka, jeste *Uspenje Bogorodice* koje se sada čuva u Becu. Lica su veoma izražajna, ali draperija nije tako elegantna i klasična kao u slonovači, što navodi na misao da su bolji umetnici radili samo u ovom drugom materijalu. Osim toga, steatit iz tehničkih razloga nije bio pogodan za složenu izradu triptiha, pa je i ovo becko *Uspenje* najverovatnije bilo nekada u drvenoj kutiji sa metalnim ramom.

Medju radovima u slonovači iz "slikarske" grupe, delo najveće umetničke vrednosti kakva se ocekuje od carigradskih umetnika jeste *Raspeće* koje se nalazi u njujorskom Metropolitenu i ovo je prvobitno bio srednji deo triptiha. Umetnik je istovremeno vešto primenio dva različita načina prikazivanja: Bogorodicu je prikazao u prilično krutoj pozi, a Jovana Jevandjelistu u realističnijem, lezernijem polozaju, praveci tako razliku izmedju božanskog i ljudskog. Duboko usecanje je naizražajnije na figuri Hrista na krstu, koji izgleda gotovo odvojen od zemlje. klasična tradicija, koja se istice u mnogim pojedinostima, najnaglašenija je u figuri Hada probodenog krstom, za koga je kao nadahnuce posluzio neki klasični planinski ili recni bog. Na jednom od malobrojnih tripitha "slikarske grupe" koji je sačuvan u celini *Cetrdeset sevastijiskih mučenika i svetitelji ratnici* u sredini su prikazani mučenici koji su se smrzli na zaledjenom jezeru. Za zgrcene polozaje tela nekih mučenika umetnik je možda nalazio nadahnuce u umiranju giganata u gigantomahiji, poznatoj sa drevnih podnih mozaika. Ali dok je umetnik podražavao u slonovači izuzetnu gipkost figura svog antičkog uzora, istovremeno je ublazio njihovu misicavost izduživsi tela, naglašavajući tako osećajnost. Na ovaj način je uspeo da dovede u ravnotezu klasični realizam i hrišćansku produhovljenost. U isto vreme, on je naglašio suprotnost izmedju nemira na sredisnjoj ploči i svecanih, ukrucenih stavova svetih ratnika na krilima.

Sveti ratnici mogu i pojedinačno da budu teme ikona, kao što je *Sveti Dimitrije*, sada u Metropolitenu. Na ovoj ikoni polozaj i draperija su više stilizovani i zato možda ova slonovača predstavlja nešto pozniju fazu "slikarske" grupe, ali najverovatnije još uvek pripada X veku. Ovako raskošna pločica je sasvim sigurno bila postavljena u drvenu kutiju i uokvirena metalnim ramom, stvarajući opsti utisak sličan onome koji pruža Sveti Dimitrije u steatitu. Materijali su medjusobno uticali jedni na druge, pa tako nisu samo slonovače "slikarske" grupe zavisile od slikarskih uzora nego i obrnuto: uticaj slonovače na ikone slikane temperom na drvetu može se videti npr. na sinajskoj ikoni *Svetog Filipa* čija draperija podražava usecene brazde, i jasno odražava tehniku rezanja u slonovači majstora "slikarske" grupe. Od malobrojnih slikanih ikona iz X veka koje su danas poznate voleli bi

smo da Sv Filipa pripisemo Carigradu, zbog njene prefinjenosti i dostojanstvene uzdržanosti.

Najvise aristokratskog imaju one slonovače koje mozemo dovesti u vezu sa carevima i smatrati ih za carske porudzbine. One čine tzv. Romanovu grupu, nazvanu po slonovači na kojoj Hristos krunise cara Romana (ili II ili IV). U svakom slučaju nema sumnje da se ova grupa pojavila pre sredine X veka i da je jedno od njenih najranijih dela triptih *Deizisni cin*, koji na srednjoj ploči ima zapis u kojem se pominje Konstantin i Hristovo obećanje da će mu podariti svu moć. OVaj Konstantin ne može biti niko drugi do Konstantin VII Porfirogenit (919-953). Na gornjem delu sredisnje pločice naslikan je Deizis u kojem, što je prlicino redak slučaj, Jovan Krstitelj stoji desno od Hrista: Jovanove mosti (sačuvanu glavu) je car veoma postovao. ISpod njih su petorica od 12 apostola, odnosno oni koji su dovedeni u vezu sa velikim episkopijama: Petar i Pavle sa Rimom, Jakov sa Jerusalimom, Jovan sa Efesom i Andrija sa Carigradom. Na krilima triptiha su prikazani, po hijerarhijskom redu, crkveni oci i sveti ratnici. Ceo triptih predstavlja opsteznačajnu molitvu zastupanja vernih koja je nadvladala na ukrasu ikonostasa, i u slonovači odražava ovaj liturgijski program. Uzori su, naročito za apostole, očigledno bili ranovizantijski reljefi - možda u slonovači, a možda u mermeru. Zbog prirodnih proporcija, čvrstih stavova i prilično visokog reljefa figure ostavljaju utisak realnih ljudskih tela, gotovo najveći u vizantijskoj slonovači uopste. U tom pogledu, ova ikona odražava vrhunac makedonske renesanse. želja za korišćenjem svih dragocenih materijala za izradu ikona dovela je do oživljavanja poznoantičke gliptike. U Kremlju se nalazi kameja, višebojni heliotrop sa Hristom koji stoji i blagosilja. Očigledno je ovaj lik Hrista nalazio uzore u savremenoj slonovači "Romanove" grupe i, izgleda, na najcuvenijoj ikoni Hrista sa Halki vratnica, jednoj od najpoznatijih i najslavnijih u Carigradu. Iako se polozaj Hristove desne ruke nešto razlikuje od tipova nazvanih "Halkitis", može se smatrati jednom varijantom tog čuvenog lika. prilično je neobično *Raspeće* izradjeno od cistog zlata na disku od lazulita koji se nalazi u Riznici sv Marka u Veneciji. Zlato se na lazulitu koristilo u poznoj antici i poznato je na delima za koja se smatra da su nastala u Egiptu. Kao i *Hristos*, kameja iz Kremlja, ovaj disk svedoči o oživljavanju raskošne umetnosti u Carigradu X veka. Po stilu, može se dovesti u vezu sa ranim razdobljem izrade slonovača iz "Romanove" grupe, a ravan im je po visokom stepenu plastičnosti i prirodnim proporcijama figura. Zato smatramo da je nastao u X veku. "Romanova" grupa nije jedina koja se vezuje za carski dvor. U Sv Franji u Kortoni se nalazi stavroteka sa raskošnom ikonom od slonovače, *Deizis sa svetiteljima.*Izradjena je u vreme jednog od Nicifora, a to bi mogao da bude jedino Nicifor II Foka (963-969). Riznicar velike crkve Božije Premudrosti po imenu Stefan dao je ovu ikonu manastiru u kojem je odgajan, naverovatnije Studitskom. Iako se relikvije obično drže u kutiji, ovo nije jedini primer stavljanja Svetog krsta na ikonu. Tema gornjeg dela slonovače je i ovde Deizis sa dva arhandjela, ali su izostavljeni apostoli. Jevandjelist Jovan u donjem desnom uglu i Longin ispod njega u vezi sa Raspećem, medaljoni Konstantina i Jelene sa nalazenjem Svetog Krsta, a Stefan se tu nalazi kao imenjak donatora. Ova slonovača je kljucno delo "Niciforove" grupe koja je sigurno carigradskog porekla. Proizvodnja ove grupe majstora, koji su radili u slonovači, bila je isto toliko obimna koliko i "Romanove" grupe i, bar u svojim najboljim delima, isto toliko visokog umetničkog kvaliteta. Na figurama se, medjutim, vidi veća plastičnost, lica su okrugla i culna, a oci krupne. Zbog toga figure izgledaju nešto manje strogo i prirodnije su od onih koje je dala u vecoj meri aristokratska "Romanova" grupa. Postoji podatak da su pločice iz Bamberga, *Hristos i Bogorodica*, nastale po carskoj porudzbini. One pripadaju grupi u kojoj su Petar i Pavle, Arhandjeo Gavrilo i Vavedenje, koje su prvobitno ukrašavale neku oltarsku pregradu. četiri od ovih pločica kasnije su korišćene kao korice molitvenika nemačkog cara Henrika II (1002-1012) i njegove žene Kunigunde. Henrik se docepao blaga Otona III, sina Teofane vizantijske princeze i kasnije supruge Otona II. Ovi vizantijski radovi u slonovači su najverovatnije pripadali Teofani i ukrašavali su ikonostas u njenoj privatnoj kapeli, Ovaj ikonostas - koji je možda imao preko 30 raskošnih pločica, na kojima su bili Deizis s apostolima i liturgijski ciklus praznika - mora da je bio jedan od najvećih i najskupljih poduhvata izradjenih u slonovači. Stil svecanih i ukocenih figura isti je kao u "Romanovoj" grupi, iako je izrada nešto sumarnija no obicno. Ovo se lako može objasniti time što su

pločice bile postavljene na odredjenu visinu, na kojoj se pojedinosti nisu mogle uociti golim okom.

U ranohrišćanskom ikonopisu oblik diptiha, koji je sledio tradiciju svetovne umetnosti, igrao je značajnu ulogu, obično prikazujući na svojim krilima Hrista i Bogorodicu na prestolu. Najupecatljiviji primer je Berlinski diptih od slonovače, carigradsko delo iz Justinijanovog perioda, koji prikazuje s jedne strane Hrista kako blagosilja i drži jevandjelje, a sa druge Bogorodicu sa detetom. Povratak umetnika obliku diptiha u X veku vidimo i na dve pločice koje su danas razdvojene. Na jednoj je *Bogorodica na prestolu* (Pariz) a na drugoj *Raspeće* (Hanover).

U X veku je ustanovljen ciklus Dvanaest velikih praznika, pa se verovatno tada prvi put javio na epistilu. Ako je odista bilo tako, onda je uskoro prihvacen u svim mogućim tehnikama. U ranom periodu nekoliko praznika se još nije ustalilo. Cinjenica da se u ciklusu *Dvanaest praznika*, na diptihu od slonovače iz Lenjingrada, odnosno na jednom od najranijih sa ovom tematikom, nalaze Susret Marije i JElisavete i Neverovanje Tomino, pokazuje da je ovo delo nastalo u razdoblju razvoja didekaortona (kako je ciklus nazvan), jer su ih u poznijoj fazi zamenili Lazarevo vaskrsenje i Uspenje Bogorodice. I ova slonovača pripada "Niciforovoj" grupi, mada njen stil zbog sitnih figura nije sasvim jasan. Draperije su radjene grubim potezima a figure su dosta izdužene - što ukazuje na sam kraj X veka, ako ne već i na početak XI veka. Najstarije ikone koje prikazuju Strasni sud radjene su u slonovači. Na *Strasnom sudu* koji se čuva u Londonu a nastao je na prelazu X u XI vek primecujemo ranohrišćanski tip Hrista sa pokretom koji nagovestava razdvajanje ovaca od koza, i kompoziciju koja se može porediti sa delima na freskama i mozaicima, recimo onom u Torcelu. IZgleda sasvim verovatno da je ova složena kompozicija pripremana za monumentalno delo. Iako su figure male i zbog toga bez mnogih detalja ipak su odraz veliki modela - naročito figure apostola, andjela iza njih i hora spasenih ispod njih. Karakteristicna stilska obeležja "Niciforove" grupe se prepoznaju, iako se mesaju sa obeležijima druge carigradske grupe majstora koja radi u slonovači, tzv. "Grupe za prizore na okvirima".

Celijasti emalj je bio isto toliko trazen pri izradi ikona koliko i slonovača, a dostigao je savrsenstvo u Carigradu u srednjovizantijskom periodu. Zbog providnosti nekih boja bio je naročito pogodan za ikone u kojima se težilo stvaranju utiska produhovljenog, dematerijalizovanog ljudskog tela. U Riznici crkve Sv Marka u Veneciji nalazi se par ploča s emaljem koje prikazuju *Hrista i Bogorodicu Orantu* okruženu medaljonima sa poprsjima svetitelja. pločice su postavljene na latinsko jevandjelje iz IX veka u Duzdevoj kapeli crkve sv Marka, i tako su doživele sudbinu mnogih ikona u slonovači koje su stigle na Zapad s izmenjenom namenom. Na vrlo ostecenoj straznjoj korici, sa Bogorodicom Orantom, nedostaju mnoge pojedinosti u emalju i biseri, što pokazuje da tako osetljivi ukrasi nisu pogodni za korice. A na diptihu su, medjutim, obe ikone koje se nalaze na unutrašnjoj strani krila pojednako zasticene. Po stilskim odlikama ove emaljirane pločice pripadaju ranoj fazi jednostavnog ćelijastog emalja, i mogu se povezati sa onim na zavetnoj kruni u crkvi Sv Marka izradjenoj za Lava VI.

Jos jedan par emaljiranih pločica doživeo je istu sudbinu: zajedno sa ostalim plenom iz Carigrada, pločice su 1204. dospele u Veneciju, i kasnije su se upotrebljavale kao korice venecijanskog rukopisa jevandjelja iz XIV veka. I ovde je straznja strana više ostecena nego prednja, i izgubljeno je više bisera i dragog kamenja. Ovaj diptih prikazuje Bogorodicu Orantu i Hrista sa poprsjima svetitelja. U samoj Veneciji su radjeni slični diptisi prema vizantijskim uzorima, što ukazuje na to da su Mlecani bili svesni prvobitne funkcije ovakvih diptiha. Oni su, medjutim, zamenjivali emaljirane pločice minijaturama koje su ukrašavali biserima i postavljali ih ispod biljura; najpoznatiji primeri su Andrijin diptih iz Berna i jedan, vrlo slican, iz manastira Hilandara, a oba su iz druge polovine XIII veka. U Carigradu se tokom nekoliko decenija tehnika ćelijastog emalja brzo razvijala. Vitke figure Hrista i Bogorodice izgledaju prefinjeno i pokazuju da je umetnik vladao oblikovanjem draperije radeci zlatnim nitima. Na medaljonima je odeća išarana dvema bojama i ostavlja snazan dekorativni utisak. Njima su najbliža dela stavroteke u Limburgu, čiji je donator bio neki proedar Vasilije sa dvora Romana I sredinom X veka. Tehnika rada u emalju, čiji se efekti zasnivaju na dekorativnoj podelii površina i na suprotstavljanju prozracnih boja, može se

porediti sa tehnikom intarzije u višebojnom mermeru, sa pastom i staklom. Ova tehnika je bila vrlo omiljena od IV- VI veka, odnosno u vreme kada su umetnici počeli da zamenjuju reljefe dvodimenzionalnim površinama, da bi postigli veću dematerijalizaciju ljudskog tela. Kada su u X veku pocele da oživljavaju stare tehnike, ntarzija u mermeru postala je ponovo popularna, pa se gotovo isključivo koristila za izradu ikona kao izuzetno pogodna. Iako su očuvani mnogi fragmenti otrkiveni u raznim carigradskim crkvama samo je jedna ikona sačuvana u odlicnom stanju. To je *Sveta Evdokija*, žena Teodosija II, u carskoj odeći čiji su ukrasi od dragulja bili naročito pogodni za tehniku intarzije. Ova ikona je iskopana u Feneri Isa dzamiji, i pripada kraju X ili možda početku XI veka. Treba pomenuti pecenu zemlju presvucenu emaljem jer daje efekte slične ćelijastom emalju. Njena sjajna površina je, slično ćelijastom emalju, pogodna za prikazivanje nematerijalnih, svetačkih tela. čitava grupa takvih pločica od pecene zemlje pronadjena je u predgradju Carigrada; sada se neke od njih nalaze u Luvru a druge u umetničkoj galeriji Volters u Baltimoru. Zanimljivo je da su sva poprsja svetitelja, ukljucujući i Bogorodicu Nikopios, izradjena u obliku medaljona. Na minijaturama psaltira iz XI veka, kojima su ukrašene margine, sve ikone - u prizorima premazivanja ikona krecom u vreme ikonoklazma - imaju kružni oblik. Zato pretpostavljamo da je ovaj oblik, koji je proizasao iz antičkog klipeusa, bio uobičajen za ikone kako pre tako i u vreme sukoba, a sporadicno se javljao i u kasnijim vekovima.

Posmatrajući ove ikone za koje se smatra da su nastale u X veku, vidimo da se u ovom najplodnijem periodu ne javlja neki jedinstven stil nego se jasno razlikuju dva gotovo protivrecna stremljenja. Jedno se sastojalo u oživljavanju klasičnog stila i najviš e je uticalo na slonovaču, ali i na mozaike i temperu na drvetu, a drugo je bilo nešto apstraktnije i peovladavalo je u VIII i IX veku, naročito na emaljiranim pločicama, u intarziji u mermeru i na pecenoj zemlji presvucenoj emaljom. Na prelazu iz X u XI vek ne raskida se sa tradicijom, tako da se klasicistički elementi, iako slabi, javljaju i dalje u periodu makedonske dinastije. Ali tokom XI veka suprotnost izmedju ove dve težnje ustupa mesto njihovom harmonicnom spoju i ravnotezi koja karakterise umetnost iz perioda Komnina. Najupecatljivija dela iz mletackog plena a time i iz vizantijske umetnosti uopste, jesu dve ikone na kojima vidimo redak spoj najfinije tehnike i dragocenih materijala. Starija ikona jeste *arhandjeo Mihailo*, poprsje. Lice, sake, i podlaktice su izradjeni od pozlacenog srebra sa ispupcenim sarama, dok je loros ukrašen dragim kamenjem, staklenom pastom, biserom i filigranom; ostali delovi, kao što su krila i rukavi tunike, od najfinijeg su ćelijastog emalja. Zbog izuzetno svecanog i ukocenog izgleda arhandjela, ikona se ne može lako datovati na osnovu stila, pa je teško zaključiti da li ona pripada X ili možda Xi veku.

I druga ikona čuva se u crkvi Sv Marka u Veneciji. To je *arhandjeo Mihailo* u celoj figuri. U ispruženoj desnoj ruci vrlo prirodno on drži mac, a u levoj malu kuglu ukrašenu finim emaljem. Na ovoj ikoni zadivljuje mastovitost u korišćenju različitih materijala. Za razliku od prethodnog, lepo izvajano lice i vrat prekriveni su emaljem boje mesa; za krila je umetnik upotrebio zlato, iako je mnogo više koristio emalj; svaka pločica oklopa je zasebno izradjeni komad emalja. Nimb i pozadina su bogato išarani, a neuobičajeno veliki delovi unutrašnje postave ogrtača imaju složenu biljnu saru. Na ovoj ikoni okvir je originalan: medaljoni sa svetiteljima gore i dole i figure svetih ratnika u parovima na bocnim stranama, postavljeni su na sličan način kao na krilima triptiha od slonovače. I ovde je teško datovati ikonu na osnovu stila: figure su krute i gotovo beživotne i ne postoje primeri sa kojima bismo ih poredili. Sasvim je sigurno da su ikone izradjene od metala bile česte u to vreme, što se može zaključiti iz mnogobrojnih gruzijiskih ikona. Kao i za X vek, tako i za najveći deo XI veka moramo da se oslanjamo na dela u slonovači, iako je pred kraj XI veka proizvodnja ikona od slonvace strahovito opala, kao i izrada umetničkih predmeta od dragocenih materijala uopste, uglavnom iz ekonomskih razloga. Izgleda da je samo jedan umetnik pokusao da u slonovači, u toku makedonske renesanse, postigne utisak slobodne skulpture. To je prilično velika skulptura *Bogorodice Odigitrije* u celoj figuri. Ovaj umetnik nije iza figure ostavio pozadinu kao u ostalim poznatim slučajevima već je isekao i, što je jedinstveno u vizantijskoj umetnosti, oblikovao joj ledja glatkom draperijom koja pada niz telo. Ipak, kada posmatramo figuru spreda, nismo svesni da je ova trodimenzionalnost tako plitka: to je slobodna ali ne i puna skulptura. Zbog vitkosti figure i sklonosti ka pravoj,

dematerijalizovanoj draperiji, pripisali bi smo ovu statuicu "Romanovoj" grupi iz prve polovine XI veka.

Poslednjem razdoblju razvoja ove skupine pripada i srednji deo triptiha iz zbirke Dambarton Ouks. To je Bogorodica Odigitrija izmedju Jovana Krstitelja i svetog Vasilija. Po visokoj umetničkoj vrednosti i po ikonografiji vidi se da je ovo delo nastalo po carskoj narudzbini. O tome govori i velika stilska sličnost sa krunidbenom slonovačom Romana IV i carice Evdokije. U poredjenju sa londonskom Bogorodicom, dematerijalizacija tela je otisla dalje - stiglo se do faze u kojoj je slikanje u vecoj meri zadovoljavalo težnju ka produhovljenosti.

Uticaj slonovače "Romanove" grupe može se naći i u nekim drugim materijalima. U Londonu se nalazi okrugla ikona - oblik koji, kako je pomenuto, vodi poreklo od drevnih klipeusa i često se javlja na starim ikonama. To je poprsje Bogorodice Orante od tamnozelenog serpentina. Zbog Bogorodičinog lica i karakterisicnih draperija sa gustim, ostro secenim naborima nema sumnje da je ovo delo u tesnoj vezi sa Bogorodicama u slonovači kao što je ona iz zbirke Dambarton Ouks: ivicni zapis je molba upucena Bogorodici za pomoć caru Niciforu III, i ovo indirektno potvrdjuje datovanje nekih slonovača "Romanove" grupe oko ili posle sredine XI veka.

Slonovača "Romanove" grupe uticala je i na jedan triptih u livenoj pozlacenoj bronzi iz Londona, koji na srednjem delu prikazuje Bogorodicu sa Hristom na prestolu, a na krilima Grigorija Nazijanskog i Jovana Zlatoustog. I ovde je taj uticaj veoma veliki, pa bi smo triptih rado pripisali istom vremenu, odnosno drugoj polovini XI veka, ukoliko livenje nije nešto kasnijeg datuma.

Kada je krajem XI veka izada slonovača u Carigradu postala slabija, nadjena je zamena u steatitu, materijalu koji ima divnu bledožutu ili ponekad zelenkastu boju. On ima samo jednu manu: pošto je meksi, površine se lakse ostecuju; zato je samo mali broj radova u steatitu sačuvan u prvobitnom stanju. "Romanova grupa" je i na ova dela, sem nekoliko izuzetaka iz ranijeg perioda izvršila uticaj.

Kako su vizantinci mermerne skulpture dovodili lako u vezu sa idolatrijom, nije čudo što su monumetnalne skulpture, čak i u obliku plitkih reljefa, ima skoro beznačajnu ulogu. Ovo objašnjava i zasto je ostalo tako malo ikona u mermeru, iako je mermer mnogo trajniji materijal od metala. Jedno izuzetno delo je reljefna ikona sa Bogorodicom Orantom nadjena ispred crkve Sv Djordja u Manganskoj cetvrti u Carigradu u blizini dvora koji je podigao Konstantin Monomah: zato je veoma moguće da je ova ikona nastala u vreme ovog cara. Bogorodičine ruke su izbusene, što znaci da je iz njih nekada curela sveta vodica na nekoj fontani. U X veku se u crkvi u cetvrti Vlaherne nalazio sličan reljef sa Bogorodicom Izvorom života. Vajari koji su radili u mermeru nisu razvili vlastiti stil, već su se uglavnom ugledali na radovie u slonovači dve glavne grupe, "slikarske" i "Romanove". Relativna plastičnost, naročito nogu, i duboko urezana draperija očigledno su podstaknute izgledom slonovača slikarske grupe dok su svecani, ukoceni stavovi i ravni nabori, naročito ogrtača nalazili uzore u "Romanovoj" grupi.

Za razliku od vizantijskog Istoka, latinski Zapad je od ranoromanskog perioda počeo da oživljava monumentalnu skulpturu, zbog čega je razumljivo što su Mlecani, opljackavsi Carigrad, odneli sa sobom sve mermerne skulpture koje su im došle pod ruku... Tako je u crkvu Sv Majke Božije dospela i Bogorodica Platitera, nastala otprilike u isto vreme kad i Bogorodica Oranta. Ona na grudima ima klipeus sa Hristovim likom i taj tip je poznat kao Platitera a postojao je i u crkvi Vlaherne i zvao se Vlahernitisa. Ali ovaj toponimijski epitet se koristio za različite ikone Bogorodice u istoj crkvi.

47. UMETNOST KIJEVSKE RUSIJE

Mozaici **Sv Sofije u Kijevu** (1037-1061/67) su poslednji spomenik makedonskog monumentalnog slikarstva. opšta shema dekorativnih ukrasa vodi poreklo u svojim glavnim crtama, od crkve Nea Vasilija I. U kupoli je smesten medaljon sa Pantokratorom okružen sa

četiri arhanđela od kojih je sačuvana samo jedna polurazrusena figura. Na zidovima između prozora u tamburu bili predstavljeni apostoli (koji sada ne postoje, izuzev poprsja Pavla), u pandantifima - jevanđelisti (sačuvan je samo Marko), na lukovima koji iznutra podržavaju kupolu - medaljoni sa Bogorodicom i cetrdeset mučenika. Iznad trijumfalnog luka predstavljen je u medaljonima Deizis, na stupcima trijumfalnog luka - Blagovesti, u apsidi - Oranta, pod njom Evharistija...Na vezu sa Carigradom ukazuje i velelepni svetiteljski friz, koji se sastoji od impozantnih frontalno postavljenih figura. Ostali mozaici odaju primitivniju obradu, budući da su tesno povezani sa onom tradicijom, iz koje su izasli mozaici Sv Luke. Apostoli iz pričesca predstavljeni su u jednoobraznim ukočenim pozama, njihova lica sa velikim očima lisena su individualne diferencijacije, kolorit se zasniva na beličastim i sivkastim tonovima, što se objašnjava preovlađivanjem kočkica od skriljca, linjiski element je jako naglašen, obrada se odlikuje suvoparnošću. Sve te crte govore protiv carigradskog porekla druge grupe mozaika. Očigledno je zajednica umetnika koji su ovde radili obuhvatala kako prestoničke tako i provincijske majstore. Međutim, pri nasem sadasnjem poznavanju materijala, mi nismo u mogućnosti da kazemo iz koje su tačno oblasti umetnici koje je pozvao Jaroslav. Kao neosporna činjenica ostaje samo to, da su bili Grci i pritom takvi Grci koji su bili čvrsto povezani sa carigradskom tradicijom.

Mozaičko zidno slikarstvo Sv Sofije dopunjavao je opširni ciklus fresaka, koje su ukrašavale ceo hram, hor, kapele i stepenice. Potpuno preslikan u XIX veku, taj ciklus fresaka je dugo bio sakriven. većina otkrivenih fresaka se nalazi u losem stanju. Za sada su otkrivene freske u samom hramu (grupni portreti velikog kneza Jaroslava i clanova njegove porodice, Silazak u Ad, poprsje Sv Sofije, Sv Nade, sv Marine i drugih mučenika) i u nizu kapela: arhanđela Mihaila i scene iz njegovog života, Joakima i Ane, kneza Vladimira (sv Pantelejmon), sv Đorđe. Natpisi koji prate freske su na grčkom. većina likova izrađena je u grubom, linijskom stilu, preovlađuju frontalne figure, stroga lica imaju preuveličano krupne oči. Ali uporedo sa tom stilskom varijantom, koja otkriva niz dodirnih tačaka sa najarhaičnijom grupom mozaika (apostoli iz Pričesca), među freskama se sreće i drugi način slikanja - mnogo slobodniji, živopisniji i artističkiji. Van svake je sumnje, grčki majstori koji su radili u kijevskoj sv Sofiji obratili su se za pomoć lokalnim ruskim slikarima, inače bi bilo teško objasniti prisutnost čisto ruskih crta u nizu likova, od kojih ide prava linija razvoja ka freskama Neredice. Prema tome već u XI veku počela je kristalizacija ruskog nacionalnog stila.

Uspenski: Teologija Ikone

ISIHAZAM I PROCVAT RUSKE UMETNOSTI

Hriscanizacija Rusije je bila dugotrajan proces koji je poceo mnogo pre njenog zvanicnog krstenja i produzio se dugo vremena posle njega. I pored upornog pomesnot protivljenja mnogobostva, hriscanstvo je u X veku postalo vladajuca veroispovest. To znaci da su hriscanske naseobine bile brojne i snaze. U svakom slucaju, za vreme kneza Svjatoslava (+972) u Kijevu je bilo vec nekoliko hriscanskih hramova. A ako je bilo hramova bilo je i ikona. Da li su sve one bile donesene ili je bilo i ikona pomesnog zivopisa? Poslednje ne mozemo utvrditi, ali ga ne mozemo ni poreci.

Znajuci odnos prema ikonopostovanju inicijatora misije medju Slovenima svetog patrijarha Fotija, njegovih najblizih saradnika i nastavljaca njegovog dela, mozemo pretpostaviti d ase toj strani Pravoslavlja i raspostranjenju ikona medu novoobracenima poklanjala posebna paznja. Pomesna umetnicka kultura je bila na visokom stupnju razvoja, sto je pogodovalo brzom usvajanju hriscanske umetnosti i pojavi pomesnih majstora. Vec od kraja X i u XI veku u Kijevu su postojale mesovite rusko-vizantijske radionice. Iako su za zivopis prvih hramova koji su sazidani posle zvanicnog krstenja pozivani grcki umetnici, istoricari beleze da su u njihovom radu paralelno ucestvovali i ruski majstori. U to vreme, sudeci po recima episkopa Ilariona Kijevskog koje su upucene upokojenom knezu Vladimiru, postovanje i znacenje ikona je vec bilo duboko i snazno ukorenjeno u svest. A Kijevo-

Pecerski Paterik prenosi jos starije predanje o monahu Erazmu koji je svoje imanje potrosio na svete ikone.

Zajedno sa hriscanstvom Rusija je dobila vec oformljenu crkvenu ikonu u njenom klasicnom obliku, vec uobliceno ucenje o njoj i zrelu tehniku koja je razradjena kroz vekove. Primajuci novu veru i njen slikarski jezik, sazdan kroz tesku i ponekad tragicnu borbu, Ruski narod ih stvaralacki preobrazava u skladu sa sopstvenim shvatanjem Hrsicanstva. Od doba asimilacije (XI-XII vek) u Rusiji se razvija osoben umetnicki jezik, cije forme u XIII veku istupaju u ruskom nacionalnom prelamanju. I sam duhovni zivot Ruskog narodda, njegova svetost i crkvena umetnost zadobijaju nacionalni pecat kao rezultat postojano novog i svojeobraznog usvajanja hriscanstva. Specificno ruskim karakterom odlikuje se svetost mucenika knezova Borisa i Gleba, prvih kanonizovanih ruskih svetitelja. Njihovo svenarodno postovanje je Grke, uprkos sumnjama i protivljenju, pobudilo na isti akt. U XI veku su monasi Kijevo-Pecerske lavre, Alimpije i Grigorije kanonizovani kao ikonopisci koji su ruskoj crkvenoj umetnosti dali podstrek zivog i neposrednog poznanja Otkrivenja. Sva ruska kultna umetnost od samih pocetaka je imala osobeni pecat. Ta samobitnost se narocito ogledala u velikoj raznovrsnosti slikarskih postupaka razradjenih u centrima istorijskog zivota drzave u vreme njene feudalne rascepkanosti, saobrazno sa pomesnim uslovima i posebnim osobinama naroda ovog ili onog dela velike Rusije.

Strasna tatarska najezda je pritisla, ali ne i slomila ruski stvaralacki duh. Pod tatarskim jarmom produzilo se sa izgradnjom crkava i slikanjem ikona, iako se razmah prethodne epohe nije mogao dostici. Za vreme svetoga mitropolita Petra, 1325. Moskva je postala crkveno srediste Rusije, jos pre nego sto ce postati prestonica. U to vreme neprekidnih unutrasnjih razmirica medju knezovima, pustosenih najezdi i pojedinacnih upada tatarskih hordi, Crkva je bila nosilac jedinstva Ruske zemlje, noseci u sebi zalog njenog buduceg politickog jedinstva. Upravo je Pravoslavna crkva ovaplocavala u zivot stremljenja Ruskog narodi, njegova najstojanja ka objedinjenu i oslobodjenju. U liku svojih najboljih predstavnika, pre svega prepodobnog Sergija Radonjeskog i moskovskih jeraraha, ona je ostvarivala crkveno i duhovno objedinjavanje velike Rusije oko Moskve, sto je prethodilo drzavnom objedinjenju. I borba protiv tatarsko- mongolskog jarma nije bila samo nacionalni, vec i religiozni zadatak. Knezevske, pak, razmirice i razdori pri jedinstvu vere su protivrecili samoj prirodi Crkve. Zaista, nije slucajno sto je prepodobni Sergej svoj hram posvetio Svetoj Trojici, kao sto pise njegov biograf, Epifanije Mudri: "Neka gledanje na Svetu Trojicu pobedi strah pred odvratnom neslogom ovog sveta".

Epoha prepodobnog Sergija (1314-1392) i neposrednih nastavljaca njegovog dela, XIV i XV vek jesu razdoblje velikog procvata ruske svetosti, preporoda monastva i otselnistva (velikih otaca- misli se duhovnika), razvoja umetnosti i kulture cija sredista behu ruski manastiri. Objedinjenje Ruskog naroda se odvijalo oko Moskve.

48. ANDREJ RUBLJOV (1360 ili 1370 - 1427 ili 1430)

BIOGRAFIJA I ISTORIJSKE OKOLNOSTI

Lazarev:

Andrej Rubljov je živeo u godinama značajnim za Drevnu Rusiju. Iako pobeda na Kulikovskom polju (8.septembra 1380.) nije ukinula vazalni odnos ruskih zemalja prema Hordi, iako su Tatari nastavili napade na Ruse, u umovima ljudi tog perioda došlo je do vaznog preloma. Postepeno je jačalo ubeđenje da se u ujedinjenju razdrobljenih feudalnih snaga krije zalog buduce pobede nad Mongolima. I Kulikovska bitka odigrala je tu naročito veliku ulogu. Ona je pokazala sta su sposobni da urade ruski ljudi kad jednodusno stupe u borbu protiv zajedničkog neprijatelja; ona je obezbedila vodece mesto moskovskim knjazovima, koji su postali najdelatniji objedinitelji zemlje; ona je znatno doprinela **rastu nacionalne samosvesti Rusa**. **I ta nastrojenja snažno je u svom stvaralastvu izrazio Rubljov** čiji je život bio tesno povezan sa onim krugovima ruskog drustva koji su imali najaktivnije učesce u nacionalnom oslobodilačkom pokretu.

Poznato je da je Andrej Rubljov više puta **radio za moskovskog velikog knjaza Vasilija Dimitrijeviča**, sina heroja Kulikovske bitke, Dimitrija Donskog; njegov naručilac je bio i drugi sin Donskog, vojskovođa **Jurij Zvenigorodski**; živeo je u bliskom okruženju **Sergeja Radonjeskog** - jednog od onih koji su nadahnuli Kulikovsku bitku. Budući da je bio u vezi sa ovim značajnim ljudima i da se nije odvajao od svog naroda, on je morao biti naročito svestan **neophodnosti stvaranja takve umetnosti koja bi odgovarala novoj epohi nacionalnog uspravljanja**.

Rubljov je rođen negde između 1360 i 1370. U žitiju Nikona, koje je sastavio Pahomije Logofet, postoji izveštaj da je Rubljov skoncao u "cestitoj starosti". Opsti karakter rubljovske umetnosti govori da se ona uklapala u tok ne osamdesetih, nego **90ih godina XIV v.**

Osim skrtih letopisnih izveštaja o radovima Rubljova u Moskvi i Vladimiru, te svedočanstava pisaca XV veka, Epifanija Premudrog i Pahomija Logofeta o njegovoj delatnosti u Andronikovom i Trojičkom manastiru, mi Ništa ne znamo o životu majstora. Sačuvano je samo nešto malo podataka o njemu iz relativno poznijeg izvora - *Pripovesti o svetim ikonopiscima* - "...Nikon Radonjeski (iguman Trojičkog manastira u Moskvi) ga je doveo k sebi da tamo naslika lik Presvete Trojice, u pohvalu ocu njegovom, svetom Sergiju Cudotvorcu. Posle je Andrej živeo u Andronikovom manastiru sa drugom svojim Danilom i tu je skoncao." Nikon je bio omiljeni učenik Sergija Radonjeskog. Posle Sergijeve smrti 1392, on je postao iguman Trojičke obitelji, manastira koji je bio spaljen i srusen u vreme udara Jedigeja na Moskvu 1408 (Nikon ga je obnovio).

Rubljov je zatekao sigurno Sergija za života i on je sigurno ostavio veliki utisak na njega. U žitijima (Sergija Radonjeskog i Nikonovom) pisci hvale Rubljova kao ne samo viđenog umetnika već i čoveka izuzetnog uma i iskustva. Međutim, Ništa više o samom životu Rubljova ne znamo. Samo njegova dela služe kao rešenje svih pitanja u vezi da njegovim životom i stvaralastvom. Ali i pored toga se javljaju poteškoće jer Rubljov, kao i većina drevnoruskih živopisaca, **nije potpisivao ikone i freske**. Povrh svega, znamo da je radio gotovo po pravilu sa drugim umetnicima (**Prohorom sa Gorodca** u najranijem periodu i sa **Danilom** počev od 1408) koji takođe nisu potpisivali dela. U srednjem veku, kako u Rusiji tako i na Zapadu, dominirao je **združeni način rada** - grupa zanatlija je izvšavala narudzbinu kolektivno. U Rusiji je taj metod naročito dugo zadrzao. Sigurno je da je i Danil sa Rubljovom imao svoji zanatsko-umetničku druzinu, **artelj**. Iako je Rubljov svojim talentom bio daleko iznad njemu savremenih slikara, ne sme se zaboraviti da je bio okružen učenicima i sledbenicima, čiji su estetski ideali bili zajednički sa njegovim.

Mnogo toga govori o tome da je Rubljov izasao iz **ikonopisačke radionice Trojičkog manastira** i da je **njegov prvi učitelj bio starac Prohor sa Gorodca**, sa kojim je zajedno radio 1405. na oslikavanju Blagovestenskog sabora u Moskvi.

DELA

Saradnja uglednih umetnika - npr. Teofana Grka, Prohora sa Gorodca i Andreja Rubljova - obezbedila je uspesno rešenje njihovih dela. Bez ikonostasa **Blagovestenskog sabora u Moskvi** bili bi nezamislivi ikonostasi **Uspenskog sabora u Vladimiru i Trojičko- Sergejevoj lavri.**

1. **Uspenski sabor u Vladimiru** - blizi je po vremenu realizacije. Prema letopisima to oslikavanje Rubljov je izveo **1408.** zajedno sa "**ikonikom Danilom**". Značajno je da ime "**crnog Andreja**" letopisac stavlja na drugo mesto što znači da je Danil bio stariji od Rubljova. Dvadeset godina ranije su obojica radila u Trojičkom saboru. Po svemu sudeći bili su veliki prijatelji i verovatno su pripadali istoj umetničkoj druzini koja nije oskudevala u narudzbinama. Poziv, koji je moskovski veliki knez uputio Rubljovu, da dođe u Vladimir uslovljen je **živim interesovanjem ljudi tog vremena za otacastvenu prošlost svoga roda**. Poznato je da je kod Dimitrija Donskog najpre počela sistematska restauracija spomenika nastalih u epohi nezavisnosti Rusa. Živopis Uspenskog sabora je rasčiscen 1918. godine a bio je dosta stradao usled nestručne restauracije i krečenja. Sačuvane su samo

freske zapadnog dela hrama - fragmenti grandiozne kompozicije "**Strasni sud**". Autori kompozicije su prvenstveno želeli da je povezu sa arhitekturom: freske su podređene ravnom ritmu zida, skladne vazdusaste figure omogućavaju i da se sama arhitektura čini skladnom i vazdusastom. Na svodu, u *centralnom delu*, predstavljena je figura Hrista okružena serafimima: desnom rukom pokazuje put pravednika, levom gresnika. Tu su izobrazeni **sunce**, **mesec** i **zvezde**, **anđeli** koji svijaju plast neba i **simboli četiri carstva**. Vavilonsko carstvo simbolizuje **medved**, Makedonsko **grifon**, Rimsko **krilati zmaj** i Antihristovo carstvo **rogata zver**. životinje su s velikom umesnošću ukomponovane u krug, koji podseća na crteze na grčkim vazama.

Ceoni (frontalni) deo svoda je u centralnom delu ukrašen izobrazenjem "**priugotovljenog prestola**" po čijim su stranama raspoređeni apostoli **Petar i Pavle i anđeli koji ih prate**. Ostalih deset apostola, sa anđelima koji stoje iza njih, naslikani su na *nagibima tog svoda*.

Na *samom svodu* su **figure dva anđela sa trubama** koji sazivaju žive i mrtve na Strasni sud. Iznad jednog od anđela se nalazi **ruka Gospodnja sa pravednicima** koji su predstavljeni u vidu mladenaca. Na istom svodu su i proroci **Isaija i David** u medaljonima. Savijenom ka zemlji, proroku **Danilu** anđeo ukazuje na konačni sud. Ta grupa je raspoređena u nizu, na *severnom stubu*.

Nasuprot ovom nizu, na *juznom stubu*, nalazi se grupa **pravednih žena** koje idu u raj. Na *juznom zidu*, ispod apostola, predstavljene su figure personifikacija **Zemlje i Mora**, posvecene mrtvima. Na *juznom svodu*, pod horama?, predstavljene su **grupe svetitelja**. Na *severnom nagibu u juznom nefu?* rasprostrta je velika kompozicija **Apostol Petar vodi pravednike u raj**. Pored Petra je predstavljen apostol **Pavle**, koji pokazuje put u zemlju večnog blaženstva.

Na jednom od zidova, pod svodom, naslikana su **vrata raja**, pred kojima stoji na straži heruvim sa ognjenim mačem i gde se vidi "blagorazumni razbojik"; na suprotnom zidu je Bogorodica sa anđelima ispred; na trecem zidu je **Krilo Avramovo** sa Avramom, Isakom i Jakovom koji sede pod rajskim drvetom. Pri tom su u narucju Avramovom prikazane duše pravednika u vidu dečaka a takve duše stoje i pored njega.

Na *lukovima pod svodovima u juznom nefu* razmeštene su figure šest **svetih** od kojih dve poslednje pripadaju XII veku. U levom delu sabora, severozapadnom, **bio je naslikan veliki ciklus adskih muka, nepovratno izgubljen**.

Među ovim freskama jasno se prepoznaju dve stilističke grupe - ikonika Danila i "crnog Andreja". Jedan od slikara, svakako onaj stariji, napravio je kompozicije kao što su "Krilo Avramovo", Apostol Petar vodi pravednike u raj, Bogorodica sa predstojecim anđelima, mladi Jovan Krstitelj sa anđelom. Taj umetnik je još uvek tesno povezan sa tradicijama živopisa XIV veka. On slika smelo i slobodno, crtez nije mnogo pravilan, ali je izražajan, figure su mu unekoliko teške, glomazne. On slika glave u asimetričnoj formi. Taj slikar je najverovatnije bio **ikonik Danil**.

Drugi slikar - kome se mogu pripisati **Hristos među serafimima, Apostoli i anđeli, Anđeli sa trubama, Simvoli četiri carstva, Hetimasija sa Petrom i Pavlom, Anđeo i prorok Danilo, Likovi pravednih žena i pravednika, Proroci Isaija i David, Onufrije, Antonije Veliki i td.** pripada mlađem pokolenju, koje je već odstupilo od živopisačkih tradicija XIV veka. Njegov crtez, u poređenju sa crtezom prvog slikara, strožiji je i tačniji. Izbegava smele, asimetrične prelome. Omiljena kompoziciona forma mu je krug - sa krugom najčešće saobrazava i glave koje crta. Izdužene su mu figure kojima ume da prida graciju. Istancano oslikava siluete figura; licima daje izraz neuporedive mekoce i blagodetstva.

Ne znamo kakav bi utisak ostavljala kompozicija Strasnog suda da je sačuvan njen desni deo, gde su bile predstavljene scene adskih muka. U Vizantiji se obično naglašavala ideja kazne i odmazde. U živopisu Uspenskog sabora slavi se ideja humanosti. Nigde nema ni senke surovosti. Slikari koji su slikalo u Uspenskom saboru znali su da prosvetljujući karakter pridaju čak i sceni Strasnog suda. Oni su ocovecili sve likove i dali da silnije zazvuče emocionalne note. Jedan od najizrazitijih likova je **apostol Petar**.

IKONE

Delatnost Rubljova u Uspenskom saboru nije se ograničila samo na izradu fresaka. Zajedno sa učenicima on je učestvovao i u slikanju ikona sa **ikonostas** (**ukupno 27 ikona sačuvano**).

2. **Ikonostas Uspenskog sabora** - najveće od svih ostvarenja te vrste koja su sačuvana do današnjih dana. One ikone koje ulaze u sastav **Deizisnog čina** čine grandioznu kompoziciju visine preko 3 m, monumentalnu po svom razmahu. Ispolinske? figure, okrenute ka centru, se jasno izdvajaju po svom zlatnom fonu. Lisene volumena one su pre svega delovale svojom siluetom. Krajnje su pojednostavljenog izgleda što je umetnički jezik XVI i XVII veka učinilo raspričanim i prekomerno podrobnim. Nesumnjivo je da je činovne ikone osmislio sam Rubljov. većina figura je iskomponovana po **romboidnom principu**, omiljenom za Rubljova: figura je najsira u svom srednjem delu i sužava se navise i nanize. To joj daje izvesnu lakocu jer ona jedva da dodiruje nogama zemlju a telo ostaje skriveno iza široke slobodne odezde. O tesnoj vezi ikona sa Rubljovom govori i njihov divni **kolorit** zamisljen kao jedna celina. Tamno-zeleni tonovi se smenjuju sa zlatno-žutim i crvenim, plavi sa bojom visnje. Ta gama je sračunata na zapazanje velikog rastojanja, pa je stoga krajnje skrta. Boja se daje u velikim, neprelomljenim ravnima, što pomaze da se figura obuhvati jednim pogledom. Rubljov se pri stvaranju ovog ikonostasa oslanjao na nasleđe Teofana Grka. Uveličavajući razmere figure gotovo na metar, odlučno ih potčinjavajući pljosnatosti ikonske daske, uopstavajući siluete, pojačavajući intenzivnost lokalne boje, Rubljov je dostigao još veću (u poređenju sa Teofanom) monumentalnost. Sigurno je da su mu na ovom zadatku pomagali i učenici. Međutim, najsnaznije figure su **Hristos, Preteča, Pavle** a najslabije arhanđeli. Za **učenike** se vezuje i većina **ikona prazničnog reda**. Individualne rubljovske primese nalazimo samo na jednoj ikoni - **Vaznesenje** - koja se izdvaja visokim kvalitetom rada.

3. Po kompoziciji, **Vaznesenje** je slično ikoni **Prohora u Blagovestenskom saboru**. To dokazuje neposredno školsko proishođenje Rubljova od Prohora: upravo od svog učitelja je Rubljov morao naslediti ikonopisačke crteze. U rasporedu osnovnih **akcenata boja** Rubljov takođe ide stopama svog učitelja. Ali zato on menja kolorističku gamu svog prethodnika, pridajući joj opsti srebrnasti ton. **Nijanse** Rubljova su **neznije, delikatnije**. Dramska napetost boja, karakteristična za Vizantince, ustupa kod Rubljova mesto neobičnoj **liričnosti kolorita**. Iz boja izvlači sasvim druga emocionalna osencenja, što mu omogućava da napravi znatno **mekse likove svetih**.

4. **Ikona Starozavetne Svete Trojice** - ikonu je naslikao u spomen **Sergija Radonjeskog**. Najverovatnija godina nastanka je **1411**. kada je na mestu pogrebenja Sergija bila izgrađena drvena crkva. Kao i docniji **Trojički sabor**, oko **1422**. postavljen na njenom mestu, drvena crkva je bila posvecena "Trojici". Po svemu sudeći, iz te stare crkve, gde je ikona ulazila u sastav mesnog reda ikonostasa, ona je preneta u novu crkvu, kamenu. Tu je čuvana sve do prenosa u Tretjakovskuju galeriju.

54.TEOFAN GRK

BIOGRAFIJA

Na osnovu hronika iz epistola monaha Epifana upucena opatu Cirilu iz Tvera, napisanih 1415. mogu se rekonstruisati Teofanov život i umetnička delatnost.

On je verovatno rođen u 4. deceniji XIV veka, a umro između 1405. i 1415. Tokom svog dugog života, Teofan je freskama ukrasio niz crkava u Carigradu, Kalcedoniji, Galati, Kafi (Teodosija), Novgorodu, u Niznjem Novgorodu i u Moskvi. Bio je stručnjak i za

minijature i između ostalog, ilustrovao je slikama crkve sv Sofije carigradske Jevanđelje koje je pripadalo Epifanu.

- Freske iz crkve sv Preobrazenja u Novgorodu (1378) su njegovo **prvo** dokazano rusko delo.
- **1395.** sa Semijonom Čjornijem i njegovim učenicima trebao je da oslika **crkvu Rođenja Bogorodice sa Lazarevom kapelom** u Moskvi
- **1399** sa svojim učenicima oslikao je **moskovsku katedralu arhanđela** (tu je prikazao vedutu (panoramu) grada)
- **1405** je sa Prohorom iz Gorodeca i Rubljovom oslikao **moskovsku katedralu Blagovesti** (tu su predstave Apokalipse i Stabla Jesejevog)
- vedutom grada je ukrasio i **dvorac kneza Vladimira Andrejeviča** u Moskvi

Prema Epifanu, koji ga je lično upoznao, Teofan je bio osoba izuzetne i prefinjene inteligencije. Za razliku od ruskih slikara koji su neprekidno gledali uzore za preslikavanje, Teofan je slikao slobodno, sa lakocom i brzo; za vreme rada kretao se napred nazad i slobodno razgovarao sa prisutnima. Ono što je Epifan otkrio potpuno su potvrdile i freske iz Preobrazenjske crkve.

DELA

1.**Freske iz crkve Preobrazenja iz Novgoroda** - završene 1378. Plod su grčke umetnosti ili čak pre konstantinopoljske.
Freske su smelog i opsežnog slikarskog stila kojim svedoče o izuzetnom Teofanovom majstorstvu i njegovom živahnom slikarskom temperamentu. Nazalost, freske iz Preobrazenja su nam dostupne samo u fragmentima. Restaurirani fragmenti se nalaze u đakonikonu (svetitelji prikazani poprsno i u celoj figuri), u centralnoj apsidi (predstave crkvenih otaca, pojedinačne glave apostola i ostaci jednog veluma, koji su činili deo kompozicije Pričesca apostola), u kupoli i osnovi kupole (tamburu) (Pantokrator, starozavetni patrijarsi, prorok Ilija, Jovan Krstitelj, arhanđeli, serafimi) u kapeli Sv Trojice (Sv Trojica, pet stolpnika, slike Makarija i dva crkvena oca, sv Akakije, Jovan Klimak, Agaton, poprsna figura Bogorodice tipa Znamenja i figura anđela).

Vizantijski umetnici su obično prikazivali svetitelje kao mirne, uverene pobornike crkvenih dogmi, koji su liseni sumnji i briga pa samim tim poseduju veliku duhovnu ravnotezu. Teofan svoje svetitelje obrađuje na sasvim drugačiji način: oni se neprestano bore, nemirni i ustreptali, sa svojim burnim strastima. Jasne (čiste) boje su nanosene u tankom sloju, potezi cetkice su iznenađujuce slobodni i opušteni. Paleta je stroga i sadrzajna: preovlađujući ton je tamno crvenkast, a u odnosu na njega u drugi plan dolaze žuto zelenkasti, bledo ljubičasti, tamno žuti, sivo ruzičasti, sivo zeleni i beli tonovi. Neke figure su potpuno urađene u jednom jedinom tamno crvenkastom tonu, samo u različitim nijansama (kao grizaj). Na osnovni sloj boje su naneti obilnim nanosima cetkice beli i plavkasti svetliji delovi i crna i siva sencenja (crticama) koja predstavljaju teziste jedinstvene Teofanove umetnosti, oblikuju formu. Figure koje je on prikazao nemaju ni stvarnu zapreminu (masu) ni težinu i ističu se na srebrno plavoj pozadini u obliku dantastičnih proviđenja. Osnovni akcenat je dat licima, portretima sa psiholoskim smislom i transcendentalizmom izraza koji sa izuzetnom snagom izražavaju misaoni duh istočnog hrišćanstva. Ako bi smo uporedili ove glave svetitelja sa nekima od fresaka iz Karije dzamije odmah bi postalo jasno carigradsko poreklo Teofana Grka.

2.**Neke ikone iz Deizisnog čina sa ikonostasa crkve Blagovestenja u Kremlju u Moskvi** - ovaj Deizis su radila tri umetnika. Jedan od njih je uradio figure Hrista, Bogorodice, Jovana Krstitelja, apostola Pavla, arhanđela Gavrila, Vasilija Velikog i Jovana Zlatoustog. Drugi umetnik je uradio figure arhanđela Mihaila i apostola Petra; treći je uradio figure sv Đorđa i Dimitrija. Prema svedočanstvima hronika, freske iz Blagovestenja su **1405. uradili Teofan Grk, stari Prohor iz Gorodeca i Andrej Rubljov**. sledeći ruske zahteve, Teofan je postavio osnove za ikonostas razvijeniji u visinu. Kao prvo, on je **zamenio način prikazivanja figura u poprsju**, uobičajen za Vizantince, **prikazivanjem**

celih figura. Njegove ikone premasuju visinu od 2m, pomoću jednog potpuno novog umetničkog efekta (Andrej Rubljov je visinu ikona sa ikonostasa doveo do preko 3m). Visoke, moćne figure se jasno ističu sa svojim tamnim obrisima na zlatnoj pozadini, vertikalni i horizontalni odeljci se pojavljuju u do detalja osmisljenim ritmičkim kombinacijama, crte lica su krajnje koncizne, **hromatski kontrasti su preko mere umnozeni**. Sve figure su stopljene vizuelno u jednu celinu zajedno sa centralnom osom i posmatrac može da ih obuhvati jednim jedinim pogledom. Tako nastaje ona "konstruktivnost" kompozicije ikonostasa koja označava preokret u istoriji srednjovekovnog slikarstva.

Ikone Blagovestenja koje je naslikao Teofan su po duhu veoma slične freskama iz Preobrazenja. Njih je nemoguce zameniti sa delima nekog ruskog umetnika: odisu ozbiljnim patosom, boji, gustoj i dramatičnoj, nedostaje životna radost. U Deizisnom činu Teofan ne ističe toliko trenutak opsteg oprosta koliko molitvu svetitelja za gresni ljudski rod. Hristos je prikazan kao strasni sudija sveta a ne kao milosrdni Spasitelj. Upravo u tome se ogleda osnovna razlika između Teofana Grka i Andreja Rubljova, koji je po pravilu u liku Hrista zasenjivao ljudske osobine. Kod Teofana se čitava kompozicija deizisnog čina sastoji u dramatičnom sukobu između Hristove strogosti i nepopustljivosti i svetitelja koji ga mole za milostivost. Eto zasto je tako patetičan lik Bogorodice, zasto je Jovan Krstitelj tako rezigniran, a dva anđela tako uzdrhtala. Čak i strogi crkveni oci, Vasilije Veliki i Jovan Zlatousti, su nehotice bojazljivi u prisustvu snažnog Pantokratora. Sve je to beskrajno daleko od ruske verzije Deizisa, iz koje, kao i obično, izbija senka posebne neznosti.

Slike Preobrazenja i Deizisnog čina iz Blagovestenja su jedina neosporno dela Teofana Grka. Mnogi ruski naučnici su pokusali da mu pripisu i freske crkve **Sv Teodora Stratilata i crkve iz Volotova u Novgorodu i neke ikone**. Budući da ovi spomenici otkrivaju dosta čisto ruskih elemenata, razvijena je jedna veoma sumnjiva pretpostavka o postepenom Teofanovom usvajanju ruske kulture. Zapravo pitanje se razresava mnogo jednostavnije: Teofan je u **Rusiji osnovao veliku školu iz koje su izasla sva pomenuta dela**.

Teofanova veza sa carigradskim slikarstvom je neosporna, posebno sa najstarijom i najizražajnijom fazom njegovog razvoja. Ipak, njegova kreativnos je prevazisla suvise uske granice carigradske škole. Razlog za to lezi u izuzetno individualnom karakteru njegovog talenta. On je prvi i ujedno poslednji vizantijski umetnik koji je obdaren snažnom individualnošću. Posavsi od slikarskih principa paleoloske umetnosti Teofan ih poostrava. U Rusiji mu se otvorilo veoma široko polje delatnosti koje više nije mogao da nađe u Vizantiji, koja je već bila u naglom opadanju. I postoje ozbiljni razlozi da se smatra da Teofan nije slučajno emigrirao iz Carigrada: odlaskom u Rusiju, on je pobegao od pretece "akademske" reakcije koja je bila u suprotnosti sa njegovim ukusom i ličnim sklonostima.

Uspenski: Teologija ikone

U Ruskoj umetnosti XIV i XV veka jasno se uocavaju dva strujanja, zastupljena u stvaralastvu Teofana Grka i Andreja Rubljova. Usred razlicitih misljenja o njihovom medjusobnom odnosu preovladava stav da se stvaralastvo Andreja Rubljova uoblicilo pod jakim uticajem Teofana, cak i ako nije bio njegov neposredni ucenik. I vise od toga, Rubljov je od Teofana nasledio isihasticko pronicanje u smisao pojava i moc da posredstvom culnih likova prikaze ono misleno. Nama takva tvrdjenja izgledaju sporna, buduci da nisu zasnovana na cinjenicama, niti na delima koja bi pokazivala zavisnost jednog majstora od drugog. Naprotiv, ona se temelje na saradnji dva majstora pri zivopisanju Blagovestenske saborne crkve i takodje na recima kojima Epifanije Premudri opisuje Teofanovu licnost i njegov uticaj na ruske slikare. Nama izgleda da prema odusevljenoj karakteristici Epifanija treba biti uzdrzan: on je bio veliki Teofanov pobornik, sto cesto dovodi do preterivanja.

"Vrlo vest filosof", Teofan Grk je po svom duhovnom skladu (sudeci po njegovim delima) bio tipicni predstavnik preporoda Paleologa. U njemu je mesanje pravoslavnog predanjskog misljenja sa idejama razdoblja bilo svojstveno za isihaste. Dramaticna

napetost, svojstvena slikarstvu Teofana Grka, "strasnost i patos pun dramatike" njegovih svetitelja, njihova unutrasnja napregnutost i nespokojstvo proizilaze ne samo iz licnih obelezja njegovog licnog karaktera i temperamenta, vec i iz obelezja paleoloskog preporoda, sa kojim je vezana i tematika njegovog zivopisa crkve Preobrazenja u Iljinovoj ulici u Novgorodu: radi se, naime, o poklonjenju Zrtvi, o Jesejevoj lozi, o Sofiji, i drugo. Nema sumnje da je Teofan ostavio dubok trag u ruskoj umetnosti. Medjutim, njegovo stvaralastvo i nacin izrazavanja je potpuno suprotan spokojnoj uravnotezenosti i miru sagledavanja koji su osobeni za umetnost Andreja Rubljova. Kod njega se radi o potpuno razlicitom duhovnom putu. Ukoliko i nije bio neposredno vaspitan u sredistu ruskog isihazma, u Trojice-Sergijevom manastiru, Rubljov je u svakom slucaju bio u sredini ucenika i sledbenika prepodobnog Sergija. Tu je on stekao i isihasticku umerenost, "pronicanje u smisao pojava", koje jarko obelezava njegiv zivotni i stvaralacki put. Koliko je nama poznato, okolina u kojoj se nasao Rubljov je bila na tako visokom duhovnom nivou da uticaj Teofana na njega nije mogao imati veceg znacaja. Naprotiv, sudeci po promeni koja je nastala u Teofanovoj umetnosti, u razdoblju provedenom u Rusiji, moze se reci da je sam pretrpeo uticaj isihasta, naravno, ukoliko bi moglo da se gokaze da ikone iz ikonostasa Blagovestenskog hrama zaista njemu pripadaju.

55.KOPTSKA UMETNOST (+fajumski portreti)

Kopti su, u stvari, neposredni naslednici Egipcana iz doba faraona. Uostalom, Kopt je skracenica od "Aigyptos", nastala izostavljanjem početnog diftonga - nesumnjivo su je stvorili Grci prema faraonskom izrazu "Het-Ka-Ptah"(dom duše (Ka) Ptah) prema nazivu starog svetilista u Memfisu. reč su posle preinacili Arapi. Kada su u VII veku osvojili Egipat oni su tako nazvali stanovnike Nila, koji su u to doba bili hrišćani. Uobičajeno je da se tako, u užem smislu, naziva i period istorije Egipta, koji obuhvata vreme od oko IV do sredine VII veka nove ere, do datuma arapskog osvajanja. Ali ovaj period obuhvata kako neznabosce tako i hrišćane, i hrišćanski obred Egipta koji su prmili od Etiopljana a koji ga i danas održavaju.

Od velike vrednosti za istoricare je dogadjaj koji najviš e zacudjuje - kod Kopta se pojavilo i odmah u samom početku razvilo hrišćansko monastvo - ogroman pokret čiji se različiti vidovi, u oblastima razmisljanja, misaonosti i misionarskog rada još sire po svetu. Kratkotrajan, tzv. koptski period, pojavio se kao odsek, prignjecen izmedju dva kolosa, faraonskog i muslimanskog. Počev od rimskog osvajanja, Egipat, sa nezavidnim rezimom, postaje prvo posed Rimskog carstva, zatim Vizantijskog carstva, da bi najzad dopao muslimanskog ropstva. On će biti okupirana teritorija skoro 2000 godina. Asimilacija koptskog sa hrišćanskim u stvari se odigrala u Egiptu tek od arapskog osvajanja. Do tada mnogi koptski spomenici bili su nadahnuti hrišćanstvom. Ali, s jedne strane, veliki broj koptskih felaha i Egipcana su uglavnom još neznabozci, asimilirali su se sa autohtonim stanovnistvom, naročito u Srednjem i Gornjem Egiptu. Dakle, sva njihova dela treba ubrojati u koptsku umetnost. U tim delima se mogu otkriti strani uticaji, ali značaj ovih uticaja je relativan i većinom su doneti, kao što se dogadja kod svih umetnosti, raznim strujanjem, mada se pri pazljivom posmatranju ispod prividne raznovrsnosti jasno uočava jedinstvo nadahnuca i razvoja.

Raznovrsnost se u svakom slučaju pojavljuje u temama. Koptsko strujanje, najpre neznabozacko, zatim hrišćansko, pronosi tokom veko kroz egipatsku zemlju, koju su postepeno zauzimali Grci, Rimljani, Vizantinci, Persijanci i Arapi, čije su civilizacije bile i same hranjene pozajmicama, njihove najneobicnije teme. Ali, iz ovog raznorodnog fonda, Kopti prave izbor. Značajno je da su Kopti od raznolikog programa hrišćanske arhitekture, korišćenog u grcko-rimskom svetu, od koga su oni toliko zavisni, zadrzali samo baziliku. Ova isključivost ne može biti slučajna. Ona ukazuje na jedinstvo shvatanja u ovoj vrsti umetnosti, koje je temelj svih drugih vrsta. Takodje se primecuje da su teme, osim izuzetaka, koje su upotrebljivane tokom koptskog perioda, grupisane većinom po ujedinjenim egipatsko-aleksandrijskim ciklusima, iskljucujući ostale. U tu već ustanovljenu

celinu bićeunete kasnije hrišćanske figure Hrista, Bogorodice i svetaca. Prividna je i raznovrsnost u stilu: izgleda kao da se tri elementa suprotstavljaju jedan drugom - harmonija stila u izvesnim delima, u kojoj se nalazi nešto od helenisticke elegancije; disproporcija, koja se ponekad granici sa varvarskom, u sadrzaju gde se ipak prepoznaje prvi elemenat; strana reprezentacija u kojoj više Ništa ne ostaje od oba elementa. U stvari, raznovrsnost nastaje samo zbog slaganja elemenata, bez ikakvog reda, jednih kraj drugih. Jedinstvo se ispoljava naročito prilikom izražavanja neke ideje ili efekta, kada se nastoji- na račun prirodnih proporcija predmeta - na suprotnostima ili na harmoniji površina, kako kod plastičnih umetnosti tako i kod umetnosti u boji. Ovo shvatanje uvrscuje koptsku umetnost u tzv.simbolisticke umetnosti, nasuprot naturalističkim umetnostima, i ne treba je prepozantavati po veoma isključivom vezivanju za klasična merila...

Isto shvatanje rukovodi obradom reljefa, koje, doduse, nije svojstveno samo koptskoj umetnosti, ali je ta umetnost jedina koja samo njega primenjuje: to je vrsta obrade, koja upadljivo suprotstavlja pod pravim uglom dve površine, od kojih je i ona, vislja, takodje plitko obradjena. Isti učinak svetlosti, koja proizilazi iz tamnog nalazi se i u umetnostima u boji. Koptska umetnost je veoma brzo, mada, svakako postupno došla do toga i na tome se uporno zadrzala.

Prekoptska umetnost

Mada je faraonska umetnost zvanično napuštena tek u VI veku, ona na početku hrišćanske ere i pored svoje prividne prisutnosti, nepovratno iscezava. Ona prvo iscezava u arhitektonskom programu. Faraonska umetnost takodje iscezava i u temama. One ili koriste, prema uobičajenom egipatskom stavu, helenisticke i rimske pojedinosti ili se potpuno ukljucuju u aleksandrijsku umetnost. Faraonska umetnost iscezava naročito zbog vrela iz koga izviru programi, teme i stilovi svojstveni faraonskim vremenima. To vrelo je bila religija, konkretizovana u caru. Kada je sa poslednjim faraonom XX dinastije izumro Horusov rod, presusilo je i vrelo faraonske umetnosti na tlu Egipta. Ovu prazninu neće ispuniti zariste misli koje su Ptolomeji osnovali u Aleksandriji, mada je ono veoma brzo postalo aktivno. Ono će pothranjivati plamen koji će preko neoplatonizma s jedne strane i gnosticizma s druge, uticati na filozofiju i njen napredak u svetu, a neće biti i bez dubokog uticaja na razvoj hrišćanske religije, bar u njenim pocecima. Nije više bilo mogućno računati na grcku religiju da prihvati ovu ulogu. grčka religija nije pružala Ništa što bi bilo slično zahtevima stare egipatske religije, da bi se osvojila svest najsmernijih kao i najobrazovanijih. Dolazilo je do asimilacije egipatskih i grčki h bogova kao što je npr. bio Serapis ali to izgleda nije dugo trajalo i dovelo je do razaranja na kraju njegovog aleksandrijskog svetilista od strane hrišćana u V veku. Ova složena umetnost pre koptske, ali sa helenističkim težnjama, pruža materijal iz koga će pozajmljivati lokalne umetnosti, a naročito koptska umetnost. U osnovi ove umetnosti helenističkih sklonosti ima grčkemitologije i filozofije, ali već preobrazene pitagorejstvom, stoicizmom i mističnim religijama, koje teže da kroz stare mitove pronadju dušu sveta i mogućnosti za blaženstvo u zagrobnom životu. U arhitektonskom ukrašavanju vladaju motivi rasprostranjeni na helenistickom orijentu, ali poreklom iz antičke Grcke, koji ili prihvataju više mehanicku stilizaciju ili su prilagodjeni umetnosti već okrenutoj ornamentaciji, čiji su elementi do tada uveliko upotrebljivani jedino u arhitektonske svrhe. Prvom pravcu pripadaju kapiteli - kanonskog ili vitruvijanskog tipa, i frizovi koji potiču od uobičajenog ukrašavanja hramova u antičkoj Grckoj, ali koji su, s jedne strane, svedeni po svojoj visini, a sdruge strane, mogu se nalaziti duz zidova na najrazlicitijim nivoima. Drugom smeru, poreklom iz antičke Grcke, pripadaju posebno nise sa isturenim stubicima koja je primenjivana bilo na ravnim površinama, bilo u scenskom uredjivanju kompozicije u obliku piramide. I teme negovane u grcko-rimskoj umetnosti su u stvari bile promenjene nekadasnje teme. Svojim izgledom one, cini se, odražavaju pre grčko nego faraonsko poreklo (Edipov ciklus, Otmica Prozepine, spletovi vinove loze, afrodizijske i dioniske teme, Orfejev mit i mit o Ledi). U ovu skupinu treba uvrstiti i dve teme koje su korišćene u tapiseriji - lepe ribe žute boje kako plivaju na zelenoj pozadini i teme biljnog porekla. Takodje se javljaju i čisto stari egipatski motivi- mit

o Ozirisu, Izidi, Horusu...Uspostavlja se i sinkretizam npr.izmedju Ozirisa i Dionisa, Izide i Afrodite, Horusa i Harpokrata...U ovom periodu i tehnika se menja, ponavljaju se stari postupci ili unose novi. U skulpturi se postepeno napušta okruglo-ispupceni oblik u korist reljefa. To je ponekad dubok reljef.

Protokoptska umetnost **- kraj III-prva polovina IV veka**

Jos pod koprenom prethodne umetnosti, ona pomalu nasumice usmerava svoje sposobnosti. Njena obeležja ne potvrdjuju se toliko u njoj samoj koliko u odnosu na osobenosti prethodne umetnosti. Izgleda da su koptskoj umetnosti, u početku i za duže vreme, svi izgledi za uspeh bili uskraceni. Cela zemlja je bila pod jarmom zavojevaca. Nedostaje sloboda. Bogatstvo se prvo odvlaci ka Rimu a docnije ka Vizantiji. Nedostaje joj raskoš a i elementarna sredstva za opstanak su u to vreme opterecena najtezim nametima. Vizantija je doduse, pokazala izvesnu savesnost izgradnjom prvo jedne crkve, kojoj su se docnije pridruzile i druge podignute u carskom stilu u blizini Aleksandrije. Vizantijski uticaj se prepoznaje i na reljefima, naročito frizovima i kapitelima. Ni u ovim pocecima koptske umetnosti, ni kasnije Ništa ne ukazuje na uputstva dvora koji se nalazio suvise daleko i čija širokogrudost nije mogla da bude srazmerna velicini hrišćanskog Egipta.

Monastva je ustanovljeno u prvoj polovini IV veka. Ono se veoma brzo siri. Smenilo je prve pobornike Jevandjelja u sirenju hrišćanstva u najudaljenijim mestima. Manastiri su se nalazili na granici obradive zemlje i pustinje i predstavljali su privlacnost bez primera za seosko stanovnistvo. Mnogi medju monasima su bili zidari koji su gradili, opravljali i ukrašavali manastire. Naročito su se brinuli o svojim crkvama i njihovom ukrasu. To je duboko i povezano uticalo na već nagovesten umetnički pokret.

Hrišćanska arhitektura, koja je izabrala svoja prva opredeljenja, plastične umetnosti i umetnosti u boji, koje se tek u toku ovog razdoblja odvajaju od tada negovanih umetnosti, oslanjajući se na postojanje sicusne elite nize burzoazije, koja se, pod najrazlicitijim okolnostima, uvek održavala i koja se, osnažena razvijanjem monaškog pokreta, okrece, povlaceci za sobom masu, jasnom i odredjenom pravcu. Na početku ovog perioda odnosno krajem III i početkom IV veka, ne grade se više faraonski hramovi. korišćenje palata i starih faraonskih hramova za pretvaranje u crkve, docnije uveliko upraznjavano u Gornjem Egiptu, pocelo je početkom IV veka u Aleksandriji pod okriljem samog Konstantina, koji je Cezareum, što je Kleopatra počela podizati u čast Cezara i Cezariona, pretvorio u hrišćansku crkvu. Za najstarije crkve se s pravom pretpostavlja da su imale bazilikalan plan (takvih crkava ima u Starom Kairu mada im je datovanje neizvesno). Nadgrobna arhitektura je redje zastupljena. Značajni izuzetak je katakomba u Karmuzu, blizu Aleksandrije, od koje su ostali samo crtezi. Jako malo je ostalo od religiozne arhitekture iz protokoptskog perioda. Retko se nalazi na očuvane crkve, a njihovo datovanje se osporava. Primer krstoobraznog transepta, koji postoji na tlu Egipta, ostace jedinstven primer pojavivsi se samo u sklopu carskih narudzbina u Abu Mini. Medjutim, isključivo postojanje bazilike već je tipicno.

U toku protokoptskog perioda dolazi do "odlepljivanja" skulpture i slikarstva od prekoptske umetnosti, tj. umetnost koja preteze u celini se može nazvati umetnošću sa helenističkim težnjama. Teme koptskog porekla su retke. Koptski egipat u ovo vreme raspolaze sa previse malo slobode da bi mogao razviti nove teme. Teme već ispoljavaju aleksandrijske preokupacije, i preko grcko-rimske mitologije, traze dublju usresredjenost, često učene vrste. Ponekad je teško odrediti da li su pojedinosti dodali aleksandrijski sinkretisti ili Kopti hrišćani, koji su još pod uticajem svog porekla i faraonske prošlosti. Dolazi i do izbora pojedinih tema koje će se prikazivati ili neće (iako su preostali pojedini bogovi iz faraonskog perioda kao što su Toeris, Bes, Horus u obliku Harpokrata oni se ne prikazuju isto kao ni groteske koje su karakteristicne npr. za Aleksandriju; ne prikazuju se ni predstave ogrnutih žena, mladića i decaka, skupine muskaraca i žena i izdvojene životinje). Teme su ipak mnogobrojne. većina tema aleksandrijskog porekla su okupljene u nekoliko ciklusa: Dionis sa svojom pratnjom bahantkinja, radjanje Afrodite i njena svita nereida i tritona, bog Nil i njegovi pratioci u obliku amora, parcanski konjanik ili lovac; portret u lovorovom vencu, godišnja doba i pastirske teme. Ove teme imaju čisto egipatsko znacenje.

Dolazi i do postepene spoljasnje hristijanizacije nekih od ovih tema - slika iz Antinoje gde je prikazana žena koja drži ankh. U ovom razdoblju jedva da se pojavilo nekoliko hrišćanskih tema - jedna od njih bićečesta u koptskoj umetnosti i to je Bogorodica mlekopitateljnica (podseća na Izidu koja doji Horusa). Sveti Mina, svetitelj koji je inače vrlo rano postao omiljen u Egiptu, ima takodje veoma rano utvrdjenu ikonografiju - izmedju dve kamile je prikazan radi secanja na kamile koje su prema legendi odnele njegovo telo u pustinju do mesta izabranog za njegovo svetiliste mada je ovde, bez sumnje pre reč o podsećanju na njegovo zanimanje.

Sto se tiče skulpture, i pogledu kapitela se mogu u ovom periodu razlikovati tri skupine: *ugladjena* obrada, koja odgovara kraju IV veka (skulpture iz Oksirinha); *gruba* obrada iz sredine V veka (skupina iz Ahnasa) i na kraju *naglašeno gruba* obrada koja pripada kraju V i VI veku (grublje skulpture po manastirima). Prvi način ima nešto od aleksandrijskog naturalizma, ali već sasvim stilizovanog; drugi ga slobodnije uklanja, sacuvavsi nešto od prirodnih proporcija; treći ne okleva da ga većim delom žrtvuje. Neguje se prikazivanje covecijeg lika i ka njemu teže dekorativni motivi da bi ga istakli, u čemu ima još mnogo od helenisticke ravnoteze. Zakoracuje se u raznolik stil. Postoje i mnogobrojni reljefi u slonovači i kosti - helenistički zbog prikazivanja nereida i Amora i zbog izvesne harmonije u linijama, oni odaju uprosceniji način obrade u kome se može prepoznati rad mnogobozačkih Kopta. Na taj način, mnogobosci i hrišćani iz Egipta, svi Kopti ili bar koptizovani, za razliku od Rimljana i Grka, koji su, uostalom, malobrojniji, izvode, pomalo zahvaljujući okolnostima, preobrazaj u skulpturi, koji teži tome da svede volumen ne izgubivsi u debljini reljefa i sacuvavsi nešto harmonije, i da preinaci izvesne odnose u korist zamisli.

Na prvi pogled Kopte nije interesovao mozaik. Njegovo potpuno odsustvo u koptskoj potonjoj delatnosti dozvoljava pomisao da mozaik nije interesovao Kopte. Takvo pomanjkanje interesovanja zacudjuje s obzirom da je mozaik imao znatan uspeh u Vizantiji ili Antiohiji, u Rimu ili u Severnoj Africi. Slikarstvo nije pronadjeno ali je verovatno postojalo pa nestalo s obzirom da je prilikom iskopavanja u Bavitu zapazeno jako nepostojano ponašanje fresaka u dodiru sa vazduhom.

Vise obradjivana umetnost od slikarstva na malteru, možda je minijatura na papirusu, u čisto faraonskoj tradiciji, praktocno prenosena ako ne preko ptolomejskih papirusa onda preko malih tekstova niji su često bili u unutrašnjosti sarkofaga do IV veka nove ere. Izgleda da ni minijatura nije privlacila koptske prepisivace, koji su, medjutim, bili vrlo vesti, bilo da su mnogobozci, kao što su neki od onih koji su prepisivali gnosticke knjige iz Kenoboskiona, ili hrišćani, kao što su bili možda ostali prepisivaci i oni koji su u to vreme prepisali Jevandjelje po Jovanu. U ovom dobu se ne nalaze ni mali crtezi, koji će od skora ukrašavati koptske rukopise. Ovde se kao razlog ne može uzeti uništenje.

Od keramike je sačuvano dosta vaza i zdela ukrašenih lozom ili talasastim stabljikama, na kojima naturalizam ipak naginje izvesnoj monotoniji. Ovde se u velikom broju vide životinje, naročito ptice i ribe, ali i one su već uglavnom stilizovane. U okviru tehnike tkanja sačuvano je zaista dosta primeraka - ovu tehniku su mnogobozački i hrišćanski Kopti naučili i upraznjavali zahvaljujući egipatskim radionicama, koje su bile rasprostranjene po zemlji i koje su Ptolomeji umnozili cim su uveli vunu u Egipat. Tapiserije ne pripadaju verskoj umetnosti, bilo da su u pitanju dalmatike ili ukrašeni ogrtači, zastori ili ukrasna dela. većina ih je svetovne prirode, a mnoge služe i za svecanu odeću, koja nema veze ni sa kojom verskom svecanošću. Bolja je podela predstava covecijeg lika ili proizvoda sa biljnim i životinjskim motivima, je se ona može osloniti na polazne tačke utvrdjene za skulpturu. Boje su jasne i razastrte u širokim potezima po odeći što ih još više udaljava od finih helenističkih nijansi. Lica su data shematicno što podseća na lica iz pomenutih dubokih reljefa. Tela nemaju gipkost mada nisu bez plesackog pokreta. Umesto postupka postepenog prelazenja tonova kao ranije, obrada ličnosti, životinja i delova ukrasa, a naročito mesta na kojima se povezuju delovi tela, pojedinosti na licu, nabujale ivice kantarosa i rozeta su jednostavno naznačeni, pomoću rada sa pokretnim cunkom. Ovde se prvi put primecuje da je obično suprotstavljanje površina, koje su razgranicene linijom niti, izvedeno radi izvodjenja volumena po ugledu na način obrade grčki h vaza iz III veka p.n.e.

koji je verovatno počeo da se upotrebljava samo radi ukrašavanja, u sarama što ispunjavaju diskose, kvadrate ili trake.

Ovakav način obrade će od sada preovladivati ne iskljucujući potpuno druge. Za vreme protokoptskog perioda je izvrsen izbor tehnika i stila, koji počinje da raskida sa do tada vladajucom umetnošću. Orijentacija se jasno ocrtava, u isto vreme kad je i sam zanat savladan i spreman, za period ustanovljenja koptske umetnosti u punom smislu reci, i to kako u arhitekturi tako i u dekoraciji, pa bilo da je ona plastična ili bojena što zavisi od materijala koji je upotrebljen: kamen, slonovača, bronza, malter, keramika i tkanina.

Koptska umetnost- *druga polovina V veka-kraj VII veka*

Sabor u Halkidonu je bio presudan u istoriji Kopta. On ih je odveo u novi religiozni pravac: u monofizitstvo. Zato što su pred Vizantijom i pred ostalim hrišćanskim svetom prihvatili odgovornost i, velikim delom zato što nisu dovoljno razlikovali religiozna od političkih gledista, Koptima je ovaj sabor znacio nacionalno osvesćivanje. Njegovo održavanje se takodje poklapa i sa ustanovljenjem sopstvenih merila u koptskoj umetnosti. Sve različitiji pravci nadahnuca u odnosu na grcko-rimska merila i sve jace izbegavanje na svim planovima, stapanja s vizantijskim merilima, koje je bilo stvoreno u prethodnom periodu, islo je dotle da je i najmanji nesporazum bio dovoljan da se pravci nadahnuca okupe oko nekog novog, do tada podredjenog shvatanja. Verske prilike, u kojima su na početku prethodnog perioda mnogobozci imali isto onoliko udela koliko i hrišćani, postepeno se zahvaljujući misionarskom delovanju kaludjera, okrenula u korist ovih drugih. Koptski Egipat je sada hrišćanski i celina njegove umetnosti se može smatrati hrišćanskom. Ali koptska arhitektura dok je zemlja pod tudjom vlascu, prakticno se ne bavi civilnim spomenicima i, prema dugom egipatskom nasledju, ne vezuje bavljenje umetnošću za stambenu izgradnju. Ona je jednoliko verska, dok dekoracija, bilo da je u pitanju plastična umetnost ili umetnost u boji, može da podrazumeva i svetovne elemente.

Arhitektura: treba odmah izdvojiti one crkve koje su radjene po carskoj narudzbini. One su malobrojne.

Postoji najpre u predelu Abu Mine jedna gradjevina, verovatno civilna, slična kupatilima koja se, zbog kamenog ukrasa, može staviti u kraj V veka. To je bazilikalna gradjevina zanimljive osnove jer pored tri broda na oba svoja kraja, na istoku i na zapadu, ima po jednu apsidu. Ovakva arhitektonska zamisao, koja nije usamljena u Egiptu a koja takodje postoji u to vreme u Galiji u Trieru i u Severnoj Africi, obavila je izvestan uticaj na arhitekturu crkve iz Dendere.

Velika bazilika iz Hermopolis Magne je gradjena nešto pre sredine V veka. Ona je i velikih razmera. Uzi brodovi obuhvataju zapadni deo i bocne strane, a dve kolonade sa stubovima od granita produzuju se oko bocnih apsida trikonhosnog oltarskog dela da bi se zaustavile ispred glavne apside. To bi bio prvi primer oltara trikonhosnog oblika i izgleda da je tu izvrsen prelaz iz krstoobrazne osnove sa transeptom na trikonhosnu, koja će preovladati u Egiptu.

Koptske crkve koje su preostale iz ovog perioda prolaze kroz tri stupnja: druga polovina V veka, kaj V v i VI vek. -**Prva etapa** prikazuje dva tipa. Jedan od ova dva, onaj iz Deir el-Bakare u Srednjem Egiptu, ima zbog prilagodjavanja okolini svoj malo poseban oblik. To je u stvari cetvrtasta bazilika, polovinom u pećini, čiji je oltar izdubljen u steni, sa polukruznom apsidom, oivicenom sa tri pravougaone nise, iz koje se ide u dve cetvrtaste prostorije postavljene nasuprot jedna drugoj, dok se sama gradjevina naslanja bocnim stranama na planinu. Treba zabeležiti da je opsti izgled srodan izvesnim faraonskim hramovima. Drugi tip je bazilika izgradjena na zemlji za razliku od prvog koji je gradjen u steni. On vlada u manastiru Sv Jovana juzno od Antinoje u Srednjem Egiptu i u Belom manastiru, Crvenom manastiru u Gornjem Egiptu. Bazilika manastira Sv Jovana ima tri broda sa polukruznom apsidom u produžetku srednjeg broda. unutrašnje strane zidova

izdubljene su trima pravougaonim nisama sa pilastrima na kojima se nalazi široka kocka kao podloga izmedju njih i svoda, što je vizantijski uticaj. U apsidi je izdubljena polukruzna centralna nisa, flankirana sa dve pravougaone nise.
-**Druga etapa** sadrzi skoro slične pojedinosti. Iz druge etape je jedna crkva koja je takodje bazilika. U crkvi koja se nalazi u Denderi u Gornjem Egiptu se takodej nalaze apsidalno zaključena dva kraja narteksa koja su nadahnuta možda, kupatilom iz Abu Mine, kao i tajanstvenost koja je izražena u načinu ulazenja sa strane i krivudavim pristupom u crkvu.
-**Treca etapa** sadrzi crkve velikih manastira. To su dve crkve manastira Sv Jeremije u Sakari od kojih je prva pogrebna crkva, trobrodna bazilika sa povezanim bocnim prostorima i trijumfalnim lukom ispred oltara. Oltar je bio svetilisna soba sa zidovima oblozenim mermerom. Primetan je izvesan vizantijski uticaj, a ostali deo crkve nije bogat. Druga crkva je u stvari, glavno svetiliste. To je opet bazilika sa ophodnim bocnim brodom, narteksom i atrijumom u obliku slova L na juznoj strani. U produžetku glavnog broda nalaze se dve apside koje su gradjene u različitim epohama. Drugi manastir se nalazi u Bavitu, blizu Dejruta u Srednjem Egiptu i to je trobrodna bazilika.
U ovoj celini pada u oci izvestan broj skoro zajedničkih crta. Osnova trobrodne bazilike vlada u arhitekturi koptskih crkava. Verovatno su faraonski hramovi odigrali značajnu ulogu prilikom isključivog izbora bazilike. Takodje je zajednička i trodelna podela oltarskog prostora. Isticanje tajnosti, najpre spoljnim izolovanjem a zatim stvaranjem izvesnih smetnji za ulazak u hram, najzad ustanovljenjem svecanog mesta koje se nalazi van redova stubova, a kome isti stubovi pristupaju kao u trijumfalnom marsu verovatno je takodje posledica faraonske prošlosti.
Dekoracija: osvojeni su najvazniji stavovi u ovom velikom razdoblju uspostavljanja koptske umetnosti. Bez sumnje preovladjuje *grub postupak*. Ali on ne smenjuje odjedanput *ugladjen postupak*. To su dva perioda koja se podjednako zapazaju kako u plastičnim umetnostima tako i u umetnostima u boji. Narativan stil je skoro odsutan. U ovom razdoblju u kome hrišćanski Kopti brojno preovladjuju moglo bi se ocekivati da su isto tako postojale i hrišćanske teme. Ne treba zaboraviti da su glavne teme mnogobozackog porekla, koje više nije bilo označavati krstom, dobile već ili postepeno dobijaju u ocima hrišćana hrišćansko simbolično znacenje. pošto su postale prihvatljive, one su prihvacene i nije bilo potrebe zamenjivati ih drugima, kako se to obično radilo prilikom ukrašavanja. Tim povodom primecuju se neke male promene - istice se težnja da se oživi centralna figura nekim od pratecih elemenata. Zato se školjka često pojavljuje potpuno izolovana. Amori teže da zamene drugostepene ličnosti. Ipak hrišćanske teme brojno se povecavaju. To je, najpre, ankh koji je zamenjen krstom koji natkriljuje pobednički venac. Pojavljujući se od kraja IV veka na gnostičkim papirusima i u scenama u kapeli Izlazak u Bagavatu, upotreba krsta sa usicom kao hrišćanskog znaka ne postaje opšta sve do početka VI veka, kada počinje da služi za ukrašavanje tkanina i iluminiranje rukopisa, kao i upotpunjavanju urezanih natpisa na nadgrobnim stelama.

Hristos je retko predstavljan, osim u vidu deteta sa Marijom. Morale su postojati, počev od ove epohe predstave Hrista u slavi, pozajmljene iz vizantijske umetnosti. One su uzori mnogobrojnim slikama iz neposredno sledeće epohe, na kojima je prikazan Hristos u slavi. Bogorodica predstavlja predmet mnogobrojnih skulptura i slika. Tema se promenila: umesto Bogorodice mlekopitateljnice, javlja se Bogorodica na prestolu, pa čak i scene kao što su Blagovesti. Svetitelji počinju u ikonografiji da se mnoze. Razlog tome je da su se tokom vremena, koje sada radi za hrišćanstvo, do te mere istakle velike ličnosti monaha da su postale legendarne. Tome je doprinela i narodna pobožnost. Kopti koji nisu bili hrišćani upotrebljavali su još uvek mnogobozacke teme ali zaokret je jasno upravljen ka hrišćanskoj ikonografiji, popularnog karaktera, i on čak moze, u izvesnim slučajevima kada upotrebljava mnogobozacke teme da ih svede na čisto svetovni izgled.
Plastične umetnosti: Izvesno uproscavanje lica primecivalo se u toku protokoptskog perioda. Ovo uproscavanje spada u opštu težnju, proizaslu možda iz narodnog stila ili iz isticanja simbolizma pomoću konkretnih pojedinosti. Nije ne moguće da je ova izvorna težnja bila pojačana uticajem neke sasvim bliske istočnjacke umetnosti ili neke takodje orijentalne umetnosti uvezene u Egipat tokom III veka, koja je takodje mogla da sadrzi

izvesna obeležja i jedne i druge umetnosti ukoliko su naročito odgovarale njenim ciljevima. Uobičajeni su postali trougaoni oblik lica i kuglaste oci izmedju stilizovanih kapaka nalepljenih na njih ili, pak, samo ispupcene oci. Ovakav način stilizovane i istaknute obrade, pronalazi se većinom u prikazivanju covecjeg lika u koptskom periodu, naročito u kamenu. Dva reljefa koji predstavljaju skoro slične teme, ovo dobro pokazuju. Ovde andjeli pridržavaju venac. U prvom slučaju na dekorativnom pravougaonom panou sa poprsjem Tihe; andjeli sa glavama u profilu, koji je pridržavaju okrenuti su u ¾ u polozaju uzletanja, imaju krila i mada su obradjeni kao muskarci, oni imaju žensku kosu, kovrdzanu po koptskom propisu. U drugom slučaju andjeli sa kuglicno obradjenom kosom, koju su obično imale ličnosti muskog roda, stoje da bi podigli venac u obliku grckog krsta; oni stoje okrenuti u ¾ ali sa glavama u an fas. Njihove oci jako izlaze ispod kapaka a glava je u obliku jako izraženog trougla. Oba dela predstavljaju dosta duboke reljefe na kojima je gornja površina tako modelovana da udovima daje punacak izgled. Ne mogu se zanemariti ovi elementi ugladjenog manira. Ova dela treba uključiti u prelazni period izmedju ugladjenog i grubog manira, koji se odigrao krajem V i početkom VI veka.

Isti je slučaj i sa grupom Pan i jedna bahantkinja i sa poprsjem Zemlje ili Izobilja.U drugoj polovini VI veka obrada tela doživljava značajnu promenu kako u pogledu plastičnosti, koja teži da iščezne, tako i u pogledu crta lica, koja gube od svog realizma (to je tipicno za reljef sa Orfejem i Euridikom i jedan reljef sa Ledom i labudom pored krilatog Erosa). Dosta zanimljivo delo u ovom grubom maniru u kome ima nešto plastičnosti je Radjanje Afrodite iz Ahnas el-Medine. Afrodita stoji drzeci sa obe ruke kosu; ona ovde izgleda dosta zdepasto. U obradi ociju ocne kugle se odvajaju od stilizovanih kapaka. Ovo delo je naročito zanimljivo zbog nastojanja ka simbolu, koje je podvuceno nehatom u samom radu. inače simbol je radjanje duše.

Počev od VI veka javlja se plitko obradjivanje gornje površine reljefa, čija konacna ustaljenost u VIII veku, pa i docnije, ne dozvoljava da se sumnja u cinjenicu da je ona dobila polet u VII veku. Nome se napredovalo u jednom reljefu iz Ahnas el-Medine koji ispod luka ukrasnog akantusom predstavlja možda Herkula koji zadržava lava koji ugrozava drugog protivnika. ličnosti su u dubokom reljefu, udovi su još malo zaobljeni ali se vezuju za pozadinu tačno onoliko kolika je njihova sirina. Nema više zaovljavanja udova, oni su plitko obradjeni na spoljasnjoj površini reljefa, dok ih okomita površina, ne manje plitka vezuje za pozadinu. Smatra se da je ovde kraj razdoblja u kome se iz dubokog reljefa oblikovao plitki reljef, izvodeci do kraja logiku suprotstavljanja dva nivoa, odnosno dve površine, da bi se jednostavnim kontrastom senke i svetla istakla spoljasnja površina, žrtvujući sve ostale oznake volumena, koji prelazi iz naturalizma ili realizma u apstrakciju simbolizma.

Isti je slučaj sa reljefima u drvetu i slonovači i na kosti. Ima lepih komada koji bi se mogli staviti u drugu polovinu V veka. To je slučaj sa predstavom Dionisa nagnutim nad mladim pratiocem, ili sa predstavom ženske figure koja možda predstavlja Afroditu. Telo je zaista veoma otmeno i jedva nagovestava izvesan nedostatak gipkosti. Ali suvise neodredjene crte lica dosta podsećaju na one koje se nalaze, u uopstenom kroju, mada cetvrtastijem i manje harmonicnom na slonovači iz Ravenskog narodnog muzeja sa predstavom Apolona i Dafne. Mnogo je grubljeg izgleda, sa plitko radjenim motivima i vrlo malom razlikom izmedju nivoa, ukras na jednom ceslju sa liturgijskim temama čija jedna strana predstavlja Lazarevo vaskrsenje a druga trijumf jednog konjanika u stavu molitve, smestenog u venac od brsljena, koji nose dva uspravna andjela, nagnuta unazad. Tu je sve prikazano malo uglasto; nabori odeće su urezani nizovi kosih linija, a ruka jednog apostola je ogromna. Verovatno je da pripada kraju VI ili čak VII veku.

Elementi koptskog ukrašavanja pokazuju krajnju raznovrsnost, koja se povecava time što se često medjusobno mesaju, a osim toga, prave se i kombinacije sa ljudskim likom. nešto slično se može primetiti i na reljefima koji ukrašavaju ugaone stupce u Bavitu, frizove iz juzne crkve u Bavitu i izlomljenim frontonima i nisama sa školjkama. Najstariji elementi su još naturalistički u obradi stabljike i u njihovom ukrašavanju pticama, životinjama, cvecem ili vocem. Spletovi grancica mogu biti jednostavni, sa gipkim ali pravilnim talasanjem, na čijim se ispupcenjima i cvorovima nalaze lisce ili drugi elementi. Najmladji primerci, koje datujemo najranije u VII vek, pošto se nalaze na spoljasnjem zidu juzne crkve

u Bavitu, čije je ukrašavanje moralo biti izvedeno posle unutrašnje dekoracije, predstavljaju npr. preplete, koji imaju naizmenicno krug i kvadrat, a čija je stabljika zamenjena trakom na kojoj se nizu niske bisera. Simetrično grupisanje celine u prvi mah iznenadjuje, analiza pojedinosti pokazuje, van ovog utiska o staticnosti, umirenu snagu kretanja stabljika i lisca, čiji pravac povijanja zamire ka osnovi sredisnjeg motiva. površina ispod unutrašnjeg ugla ili luka na frontonima može da bude ispunjena ljudskim likom ili jednostavno školjkom. Školjka može da bude bliska prirodi, može da ima malo obradjeniji izgled cvora, koji se savija u dve volute, a može da bude potpuno stilizovana ili popunom zaoljenošću kao što je zaobljenost nise što podseća na paunov rep. Krst se često upotrebljava.

U pogledu kapitela može se reći da oni sačinjavaju jednu celu skalu. Treba razlikovati kapitele stubova od kapitela pilastara. Drugi se oblikuju prema prvima. Razlikuju se tri glavna oblika, a treći, koji je docnije dodat postoji samo u kapitelima stubova. U prvu seriju se mogu smestiti korintski kapiteli koji su krajnje raznoliki po proporcijama datim svakom od tri sloja akantusovog lisca, po mestu koje ima pupoljak u odnosu na duzinu stabljike, po kroju, gipkosti i nagibu akantusovog lisca. Izgleda da ova grupa kapitela nije ukrašavana krstom, ljudski red može zameniti gornji red lisca a po stilizaciji oni se datuju u VII vek. U drugu grupu kapitela mogu se uključiti kapiteli koji su ukrašeni celom svojom visinom. Ukras je u početku cvetni i podseća na sirijsko ukrašavanje, mesto za ukrašavanje može celo da bude ustupljeno nekom motivu sa ljudskim likom, i često se susrece krst pri vrhu kapitela. Radjeni su grubim stilom VII veka. U treći niz spadaju kosarasti kapiteli, čiji je oblik verovatno došao iz Vizantije i tu pokazao ogromnu raznovrsnost od VII veka. površina je pogodna za svakakve vrste remenja i stabljika loze, grozdova i lisca, kao i akantusa, a gornji deo je mogao da prikazuje i motive iz životinjskog sveta. Plastičnost, volumen ustupaju mesto kontrastu površina i nivoa. Ovaj stil insistira na ideji i simbolu na ustrb realističkog i naturalističkog izražavanja.

Umetnost u boji: Ni koptske umetnosti u boji, a posebno zidno slikarstvo nisu preuzele narativnu umetnost. U nekim mladjim umetnostima, a naročito mozaiku, narativan sadrzaj ustupa sve više mesta dekorativnoj temi, dok se prikazivanje covecijeg lika postepeno svodi na portret. To se ne desava svuda jer rimsko slikarstvo i skulptura u VI i V veku često imaju narativan vid. Ne raspolazemo koptskim slikarstvom starijim od VI veka. Mitoloske ličnosti pojavljivace se epizodicno u nekim scenama. Nije iznenadjujuce da su Kopti hrišćani, čija su materijalna sredstva postala dosta znatna tek u V-VI veku, cekali na ovaj trenutak da bi se ponovo okrenuli zidnom slikarstvu, ne shvatajući ga, bar prvo vreme, drugačije nego u hijeraticnom smislu, bilo da su u pitanju ljudske ili dekorativne predstave.

Cini se da je zidnom slikarstvu prethodila i da ga je pripremala izrada malih slika na drvetu. Tako je bio izvrsen prelaz i kod egipatsko-rimskog portreta. On se već ovekovecio svojim mestom na vrhu sarkofaga, a insistiranjem na sličnosti i snazi pogleda učinio je vidljivim prisustvo pokojnikove duše. mogućno je da je uticaj kulta cara i njegovih oblino rasprostranjenih slika u ovom periodu imao uticaj. Dovoljna je cinjenica da su ličnosti, koje hrišćani predstavljaju moucenici, sveci ili andjeli. I simbolizam portreta sa novim sadrzajem presao je iz egipatsko-rimskog potreta na hrišćansku ikonu. Ocigledan je kontinuitet izmedju ikone sa obicnim portretom i složenije vrste ikona. U svakom slučaju izgleda da je narativno slikarstvo dosta kasno uslo u upotrebu.

Cinjenica je da zidno slikarstvo, koje može da izgleda najstarije, ima ove osobine portreta. U pitanju je danas nestala skupina koja je ukrašavala dno oltara u Juznoj crkvi u Bavitu. ukrašavanje dna ovog oltara čija površina može da posluzi kao ravna podloga za slikanje upucuju na početak VI veka. Ovu skupinu sačinjavaju Hristos i apostoli koji sede jedan pored drugog. Tema i kompozicija su previzantijske i vizantijske, čak carske jer podsećaju na Hrista na prestolu izmedju učenika, koji takodje sede iz apsidalnog svoda Sv Pudencijane u Rimu. Stil je očigledno sasvim drugačiji. Nema više ni realizma lica i stavova, ni slobode polozaja tela, ni raznovrsnog rasporedjivanja ličnosti. U slikarstvu Bavita, likovi su rasporedjeni u istoj ravni, izuzev Hrista, koji je malo uzdignut; nabori svedeni na tačno rasporedjene linije iscrtani su na jednoobrazan način; zaobljeni gladak oblik lica je podjednako udaljen od grcko-rimskog realizma kao i od vizantijske izduženosti i isticanja bora. Glavne osobine koptske umetnosti mogu se videti u skupini otkrivenoj u manastiru Sv

Jeremije u Sakari, koja predstavlja više kaludjera, od kojih dvojica drže Jevandjelje, a medju kojima sv Apolo, osnivac Bavita, uzdignutih ruku na molitvu, izgleda naročito postovan zbog prisustva koptskog krsta na obe strane njegove glave i zbog jedne ličnosti koja kleci kraj njegovih nogu.

Mnogobrojne male kapele za molitvu, kao posebne gradjevine u manastiru Bavita, pokazuju u slikarstvu ceo niz zavetnih tema koje predstavljaju bilo Hrista bilo Bogorodicu u slavi, bilo neki značajan dogadjaj iz života nekog koptskog svetitelja, a pogotovo skupina kaludjera poredjanih jedan uz drugog na molitvu. većina ovih slika nastaje u VIII veku. Neke od njih bi trebalo datovati i u VII vek.

Minijatura: ne izgleda da su koptski prepisivaci u početku ukrašavali minijaturama svoje rukopise. U prvim vekovima jedva da su ukrašavali margine ili velika slova, da bi ih istakli, crtezima izvedenim mastilom, koji su predstavljali bilo ornamentalne motive kao što su prepleti, bilo životinjske figure, uostalom dosta grubo nacrtane. Treba sacekati VIII vek da bi se pojavile prve koptske značajne minijature, na kojima su nacrtani ili naslikani likovi. Koptskom umetniku je pripisivan jedan grčki rukopis ukrašen minijaturama "Hronika Aleksandrije", čije pisanje pada u pozniji VI vek. Mada radjene crnom linijom, bez boje, ovog puta su to predstave ljudskih figura, izmedju ostalih Bogorodice i drugih svetiteljki, koje su u stavu molitve, ili patrijarha Teofila kako stoji na razvalinama Serapeuma. Mada je odeća još uvek lepo drapirana, ličnosti su poredjane jedne pored drugih, hijeraticno, sabijenih oblika tela, što je suprotno helenistickom i vizantijskom postupku. VII veku bi se mogao pripisati jedan koptski jevandjelistar koji se čuva u Vasingtonu, na kome su nacrtane stojece figure poredjanih jevandjelista. Primerci iz ove epohe su retki ali ipak čine polaznu tačku.

Ukrasena keramika: koristi isti postupak kao crtane minijature tog doba a pokazuje više invencije od njih. U ukrašavanju ne nedostaju motivi sa ribama, pticama, prepletima i biljkama. Isto tako se mogu naći i portreti čiji su kroj lica i zaokrugljene oci u stilu toga vremena.

Tapiserija: Koptska tapiserija ovde nalazi svoj slavniji period. Nije teško ustanoviti uporednost sa razvojem reljefa. Oslobodivsi se poslednjih niti koje su je vezivale za ugladjeni postupak, ona potvrdjuje svoju originalnost upotrebljavajući u tu svrhu najbogatije boje. Plastičnost se u tapiseriji može postici svojstvenim načinom koji se sastoji u nijansiranju, što se izvodi prilikom tkanja, prekidanjem bojenih niti dok se ne dobije utisak snizavanja nivoa. Ova tehnika se još koristi ali ona ovaj postupak ne upraznjava više hotimice. Nema više umesno rasporedjenog nijansiranja da bi se dobili oblici misica udova ili izbocina na licu. Nijansiranje, koje je jednolicno i konvencionalno, gubi svako opravdanje svog postojanja na spoljnoj strani udova, na torzu i na licu. Osim toga proporcije su stalno narusavane, što je lako primetiti a zbog toga se efekat ne gubi. U raznolikosti boja, medju kojima samo neke preovladjuju, živost tonova radost je za oci. Uz to pojavio se kontrast koji je isticao blagu i ruzicastu nagotu ličnosti na bogatoj pozadini, kao što je nagota nereide u snažnoj suprotnosti sa plavom pozadinom, a nagota Dionisa i njegove pratilje sa vrlo raznovrsnom pozadinom u kojoj se crveno nebo pojavljuje iznad nabujalih zelenih i žutih biljaka. Tu se dobija još jedan efekat a to je dubina postignuta načinom redjanja sastavnih delova i njihovim odgovarajućim dimenzijama. Ovi kontrasti su oznaka umetnosti koja teži da istakne simbolizam na ustrb zivopisnosti. Simbolizam je ovde upadljiv. Sinkretizam uloga Dionisa i Ozirisa mesa ideje o novom rodjenju boga i vegetacije sa novim rodjenjem duše posle smrti. Koptska tapiserija nije liturgijska i većinom se upotrebljavala u svetovne svrhe, nastavljajući da koristi mnogobozacke teme ne dajući tome veci značaj. Osim toga, aleksandrijski simbolizam lako se uklopio u hrišćansku misao koja je produzila njegovo znacenje na novom planu. Kad su ih prisvojili, hrišćani im nisu dodavali neke osobene znake radi svog opravdanja u ocima potomstva. Neke od ovih tema ponavljaju se pri kraju V i tokom VI veka. Druge teme su redje na tapiseriji. Nilske teme, preuzete iz aleksandrijske ili grcko-rimske umetnosti, naročito iz čuvenog mozaika iz Palestrine, cvetale su u to doba. One se vezuju za Ozirisov i Dionisov ciklus. Javlja se i Afroditin ciklus, poljski motivi koji podsećaju na mozaike iz Velike palate u Carigradu i ciklus lova.

Umetnost Kopta - *VIII-XII vek*

Posle muslimanskog osvajanja Kopti su i dalje nastavili polet u umetnosti. Uslovi su bili nepovoljniji nego u vreme kad su bili pod vlascu Vizantije. Iako je znatan broj Kopta presao u islam pribegavanje hrišćanstvu nikad nije sasvim prestalo. Oni će drzati uvek znatan broj polozoja, često visokih; u zanatstvu, tkanje do XI veka, pa i nešto malo docnije, i obradjivanje drveta ostace njihov obezbedjen prihod. još veci pritisak nego pod Vizantijom naterao je Kopte da se priklone više Vizantiji i dolazilo je do obostranih uticaja. Ali najveći i na kraju jedini uticaj koji će moći da bude vrsen na umetnost Kopta bio je islamski uticaj. Medjutim, prvo je islamska umetnost morala da pozajmljuje od zemalja koje je osvojila dok nije stvorila sopstvenu umetnost. Muslimanski gospodari su od početka zaposljavali koptske zanatlije, isto onoliko koliko i umetnike, hrišćane ili ne, koji su iz drugih zemalja presli po dnjihovu vladavinu. Osim toga, Kopti su u momentu osvajanja dostigli stepen razvoja na kome su već mogli, u skoro svim tehnikama, da se pohvale istinskim znanjem zanata i originalnom vizijom stvari. Njhov doprinos umetnockoj oblasti čak je veci od čisto zanatskog, naročito u prvo vreme, kada je muslimanska umetnost još bila u sopstvenom trazenju i ustrojavanju. Ipak, Kopti u razdobljima mira moraju da rade i na svojim glavnim crkvama tako ne samo da uspevaju da odrze izvesnu vrednost i neprekidno obnavljanje svog zanata, nego isto tako i versku stvaralacku inspiraciju, koja radja povezanost. Trajanje im je tako obezbedjeno do perioda Fatimida, za vreme koga relativna postojanost povoljne atmosfere pruža još za dugo, u služenju muslimanima i drugima. U ovo vreme koptska umetnost će radije delati u verskom smislu, ne iskljucujući produkcije svetovne prirode. U vreme kada je ikonoklazam besneo u Vizantiji muslimani su to uzeli kao izgovor i zabranili predstavljanje ljudskih likova u Egiptu i na drugim mestima. ukrašavanje je, dakle prakticno jedini otvoren put koptskoj umetnosti. Stil koji proistice iz suprotstavljanja nivoa površina ili bojenih ravni, uglavnom suprotstavljanjem masa, upraznjava se već prilikom predstavljanja stilizacije, a samim tim i dekorativnu veštunu. Motiv u ovo vreme postaje sve više obicna podloga ukoliko se ne svede na ulogu izgovora.

Arhitektura: sačuvani su podaci koji govore o znatnom ucescu Kopta na izgradnji dzamija u Damasku, Siriji, Medini, Jerusalimu...Ovi podaci svedoče o vrednosti koptskih arhitekata i zanatlija. Ovaj period je bogat i hrišćanskim spomenicima, ali nedostaju podaci za njihovo tačno datovanje. može se smatrati da su crkve Marije Giris, Al-Moalaka i crkva Sv Varvare iz Starog Kaira iz ovog perioda. Mnoge manastirske crkve u Srednjem i Gornjem Egiptu su iz ovog perioda. Značajno je da su ove crkve bazilikalne osnove, obično sa trostrukim kapelama uvucenim u apsidu, često sa uzduzno postavljenim narteksom i uvucenim galerijama i sa bocnim ulazom. Tako se nailazi na glavne karakteristike ranijih crkava. Pokrivanje je verovatno novost. Ono se izvodi većinom pomoću kupola, kojih može da bude više. Ova izmena je nastala verovatno zbog nemogucnosti Kopta sa podnesu potrebne troskove za izradu krova na dve vode, koja je do tada bila u upotrebi. Manastiri su često bili predmet pljackanja i upada tako da su stalno morali iznova da se opravljaju i grade. I manastirske crkve su ostale verne bazilici ali su tokom vremena unosene nove pojedinosti. Tako je model ucuvenog luka u neposrednoj vezi sa lukom koji krasi fasadu molitvene dvorane u dzamiji u El-Ahzar u Kairu. Stil je fatimidskog porekla ali su ga Kopti bez teškoca prilagodili ukrašavanju svog spomenika. Lukovi su česti u koptskoj umetnosti. Druga pozajmica ukrasa je takodje uzeta od muslimana - crkve opasane dugim bedemom, na kome su u dubokom reljefu nizovi visokih slepih arkada. Od manastira iz ovog perioda treba navesti manastir sv Simeona blizu Asuana. Njegove velicanstvene razmere na dva uzastopna nivoa, unutar opasanog zida izlomljenih linija, visokog od 6-7 m, sa kulama i strazarama, čine ovaj manastir jednim od najvećih medju sačuvanim manastirima iz ove epohe. Uprkos teškocama svih vrsta, Kopti su do sredine XIII veka negovali gradjenje velikih gradjevina. One su rad zanatlija kaludjera ili svetovnih lica, ali na osnovu proračuna arhitekata koje istorija priznaje kod Kopta, mada ni jedan nije poznat po imenu.

Ukrasavanje: hrišćanske teme se više ispoljavaju. To su Hristos u slavi, Bogorodica sa malim Hristom, Hristos u slavi iznad apostola što okruzuju Bogorodicu (Vaznesenje), predstave s poredjanim stojecim monasima i prikazi svetaca iz koptskog martirologija. U

slikarstvu se povremeno upotrebljavaju biblijske scene i scene iz jevandjelja. Javljaju se i težnje da se mesaju hrišćanske i mnogobozacke teme, i težnja za izvdajanjem nekog detalja iz celine. Teme mnogobozackog karaktera se javljaju bar do XII veka. Medju dekorativne teme koje su Kopti prihvatili ili jednostavno nastavili da upotrebljavaju u umetnosti koja je došla sa muslimanima, treba ubrojati osmougaonu rozetu, geometrijske crteze i uopste arabesku.
U skulpturi se može videti produzavanje obrade dubokog reljefa, ali je modelovanje iscezlo, a jednoobrazni ukras na njima je do te mere plitak da, nezavisno od crteza, postoji samo suprotstavljanje dva nivoa na više-manje malom odstojanju jedan od drugog u smislu dubine. U slikarstvu se zapaza isti razvoj koji u samom Bavitu ide od skupine slika posvecene Davidovoj mladosti do većeg broja slika koje su ukrašavale mnoge molitvene crkvice u istom mestu. Ciklus o Davidu je s kraja VII ako ne iz VIII veka. Izgleda da se ovde u slikarstvu zacinje narativna umetnost, mada još veoma stidljivo, jer umesto da scene slede jedna drugu u jednom ili više redova, one su izdvojene jedna od druge na površinama koje su same sebi dovoljne. Po načinu ukrašavanja okvira resetkama sa cvecem, kojima su se odvajale scene i po upotrebi ukrasa na okvirima koji imaju oblik kaseta kako bi se u njih smestile ove slike, ovo dekorisanje odražava veliki uticaj islamske dekoracije. Pokret koji je dosta ublazen još postoji na ovim slikama, iscezava potpuno u većini ostalih crkvica iz Bavita, u kojima se pojavljuju ili nizovi poredjanih svetitelja kaludjera, ili već upotrebljavana tema Vaznesenje Hrista ispod koga je predstava Bogorodice sa apostolima. Tela su dobila izvesnu otmenost u odnosu na prethodno slikarstvo, u kojem su bila zdepasta, lica su malo izduženija a po svemu tome, kao i po odeći kaludjera, postoji neka sličnost sa vizantijskim mozaicima, mada je ovde hijeraticnost, ili ukocen izgled još više naglašen, crte su uproscenije, dok opsti izgled crteza i boje daje ovim slikama ljupkost koja jedva postoji u vizantijskim uzorima. Ali u ovoj tehnici, kao i u keramici, oci postaju veoma cetvrtaste na ukrasnim portretima, od kojih su neki još okruženi pejsažom sa Nila, a igraci imaju ukocen izgled.

S druge strane celokupan dekor bogate obojene vrednosti razvija se u slikarstvu Bavita, kao i na tapiserijama, koji se nalazi i na omajadskim spomenicima. Arhitektonsko ukrašavanje sa svoje strane nastavlja razvoj zapocet u VII veku. U Bavitu, na kapitelima pilastara, primecuje se izviranje stabljicica iz akantusovog lisca. Kosarasti kapiteli u Bavitu i Sakari prikazuju u znalacni odmerenom kretanju, još puno zdravog bujanja. Utisak cipke postignut stilizacijom dela su prvog reda. Stipci iz Bavita imaju vrlo strogu stilizaciju: u pravilnim razmacima stabljike dodiruju ivice stupca, obuhvatajući jedan list loze, ne više sa pet nego sa sedam listica, lisen grozdova, koji bi odgovarali bilo dionizijskom simbolu bilo hrišćanskom.

Izgleda da zbog njihove izvesne otmenosti, koja ne iskljucuje malo nezgrapnosti, treba u ovaj period staviti razne svecnjake i svetiljke od bronze. Neki svecnjaci su visoki i levkasto prosireni u postolju koje se oslanja na zverinje sape. Svetiljke razlictih oblika bile su obično stavljanje na ove svecnjake. U omajadskom periodu kod Kopta se primecuje izvesno usporavanje u promeni koja vodi zanemarivanju proporcija. možda je za to zasluzna omajadska otmenost, zbog koje se ipak ne gubi koptsko opredeljenje ka ukrašavanju. Postoji uporednost dveju umetosti i gotovo sporazum o prihvatanju jedne skoro zanatske jednolicnosti, posebno u čisto dekorativnim motivima. Razvoj koptske umetnosti je izgleda bio usporen za vreme omajadskog perioda, mada se nije zaustavio. On se nastavlja u vreme Tulunida. Izgleda da su Kopti mnogo pozajmljivali od ove umetnosti. Ali je tome doprinela i naklonost prema njihovom umetničkom shvatanju. To se može videti na frizovima u Bavitu, ukrasima iz Samare, tapiserijama koje lice na osmodelne rozete koje krase dzamiju u Kairu. Muslimanska tapiserija koja je cvetala u ovoj epohi prikazuje motive i stil koji se često ne razlikuju od onih koji se vide na koptskoj tapiseriji. Portreti, grancice, igracice i ptice izatkani su na jednoj i drugoj grubim nitima, a naročito iscrtani širokim potezima. Na njma preovladava žuta boja koja prilikom datovanja ne dozvoljava nikakvu sumnju.

Cesto se primecuje koptska težnja ka uravnotezavanju masa, bilo suprotstavljanjem dva nivoa, bilo ravnotezom izdvojenih površina u reljefu ili u boji. Samara ili umetnost

Tulunida čiji je stil isao u istom pravcu pružala im je motive. U skulpturi u kamenu i u slonovači konture figura su prikazane manje kruto ali one nemaju više ni oblik ljudskih udova.

U biljnoj dekoraciji postoji bez sumnje srodnost, po izgledu talasastih stabljika i njihovog lisca čije je kretanje mehanički prikazano, izmedju stila iz Nihapura u Persiji iz IX veka i stila u kome su radjene mnogobrojne igracice. Tapiserije se rade samo poveremeno upotrebom pokretnog cunka na razboju ne napuštajući ga sasvim. Sve se sprovodi uopste jednostavnim kontrastima bojenih površina. To je bitno bez obzira kakvi su motivi. Prikazivanje ljudskog lika se u mnogome gubi. Portret ipak postoji. Ne samo da je potpuno nestalo realizma i da su boje bezizrazne, nego i same njihove crte proizilaze iz rasporeda širokih bojenih površina. Ali se javlja i izduživanje lica i crta koje je mehanicko, ali, ukoliko je veća naglašenost nekih linija, ono je utoliko više čudnovato moderno. Pod Tulunidima je veza sa Carigradom ponovo uspostavljena. Veoma je verovatno da su ovi odnosi uticali na vrednost i stil slika iz crkava el-Adra iz Deir es Suriana u Vadi el Natrunu. Nije isti slučaj sa mnogobrojnim tapiserijama, na kojima ličnosti u dugackoj nabranoj odeći, koja podseća na široke pantalone, naduvane po arapskoj modi.

Pod Fatimidima dolazi do veće tolerancije prema figuralnoj umetnosti. U ovo doba se u koptskoj umetnosti može utvrditi dvostruka težnja. Prva se prilagodjava nazorima vladajućih i radeci za njih na ukrašavanju dzamija i svetovnih spomenika, ne razlikuje se od one koja je zvanična i koja se može nazvati koptsko-muslimanskom. To je lep i otmen način obrade, kojim se ukrašavaju predmeti malih dimenzija, često u obilju biljnog dekora koji, ipak, ima nešto malo zanatskog u sebi. Druga težnja, koja nije dozvoljavala da na nju utice prva, označava etapu više u razvoju koptske umetnosti i samim tim prihvata dekorativne teme tj. stil rasporedjivanja velikih masa. Prva težnja, naturalistička, dozvoljava i u muslimanskoj umetnosti, prisustvo likova koji se nalaze bilo pojedinačno izdvojeni ili u skupinama, bilo izmešani sa biljnim ukrasom (ovo se može videti na ukrasu drvenih vrata-kapela Marija Giris, crkva Abu Sejfen). Druga težnja se nastavlja u pravcu koptske dekoracije pomoću velikih masa, povlaceci za sobom ono što se povezuje sa njom u fatimidskom stilu, naročito arabesku, onakvu kako smo je definisali. Shematizam obrade lica i proporcija nisu strani fatimidskom načinu rada, za koji je već rečeno da je koptsko-arapski, ali ovde se uplice i nezgrapnost koja je prvenstveno koptska.

Najbolja dela koptske umetnosti

Arhitektura: Crkva Dendera, koja se nalazi u Gornjem Egiptu u krugu velikog ptolomejskog hrama Hatore pored mamisia. Krov je nestao, ali su zidovi još dosta visoki. Crkva je pravougaonik, koji se pruža od zapada ka istoku, sa ulazom na juznom zidu, sasvim na jugozapadu. Ovaj ulaz ne vodi direktno u ladju nego u poprecni narteks na čijem su istočnom zidu troja vrata koja vode u ladju, dok na zapadnom delu troja vrata vode u dve zatvorene prostorije. Tako se kroz krivudav prolaz dospeva u ladju. Stubovi više ne postoje, ostale su samo stope i njihova dva reda ocrtavaju trobrodnu baziliku, čiji su zidovi od narteksa do oltara, sa unutrašnje strane u razmacima izdubljeni nisama u obliku kružnih segmenata, koje natkriljuju školjke. Oltar, na istoku, je trolistan i obuhvata centralnu apsidu sa pet polukruznih niša i dve bocne apside bez nisa, koje komuniciraju sa centralnom apsidom pod pravim uglom, a koso sa brodom koji je uvezi sa svakom od njih. Bez sumnje, ovde se može prigovoriti što se na prvo mesto, kao tipicno koptska, stavlja bazilika, odnosno očigledno uvezena neimarska zamisao. Kopti su voleli pomenuti oblik oltara i u razmacima izdubljene nise u zidovima; medju nova koptska umeca ubraja se krivudavi ulaz što nije nevazno.

Dobro sračunate proporcije, jednostavnost plana, ravnoteza delova iz kojih je sastavljen oltar, ravnoteza izmedju oltara i narteksa, dvaju ekstremiteta broda, strogost linija ublažena zidnim nisama.

Ukrasavanje: neposredno se nastavlja na arhitekturu. većina najznačajnijih kosarastih kapitela potiče iz crkve manastira Sakare a druga dva potiču iz Bavita. Poznato je da je ovaj model kapitela vizantijskog ili čak previzantijskog porekla. Prosirujući se u visinu, njegov

oblik dozvoljava neprekidno ukrašavanje, što nije slučaj sa korintskim kapitelom. Vizantinci se nisu uzdržavali od ukrašavanja, ali su ih Kopti, izgleda u ovome nadmasili. Ovo odusevljenje prema ukrašavanju ispoljilo se u isprepletenosti lisca vinove loze koje prekriva kapitele iz Sakare, vrlo srodne vizantijskim uzorima, a koji su verovatno uvezeni iz Carigrada u Aleksandriju. još ocigledniji utisak je u Bavitu gde se prikazuje novo korišćenje osnovnog uzora. Oko kružnog dela jednog od kapitela poredjane su stabljike akantusovog lisca, koje izgleda kao da potiskuju jedna drugu ka vrhu; na drugom kapitelu, dugacko akantusovo lisce, čija se stabljika, načinjena od spletova "nastanjenih" nekim plodom ili krstom, penje do vrha, vezujući se za susednu ivicom svojih rasirenih listova. Izrada plitkog reljefa sa dva nivoa odista stvara utisak cipke.

Druga vrsta urasnog elementa je izlomljeni fronton koji natkriljuje školjku, poreklom iz Bavita. I to je uvezeni motiv grcko-rimskog porekla. Ali Kopti su ga preinacili po svom ukusu. Dva odsecka izlomljenog frontona uperena su na gore, kao i sredisnja linija, koja je duza od izvorne, a obrazuju opste uglove stvarajući tako savrsenu zastitu školjci. Razmaci izmedju ovih uglova ispunjeni su, u gornjem delu, krstom ubacenim u krug; sa spoljasnje strane pomenutih uglova nalaze se tri velike volute, koje polaze iz jedne akantusove stabljike, koja se spusta ka zidu, a sa unutrašnje, dugacke stabljike akantusa sa po dva lista; najzad iznad školjke se nalaze tri akantusove stabljike koje idu ka vrhu i ka bocnim stranama. Školjka se rascvetava u lepezu umereno izduženih alveola pod ovom biljnom nabujaloscu, koju istice ostra suprotnost izmedju fona i spoljasnjosti, a koja je rasporedjena svojim pravcima i obuzdana linijama frontona. Ovde se nailazi na obradu kontrasta jednostavnog i složenog, koja spada u glavno ukrašavanje.

Jedna arhivolta koja potiče iz Egipta ali ne zna se tačno odakle predstavlja neku vrstu ravnoteze izmedju fona sa biljkama obradjenog pomoću suprotstavljanja dva nivoa plitkog reljefa i dubokog reljefa u kome je predstavljen u sredistu neki plof, a na oba kraja istog polukruga, andjeo koji svira. Ovi reljefi se po mnogo čemu povezuju sa nojboljim romanskim reljefima.

- **Rodjenje Afrodite iz Ahnas el-Medine** - reljef u krecnjaku; gledan spreda gornji deo tela boginje izdvaja se u dubokom reljefu školjke skoro kao samostalna statua, dok se donji deo tela postupno okrece u ¾, a noge su u profilu i podavijene. Boginja ima trouglasto lice na kome se ocrtava osmeh i malo uzdignuta ramena zbog primicanja ruke ka kosi. Veo se postupno siri i prolazi iznad lakta, razvivsi se, iza tela boginje u lepezu. Na harmonicnoj pozadini, bista ocrtava krivu liniju punu ljupkosti.
- **Izlomljeni fronton sa dionizijskom licnošću** - glatka pozadina, na kojoj je masa kamenca, sacuvala je u krecnjaku, nagu ličnost obavijenu lozom sa liscem i plodom.s Ima nesrazmere izmedju kratkih nogu i izduženog stasa, ponesto razvijenog torza, koji se vezuje veoma prosirenom vratom i ramenima za dosta veliku glavu. Ovaj nesklad izmedju sva tri dela tela i njegov veoma ugladjen izgled i stilizacija lica, na kome se isticu ukocene zenice ispod zrnaste kose.
- **Blagovesti** - delimicno ostecene u bojenom duborezu. Prepoznaje se Marija koja sedi drzeci na kolenima kosaru vune. Ona pruža ruku ka andjelu, od koga su sačuvani samo noga i stopalo. Glava Bogorodice je okrenuta ka posmatracu, a telo ka andjelu. Upravni polozaj ova oba dela obeležje je načina rada, koji potpuno koristi samo dve dimenzije.

Slikarstvo: U slikarstvu jedna ikona slikana temperom na drvetu je jako značajna zbog veoma stilizovanih linija. Poreklom iz Bavita, ona prikazuje poprsje arhiepiskopa Avrama sa neobično stilizovanom glavom. Okvir je popunjen baš kao što treba i u najboljim proporcijama: potpuno je popunjen ramenima, nepotpuno oreolom, iz koje, praveci kontrast njegovom savrsenom obimu kruga, izlaze izdužene linije u obliku osmice sa bradate Avramove glave. U stilizaciji linija preovladava nepokolebljivost kao glavna crta karaktera ličnosti, bliska nekim kaludjerima ili nepomirljivim episkopima koji su opisani u tekstovima.

Druga ikona poreklom iz Bavita, koja je radjena u istoj tehnici, predstavlja Hrista koji stiti svetog Minu. Dve ličnosti stoje jedna pored druge, okrenute licem gledaocu sa oreolom oko glave. U Hristovom nimbu je krst. "Spasitelj" nosi Dveto pismo obuhvativsi desnom rukom Minu, igumana manastira. Sa pozadine se izdvajaju dve figure, čije oreolom orukzene glave nadvisuju liniju horizonta. Izvesne pojedinosti su vizantijskog porekla. Za

razliku od vizantijske obrade, tela su zdepasta, jednostavno podeljena na zone skoro podjednakih dimenzija, ne dozvoljavajući da se ispod nabora ogrtača ukazu oblici. Ovi nabori ogrtača, koji je prebacen preko dalmatike, rasporedjuju se u koncentrične krive linije, koje streme ka glavama do samih veoma zaokrugljenih ocuju. snažno prisustvo neusiljenosti od ove slike cini remek delo koptske umetnosti.
Slonovača: Jedan od najlepsih prikazuje Bogorodicu sa detetom izmedju dva andjela. Velike ukocene oci, glave izdužene u pravougaonike i nabori odeće lice na "cevi orgulja". Lica dobijaju vrednost u polozaju glava - tip Umiljenija.

FAJUMSKI PORTRETI

Ovi "portreti" su izazivali velike senzacije od trenutka kada su otkriveni. Još ih je Pjetro dela Vale opisivao 1615. Koje god da su okolnosti postojale u trenutku kada su ovi portreti nastajali - da li su naslikani za života predstavljene osobe ili je to bivalo učinjeno nakon njene smrti - ono što je jasno je to da je postojala napredna industrija kako samih slikara-portretista tako i njihovih radionica, i da u okviru tih radionica nisu postojali samo dobri i manje dobri majstori već je svaki od njih razvijao svoje sopstvene formule i svoje sopstvene trikove. Repetitivna i formulistička upotreba proporcija korišćena je kao jedan od kriterijuma prema kojem se mogu razlikovati pojedinačne radionice. Lako je napraviti manje promene u okviru predstavljanja po određenoj formuli, što se naročito može primetiti na kosi i bradi, da bi se dobio utisak individualnosti pa čak i naturalizma, ali ne predstavlja nikakvu novinu koju su izmislili Fajumski slikari: npr., već u etrurskim votivnim glavama od terakote iz III veka pre n.e., koje same formiraju deo duge tradicije koja seže makar do VII veka p.n.e, se to može primetiti.

Kada god pogledamo ovu galeriju likova primećujemo razlike i sličnosti lica, tehniku, stil, savremenu modu ili regionalnu praksu, slikareve tehničke mogućnosti i ponekad njegovu umetničku genijalnost, i fizionomije predstavljenih. Ako se ovi portreti posmatraju odvojeno, ili makar u manjim grupama boljih slika, oni zaista izgledaju kao veoma lična i individualna predstavljanja, ali čim se uzme u obzir širi kontekst, odmah shvatamo da nas sličnostima odeće, mode i tehnike slikanja lako mogu uputiti na pogrešan kolosek i da primetimo sličnosti lica koje u stvari ne postoje. Na primer, sama perceptivna analiza portreta dvojice naizgled veoma karakterističnih mladića pokazala je koliko su ove "individualne" osobine u suštini domišljatost jedne radionice ili jednog slikara. Opet, ako posmatramo poretrete dve dame - njihove haljine i nakit su zaista gotovo identični, i frizure su im slične, izuzev što dama sa desne strane (oba portreta nađena su u El-Rubajatu -levi je iz 170-190 a desni je oko 190-210) izgleda kao da ima nešto neposlušniju kosu dok onoj sa leve strane lokne padaju prirodnije i nežnije. Njihova lica imaju istu ovalnu konturu, i isti dugi, prav nos sa prilično prćastim vrhom, ali tu sličnosti između njih prestaju. Lice sa desne strane ima mnogo više čelo, manje oči koje su bliže postavljene u odnosu na preovlađujuće dimenzije lica i oči se spuštaju u spoljnim krajevima na dole. Uprkos ovim razlikama, nema nikakvih karakteristika za koje bi se moglo reći da su naročito individualne, da su naslikane tako zato što su lica ovih dama baš upravo bila takva. U okviru stilova dvojice slikara ovo je sasvim standardna produkcija dela, i ona nam ništa ne govori o tome kako su ove dame zaista izgledale.

I - II VEK/ ZLATNI VEK

1. **Afrikanci 3x** - Enkaustika na dasci. II vek. Teba. Pariz, Luvr.
2. **Afrikanka1** - Tempera na dasci. 117-138. Prefinjen i lakom rukom izveden portret. Berlin, Državni muzeji, Egipatski muzej.
3. **Afrikanka2** - Enkaustika na dasci. 125-150. Budimpesta, Umetnički muzej.
4. **Afrikanka3** - Enkaustika na dasci. 138-192. Pariz, Luvr. Iznenađujuce bogat i debeo namaz boje asocira na ekspresionizam.

5. **Atleta-mumija** - Portret sa kompletne mumije. Enkaustika na dasci. Berlin, Državni muzeji, Egipatski muzej. Izgleda da je reč o atleti grubog lica sa ramenima ogoljenim u znak postovanja Izide.
6. **Dečak1** - Dečak. Enkaustika na dasci. 138-192. Filadelfija (Er-Rubajat). Berlin, Državni muzeji, Antička zbirka. Lokna iza vrata svedoči o tome da je dečak, bez nje bi sigurno bio smatran devojčicom.
7. **Dečak-mumija** - Mumija dečaka. Enkaustika na dasci. II vek. Havara. London, Britanski muzej. Lice slikano u helenističkom maniru kombinovano sa čvrstim povezom daje uznemirujucu kombinaciju.
8. **Folklorni stil** - Tempera na dasci. 138-161. više kaligrafski nego realistički. Bec, Kunsthistorisches Museum.
9. **Jevrejka** - "Jevrejka". Enkaustika na dasci. 117-138. Berlin, Državni muzeji, Antička zbirka. Odsustvo bilo kakvog ornamenta daje posebnu upečatljivost ovom portretu.
10. **Kao Ema Bovari** - Enkaustika na dasci. II vek. Antinoopolis. Pariz, Luvr. Nalik na antičku Emu Bovari koja se "nasmrt" dosađuje.
11. **Kovrdzavi** - Enkaustika na dasci. 117-138. Havara. Minhen, Antička zbirka i gliptoteka. Majstorski su obrađeni kovrdzava kosa i brada.
12. **Lazni mladić** - U grobu ovog ocveka koji je prikazan kao da ima 40-ak godina pronađena je mumija osamdesetogodišnjeg starca.
13. **Lepa Tebanka** - Enkaustika na dasci. 161-180. Teba. Pariz, Luvr.
14. **Lepotica** - Enkaustika na dasci sa zlatnim listicima. 161-192. Filadelfija (Er-Rubajat). London, Britanski muzej. Sa bogatim nakitom i crnom kosom, ona je jedna od najlepsih žena na Fajumskim portretima.
15. **Maslinom ovencan** - Tempera na dasci. 125-150. Atina, Nacionalni arheoloski muzej. Ima venac od maslinovog lisca.
16. **Nadmena** - Enkaustika na dasci. 161-192. Filadelfija (Er-Rubajat). Bec, Kunsthistorisches Museum. Paradno pokazan nakit i nadmen izraz lica nagovestavaju sličan način predstavljanja nekih vizantijskih carica.
17. **Naivna umetnost** - Tempera na platnu sa gipsom. Druga cetvrtina II veka. London, Britanski muzej. Stilizovani lik podseća na narodno stvaralastvo i približava se tzv. Koptskoj umetnosti.
18. **Narodno stvaralastvo** - Tempera na dasci. II vek. Teba. Pariz, Luvr. Naivna stilizacija i folklorni elementi.
19. **Oborenog pogleda** - Enkaustika na dasci. II vek. Teba. Pariz, Luvr. Ovaj tamnoputi čovek ne gleda posmatrača u oči, što je sasvim retko.
20. **Oziris i Anubis1** - Tempera na platnu. 125-150. Karakteristično za nekropolu u Sakari, ova scena pokazuje simboličnu simbiozu grčkog i egipatskog zagrobnog sveta. Prikazan je pokojnik između Ozirisa i Anubisa. Moskva, Puskinov muzej.
21. **Oziris i Anubis2 -** Pokrov sa pokojnikom između Ozirisa i Anubisa. Tempera na platnu. II vek. Sakara. Pariz, Luvr. Ova velika platna bila su verovatno javno izlagana tokom pogrebnih ceremonija.
22. **Pokrov** - Pokrov. Tempera na platnu. 193-235. Antinoopolis. Pariz, Luvr. Na ovom bogatom pokrovu, tipičnom za one otkrivene u gradu koji je osnovao Hadrijan, žena kao da je zatočena u svojoj dugačkoj haljini.
23. **Starac** - Enkaustika na dasci. Kairo, Egipatski muzej. Jedna od retkih osoba u starijim godinama prikazanim na Fajumskim portretima.
24. **Svetlooki** - Enkaustika na dasci. 150-180. Filadelfija (Er-Rubajat). London, Nacionalna galerija. Tipično severnoafričko lice tog vremena.
25. **Evropljanka** - "Evropljanka". Enkaustika na drvetu, sa zlatnim listicima. 117-138. Antinoopolis. Pariz, Luvr.
26. **Tzv. Pazolinijev dečak** - Enkaustika na dasci. 125-150. Moskva, Puskinov muzej. Lice s ambivalentnom ljupkoscu, kao iz Pazolinijevih filmova.
27. **Tzv. Zenobia** - "Zenobija". Tempera na dasci. 138-161. Firenca, Arheoloski muzej. Tako je je nazvao arheolog Rosellini, koga je podsetila na njegovu zenu.

28. **Vojnik** - Enkaustika na dasci sa zlatnim listicima. 110-130. Filadelfija (Er-Rubajat). Berlin, Državni muzeji, Antički muzej. Plemenito izduzeno lice podseća na El Grekove likove.
29. **Zelenooki** - Enkaustika na dasci. 138-180. Sa pozlacenim stuko-okvirom sa motivom lisca vinove loze. London, Britanski muzej.
30. **Alina -** "Alina". Tempera na platnu sa zlatnim listicima i stukom. 69-117. Havara. Pronađena pored svoje dve male kceri (mumificirane). U grupi je, pored dece i majke, prvobitno bio i otac. Berlin, Državni muzeji, Egipatski muzej.
31. **Alinina deca** - "Alinine kceri". Dve dečije mumije. Tempera na platnu sa zlatnim listicima. 69-117. Havara. U grupi je, pored dece i majke, prvobitno bio i otac. Berlin, Državni muzeji, Egipatski muzej.
32. **Filadelfijska žena** - Enkaustika na dasci sa zlatnim listicima. 54-79. Filadelfija (Er-Rubajat). Berlin, Državni muzeji, Antička zbirka.
33. Filadelfijski mladić
34. **Hermiona -** Hermiona učiteljica. Portret na kompletnoj mumiji. 14-37. Havara. Kembridz, Girton koledz. Jedan od najranijih portreta sadrzi ime i profesiju pokojnice: "Hermione grammatike".

III-IV VEKA

1. **Amonije** - "Amonije". Enkaustika na platnu. 193-235. Antinoopolis. Mladi čovek drži u ruci zlatni pehar (koji su neki protumačili kao hrišćanski simbol) i girlandu od ruzinih latica. Pariz, Luvr.
2. **deo pokrova** - Tempera na platnu. 150-250. Malibu, Muzej Pola Getija. Ima svezinu Pikasovih portreta dece.
3. **Kao Modiljani** - III vek. Filadelfija (Er-Rubajat). Hamburg, Muzej umetnosti i zanata. Pomalo naivni postupak vodi prema Koptskoj umetnosti.
4. **Dve mumije** - Dve mumije. Tempera na platnu. 253-268. Sakara. Kupljene su 1615. Geometrijski motivi, naročito dobro očuvani na pokrovu muskarca, odusevili bi Klimta.
5. **Artemiodorova mumija** sa portretom. Enkaustika na dasci. 167cm. London, Britanski muzej.

Okiceni - Enkaustika na dasci. IV vek. Kairo, Egipatski muzej. Pozni portret sa nagovestajem vizantijske stilizacije.

49. OSNOVI ISLAMSKE UMETNOSTI

K.Oto-Dorn:

Arapska dinastija **Omajada** (661-750), čije se carstvo sirilo od Španije do Turkestana, prva je udarila temelje istinskom umetničkom razvoju u islamskom svetu. Kalife Omajada uspostavile su centralnu vlast u Siriji, a od Damaska su načinili svoju prestonicu i kulturno srediste. Oni će stvoriti umetnost koja će biti sastavljena od raznih elemenata: elemenata iz antičkog predanja, iz hrišćanstva i iz sasanidske Persije. Naslednici i ogorceni protivnici Omajada, **Abasidi** (arapi takodje) svoju moć su prosirili čak do Indije (750-1258). Srediste vlasti prenose u Irak i stvaraju novu prestonicu u Bagdadu koji je ubrzo zamenjen novom prestonicom i kulturnim centrom - Samarom. U njihovo doba dolazi do prodora uticaja iz sredisnje Azije koji će od tad dati konacan izgled muslimanskoj umetnosti. Isto to će da se dogodi i u istočnom delu Abasidskog carstva, gde su vladali Samanidi sa prestonicom Nisapur. U IX i X veku nastaje turska vojna aristokratija, čiji je podstrek pomogao umetničke težnje slične onima koje su prevagnule u Samari: u izvesnoj meri može se govoriti o abasidskom "stilu carstva" u ovoj prvobitnoj epohi.

U abasidskom razdoblju nastaju i prve nezavisne turske dinastije u svetu islama. To su **Tulunidi** (Egipat i Sirija 868-905) sa umetnošću bliskoj Samari; na istoku su bili **Gaznavadi** (današnji Avganistan, indijske provincije Pendzab i Guderat) koji su vezani umetnički za stare abasidske tradicije i odaju snazen centralnoazijske crte...Za vreme Gaznavada usledio je prvi veliki talas invazije etničkih skupina, koje su dolazile iz

unutrašnjosti Azije. To je pleme Guza, koje je pripadalo turskim Seldzucima i koje je prihvatilo islam u X veku. Oni su stvorili kasnije carstvo Velikih **Seldzuka** u Persiji sa prestonicama u Isfahanu i Tibrizu i drugo carstvo Seldzuka iz Rume u Maloj Aziji, koje je za prestonicu imalo Koniju, antički Ikonijum. Seldzuci nisu samo bili osvajaci vizantijske teritorije već i protivnici Zapada, bili su opasnost za Svetu Zemlju, i pokrenuce širok pokret krstaških ratova, koji će biti protok razmena uticaja izmedju Istoka i Zapada.

Drugi upad iz srca Azije izvršice **Mongoli**, koji će se aktivirati u početku XIII veka. Pod Dzingis-kanom (+1227) i njegovim naslednicima stvorice moćnu državu. Pored Mongolije imali su još tri velika pogranicna carstva: carstvo Zlatne Horde (na Volgi-Saraj je prestonica), carstvo Ilkana (prednja Azija, Persija i Mesopotamija, vazal im bila Mala Azija) i dinastija Jian (Kina- Kublaj kan osnovao). Od svih ovih država za nas je najznačajnije Ilkanovo carstvo zbog pridruživanja stvaranju Seldzuka.

Drugi veliki mongolski osnivac, koji je došao iz centralne Azije, Timur "Gvozdeni" (poznat i pod imenom Tamerlan) je pobedom nad Bajazitom I dobio vlast nad Malom Azijom, ali i nad delovima severne Indije. Umro je 1405. za vreme jednog pohoda na Kinu. Za vreme njegove vlasti Samarkand je postao raskošno letnje prebivaliste, dok Herat postaje srediste umetnosti minijature. Za vreme Timura i njegovih naslednika "mongolski stil" doživljava svoj puni razvoj.

Kada su Seldzuci i Mongoli osvojili islamske zemlje kao ratni zavojevaci, **Otomani** (takodje jedno pleme Guza) došli su u Malu Aziju krajem XIII veka. Njihova brza ekspanzija pocece nakon raspada Seldzuckog carstva, za vreme Osmana čija će dinastija sacuvati njegovo ime. Otomani su se brzo sirili i njihovo napredovanje nastavilo se prema Zapadu i balkanskim zemljama, a Jedrene u to vreme postaje prestonica (1362). Pod Mehmedom II (Fatih), osvajacem Carigrada (1453), grada koji će postati novi centar moći i kulture, zapocece stvaranje velikog i moćnog carstva. Ovo carstvo će dostici svoj vrhunac za vreme vladavine Sulejmana, na Zapadu zvanog Velicanstveni (I ½ XVI veka) čija se država prostirala od Madjarske do Meke, od Kaira do granice Persije...U toku XVII veka pojavili su se znaci opadanja i dekadencije. Umetnički razvoj donosi dve glavne faze: prva pripada staroj otomanskoj umetnosi XIV i XV veka, vrlo raznorodnoj po osobinama, u kojoj se preplicu Seldzučki elementi kao i uticaji Dalekog Istoka, a druga pripada otomanskoj umetnosti na vrhuncu, "carskom stilu" koji se proslavio kako monumentalnom arhitekturom, tako i bogatim repertoarom dekorativnih oblika.

UVOD

ZMIJA - Divovski Tronozac Apolonovog svetilista u Delfima. Posle pobede nad Persijancima kod Plateje 479, Grci su ga podarili Apolonovom svetilistu u Delfima, odakle je u nepoznato doba odnet u Carigrad. možda je po ovom Tronoscu nazvana "Delphax" palata u Konstantinopolisu. Takođe u neznano doba prenet je na hipodrom, a u poznovizantijko vreme preostale su samo tri upletene zmije koje su prvobitno nosile posudu na vrhu. Tzv. "Stub Zmija" preživeo je do oko 1700, a danas se samo jedna zmijska vilica nalazi u Istambulskom muzeju. Na ovoj minijaturi u jednom turskom rukopisu iz 1594. prikazan je sultan Mehmed II Osvajac kako 29.III 1453. na Hipodromu buzdovanom (kopljem?) gađa jednu od zmijskih glava na vrhu bronzanog stuba. Bez obzira na sutlanovo gnusanje pri pogledu na ovo bogomrsko znamenje, stub je sa sve glavama stajao još dugo vremena (do 1700). Detalj pokazuje izgled stuba na dan sultanovog ulaska u Carigrad, ali je verovatno i svedočanstvo o tome kako je stub izgledao krajem XVI veka. Stub sa zmijskim glavama na vrhu (naročito obesmisljen nestankom Tronosca čije je postolje bio) izazivao je gnev nekolicine carigradskih patrijaraha tokom vizantijske istorije. Protestima, međutim, oni nisu postigli da se sa Hipodroma ukloni ono što su prepoznavali kao nesumnjivo znamenje samog Satane usred prestonice hrišćanskog Carstva. Na ovoj minijaturi u jednom turskom rukopisu iz 1594. prikazan je sultan Mehmed II Osvajac kako 29.III 1453. na Hipodromu buzdovanom (kopljem?) gađa jednu od zmijskih glava na vrhu bronzanog stuba. Bez obzira na sutlanovo gnusanje pri pogledu na ovo bogomrsko znamenje, stub je sa sve glavama stajao još dugo vremena (do 1700). Tzv. "Zmijski stub" na Hipodromu. h=5m (prvobitno 8m). Nosio je divovski Tronozac Apolonovog svetilista u Delfima. Posle pobede nad

Persijancima kod Plateje 479, 31 grčki polis dao je da ga izliju od pretpoljenog oruzja i potom podario Apolonovom svetilistu u Delfima. Odatle ga Konstantin preneo u Carigrad (oko 330) i verovatno odmah postavio na Hipodrom (ili je prethodno bio u tzv."Delphax" palati). Danas su preostala samo tela tri upletene zmije (čije su glave propale, sem jedne vilice koja se čuva u Arheoloskom muzeju). U pozadini se vidi obelisk koji je u Carigrad doneo Konstantin, a podigao ga Teodosije Veliki.

CRKVE -DZAMIJE - Justinijanova crkva Sv.Sergija i Vakha pretvorena je u dzamiju odmah po padu Carigrada 1453. Sveti apostoli - Na njenom mestu podignuta dzamija Mehmeda Osvajača - Sultan Mehmed Fatih Camii.
Aja Sofija, Zeirek, Feneri Isa, Kalenderhane, Eski Imaret, Karije, Kilise, Koca Mustafa Pasa, Bodrum, Ahmet Pasa Mescidi, Fetije, Đul...

DZAMIJE:

1. **Laleli dzamija** -1759-1763 "Dzamija tulipana" Mustafe III jedno od najvaznijih dela "turskog baroka".
2. **Sultan Mehmet Fatih dzamija** - 1771. HACI AHMET DAYESADE. Sultan Mustafa III obnovio je crkvu koja se srusila 1763, a koju je podigao još Mehmed Osvajac na mestu crkve Sv.Apostola. Graditelj te prvobitne dzamije bio je 1463-1470 Grk Hristodulos.
3. **Sultan Ahmet dzamija** - 1609-1616. MEHMET AGA, učenik Sinanov. Tzv. "Plava dzamija" na mestu Velike palate, pored hipodroma, kao konkurent Sv.Sofiji.
4. **Sultan Selim dzamija** - 1520-1522. Na Zlatnom rogu Sulejman I je podigao dzamiju u sećanje na oca Selima.
5. **Pijale Pasa dzamija** - 1573. Podigao je admiral hrvatskog porekla Pijale-pasa.
6. **Nuru Osmanije dzamija** - 1748-1756. SIMON KALFA. "Svetlost Osmanovu" započeo Mahmut I a zavrsio Osman III. Primer "turskog baroka".
7. **Mirimah dzamija** - SINAN. Dzamija princeze Mihrimah, cerke Sulejmana Veličanstvenog. Podignuta 1540, ili 1555. ili 1562-1565.
8. **Šehzade dzamija** - 1544-1548. SINAN. Izgrađena na nalog Sulejmana I u čast preminulog princa Mehmeta (1543).
9. **Sokolu Mehmed pasa** - 1571. SINAN. Na mestu vizantijske crkve Vaskrsenja, Esmehan, kci Selima II i žena Mehmeda pase Sokolovica dala je da se izgradi dzamija.
10. **Sulejmanija dzamija** - 1550-57SINAN. Sulejman I dao da se izgradi ta najkopmletnija dzamija u celom Istambulu.
11. **Turbe i Sadrvan** - 1585. SINAN. Turbe i sadrvan najvećeg turskog graditelja (rođenog oko 1491).
12. **Rumeli Hisar, 1452**

Dodati o Damasku, Kordovi i Mavarima.

LAZAREV - Mozaici hrama Skale u Jerusalimu (691-2) i dzamije Omejada u Damasku (705-11) bacaju svetlost na ranu islamsku umetnost. U njima se primecuje, tipično za islam, pojačanje ornamentalne struje. Motivi biljaka se geometrizuju, sve više gube svoj organski karakter, objedinjuju se u irealne fantastične kombinacije, obrazuju najslozenije sare. To je put razvitka koji je doveo do stvaranja arabeski.

50. SASANIDSKA UMETNOST - umetnost Persije u doba Sasanida

Borba Persijanaca i Grka završena je porazom Darija III Kodomana i raspadom iranskog carstva. To je za Iran bio ne samo slom dinastije nego i naročito nacionalni slom. Aleksandar Makedonski presadio je helenizam u srce Azije. A onda je Seleuk, preuzimajući u nasledstvo istočni deo Aleksandrove imperije, osnovao grcku dinastiju. Medjutim, sitni kneževi u Farsu, naročito, sacuvali su tradiciju maga iz ahemenidske epohe. Jedan od njih, po imenu Papak (Pabhag), koji je bio knez Kira, i čiji je otac Sasan, bio svestenik u Istakru,

prestonici kraljeva Perside, počeo je uvecavati svoj posed na račun svojih suseda. Jedan od njegovih sinova, Ardašir, kome je otac pribavio visoki vojni polozaj i koji je imao smelu zamisao da obnovi moć Ahmenida i bude car, zauze više gradova u provinciji Fars potukavsi i poubijavsi vladajuce knezove. On je uspeo da pobedi i ubije tzv. "kralja kraljeva" i svecano je krunisan za kralja kraljeva Irana. Za vreme sledećih godina Ardasir je osvojio Mediju, Jermeniju, Azerbejdzan, i Ardasirovo carstvo je tada zauzimalo današnji Iran, Avganistan i Beludzistan, zemlju oaza Marv i Kiva do Oksusa na severu, i do Vavilonije na zapadu i Irak. Tako su dakle pet i po vekova posle pada ahmenidskog carstva Persijanci ponovo osvojili Iran i stvoreno je novo istočno carstvo koje je na ravnoj nozi moglo da pregovara sa Rimljanima. Ardasir je kao moćni, ali bezibzirni i surovi, politicar, nastupio kao zastitnik narodnih tradicija i uspeo fiktivnim rodoslovljem da poveze svoju novoosnovanu dinastiju sa dinastijom Ahemenida. što se religije tice, njen razvoj se ovde ne može tačno pratiti ali zna se da je jedina organizovana moralna sila je bio magizam oko kojeg se mogao obnoviti iranizam: lokalni persijski kraljevi bili su zato zastitnici magizma. Ardasir je krunisani mag.

Ardasir, prvi vladar sasanidske dinastije, znao je bolje nego iko da iskoristi tu živu silu. Za nekoliko godina on je stvorio jedan politički i verski organizam koji će trajati više od 400 godina i ugroziti Rim i Vizantiju mnogo ozbiljnije nego što su Parcani ugrozili Rimljane.

Šapur I (241-272), njegov sin i naslednik, potukao je i pogubio u Korasanu turanskog kralja, posle čega je na mestu bitke zasnovao grad Nev- Šapur, današnji Nišapur, a zatim je kao spomen na pobedu uzeo titulu "Kralj kraljeva Irana i Ne-Irana". U ratu protiv Rimljana je zarobio cara Valerijana koji je licno komandovao svojim trupama.

Bahram II zapocinje sa Rimljanima pregovore o miru, ali usled ustanka na istoku svog carstva prekida pregovore i ustupa Rimljanima Jermeniju i Mesopotamiju, koje je uostalom **Šapur II** ponovo osvojio. Za vladavine Šapura II, rimski car Julijan Otpadnik prodire do Ktesifona ali ga zaustavlja iranska armija i on umire u toku docnijih borbi. Iako je u vreme cara Jovijana povracen deo teritorija, Neftaliti, ili Beli Huni, čija je vojna moć bila opasna, ozbiljno ugrozavaju carstvo. **Jazdagird II** ih zadržava, a njegov sin **Firuz I** napada ih nevešto i gine. **Vologez**, nazvan takodje i Balaš ili Valaš, pobedjuje ih a **Kavad I** (koji je dvaput vladao) sklapa sa njima prijateljstvo. Njegov sin **Kosrav I Anoširvan**, podiže sasanidsko carstvo do vrhunca moći. Osvaja Antiohiju, Vizantiju primorava da mu placa danak i definitivno unistava moć Neftalita, osvaja Jemen. **Kosrav II Parviz** osvaja Siriju i, u Jerusalimu, zaplenjuje Sv Krst koji prenosi u Ktesifon. Njegova vojska dolazi naspram Carigrada ali nema flotu da bi presao Bosfor. Heraklije popravlja situaciju Vizantije i oslobadja M.Aziju, Jermeniju i sasanidsko carstvo se rusi 627. u boju kod Ninive. Kosrav II je ubijen u tamnici. Njegov sin Kavad II Široe potpisuje mir i umire.

Za pet godina se na iranskom prestolu smenjuje 12 vladara. Carstvo se blizi potpunom raspadu i konacno propada kod Kadisije 637. Jazdagird III pokušava da nastavi borbu ali Iran postaje provincija arapskih Kalifa.

Nasuprot arsakidskom carstvu, sasanidska država počivala je na moćnoj organizaciji. Na vrhu je bio car, gotovo bog. stvarni komandant armije u doba rata, okružen u vreme mira pompeznim ceremonijalom. Pored cara je bio prvi ministar, carev savetnik koji je po potrebi cara i zamenjivao kada je ovaj bio odsutan. Zatim slede velikasi i plemici, veleposednici, visoki cinovnici i viši oficiri, pa svestenstvo na čijem celu je bio veliki mohbed, prvosvestenik. Svestenstvo sve moćnije i moćnije, budno je motrilo da se strogo čuva narodni kult i bilo je kadro da onemogući sve pokusaje reforme, učenja Manija i Mazdaka, npr. Ali da bi to gordo plemstvo i svemoćno svestenstvo car podredio sebi, car je morao biti energican i vešt; upravo zato što nije imalo takve careve i zato što se trosilo u borbi za svetsku hegemoniju, sasanidsko carstvo je na kraju propalo.

Zanimljivo je napomenuti, što se tiče umetničkih predmeta, da dekorativni repertoar stare Suziane nije bio potpuno uništen od strane helenizma, i da su u nekim krajevima Irana, naročito u Farsu, očuvani gotovo netaknuti elementi nacionalne renesanse. Tako npr. animalisticku umetnost Zagrosa, koja je preživela helenistički period, nalazimo u sasanidskoj epohi, pa i u umetnosti Seldzukida. Tako i ahemenidsko zlatarstvo koje mozemo prepoznati u sasanidskoj umetnosti, a da se pri tom teme i tehnika nisu osetno izmenile. Tako i arhitektura sa svodovima, koja je u Farsu postojala u epohi Ahemenida,

pošto je nalazimo u Persepolisu koji je već krajem arsakidske epohe konstruisao najkarakteristicniji spomenik arhitekture koju nazivamo sasanidskom, a ta arhitektura je zatim doživela procvat i postala arhitektura islamskog Irana, čiji uticaj otkrivamo i u Evropi.

Od samog početka sasanidske dinastije vidi se da se javljaju i ponovo oživljavaju azijski načini i teme, potpuno suprotni duhu grčkeumetnosti. Umesto mekih formi helenisticke umetnosti u Iranu imamo geometriju nastalu još iz vrlo starog heraldickog zanata. U strogo simetričnim kompozicijama, majstorska igra svetlosti i senke ne istice više izveštačenu gracioznost linija. Vazno je podvući ulogu obogotvorenog vladara, predstavnika Ahuramazde, ili ga predstaviti kako se bori u ratu ili prima u audijenciju, dostojanstveno sedeci na bogato ukrašenom tronu.

U scenama ustolicenja, lova i rata, kao i u ahemenidskoj epohi, sasanidski vladar je u centru kompozicije ali u bujnoj epohi obnove carstva njega prate mnoge ličnosti, različitog rasta i svih mogućih oblika, a njihova gomila je brizljivo uravnotežena, kao i gomila najneocekivanijih zvotinja, krilatih kozoroga, patki, iskezenih zveri, golubova, paun-zmajeva, lovačkih sokolova, gomila koja ima samo dekorativni smisao. Ornamenti su do krajnosti stilizovani: trake, zrna bisera, male palme, drvo života, postavljeni ili ne u rozete ili krugove, ili u granu ili lozu.

Tacna hronologija sasanidske umetnosti još nije utvrdjena. Osim teškoce koja potiče od malobrojnosti natpisa, što istoricara ogranicava ne pretpostavke poteškoće stvara i mali broj grobnica.

ARHITEKTURA

Kao i u doba Ahemenida, glavni spomenici sasanidske arhitekture su bile **carske palate**, jer i sada treba da se Kralj kraljeva ukaze u dnu svoje apadane kao božanstvo koje je sislo na zemlju. Isti program, ali ahemenidsko rešenje se Sasanidima cini previse skupo, a možda i nepodobno za ostvarivanje napretka, pošto duzina greda ima svoje granice koje su već bile dostignute, te Sasanidi i za same carske gradjevine usvajaju zasvodjenu arhitekturu koja je tada, a bez sumnje već i u doba Ahemenida, bila normalna arhitektura u Iranu. Sasanidi su kasnije tu narodnu umetnost izmenili tezeci da nadmase grandioznost Darijevih spomenika.

Jos uvek se veruje da su u sasanidskoj epohi bili gradjeni samo poluoblicasti svodovi, kupole i konicni svodovi koji omogućuju da se na kvadratnu osnovu potkupolnog prostora postavi kupola. Sasanidski Iran, prema tom verovanju, nije znao ni za krstašti svod ni za klaustarski. Cini se da svod zvani klaustarski, koji nastaje produženjem, savijanjem i sužavanjem svakog od četiri zida nad prostorom koji treba pokriti je upravo svod koji najčešće srecemo u Iranu, naročito na jugu, a posebno u oblasti Kerman. On je tu gradjen postupkom poznatim još u početku epohe Sasanida, bez pomoćnih drvenih skeletnih lukova i tako lako, sa tako malo materijala i tako brzo da u toj veštoj tehnici moramo gledati rezultat jednog veoma dugog iskustva. Cinjenica da nam nisu poznati takvi svodovi koji bi autenticno poticali iz sasanidske epohe može da se objasni samo još nedovoljnim poznavanjem arhitekture juznog Irana.

Mali spomenik ognju blizu Kašana u Neisaru- kaze se da je Neisar bio jedan od gradova koje je osnovao Sasanid Ardasir i da je imao hram svetog ognja. Ispitivanje same gradjevine ne pruža nam mnogo obavestenja. U Čahar Kapuu u gradu Kasr-e Širin, gradjenom krajem sasanidske epohe od strane Kosrava II, nalazimo istu glomaznu konstrukciju od komada kamenja i maltera kao u Firuzabadu, u palati koju je sagradio Ardasir I. Medjutim, velika kupola u Sarvistanu verovatno iz doba Bahrama V, tj. iz sredine sasanidske epohe, sagradjena je od pecene opeke i mnogo bolje izvedena. S druge strane, Tak-e Gera, koji mozemo smatrati sasanidskim, sagradjen je od tesanog kamena brizljivo složenog i ukrašenog.

Nema nikakvih znakova o tome kako se gradilo ali oblik lukova već daje neke sugestije. Van sumnje su polukruzni lukovi malog i srednjeg raspona koje nalazimo u spomenicima za koje se moglo pribaviti drvo za pomoćne lukove. Za velike raspone i za gradjevine koje je, usled nedostatka drveta, trebalo je graditi bez skeletnih drvenih lukova,

neizbežno su korišćene druge forme. Njih ima dve vrste: ili je graditelj nastojao da smanji raspon lukova naginjući oslonce ka otvoru (Neisar) ili oslonci luka ostaju vertikalni, a luci se podižu što više na gomili koja nosi teret, smanjujući tako rastojanje koje treba preci. U pogledu izgleda, rezultati dveju metoda su dosta različiti. Luk u Neisaru izgleda primitivan pored luka čija se krivulja, kao jedinm zamahom, dize od tla do vrha. Takav, savrseniji po formi, jeste luk na Tak-e Kesra u Ktesifonu (za vlade Sapura I) izmedju 241. i 272. godine i ovaj tip je korišćen do kraja sasanidske epohe, pa i docnije.

Najcistiji predstavnici prvog tipa lukova su Neisar i Baz-e Hur. pošto su, po predanju, oba spomenika iz doba vladavine prvog sasanidskog vladara, izgleda mozemo, bez velike bojazni od pogreske, lukove tipa Neisar pripisati početku epohe Sasanida. Ta mala gradjevina daje nam podatke ne samo o postupku gradjenja kupola početkom sasanidske epohe nego i dokaze da su iranski zidari toga vremena umeli da sagrade izolovanu arkadu ili pojačavajući luk i da su bili savrseno sposobni da grade klaustarske svodove.

Ateš-kade u Neisaru sagradjen je bez ikakvog ispomaganja drvetom, samo od kamena nadjenog u okolini, od gipsa i trske. Graditelj nije raspolagao čak ni pomoćnim skelama; dokaz je debljina zidova donjeg dela gradjevine, koja može da nam se cini preteranom. Sigurno je, da pritisak lakog svoda, nad kvadratnim prostorom ne traži da zidovi budu tri metra debeli. Ali neimar je znao da će docnije morati, on i njegovi pomoćnici, lako i brzo, bez skela, obilazi oko kupole kad je bude gradio, i da će mu tu pri ruci morati biti materijal, kamen i malter. Otud debljina zida mora biti veca.

Spoljni oblik spomenika je kao masivna kubicna gradjevina sa četiri široka otvora, na kokok je mali sredisnji sprat i sama kupola. Iznutra je tu svod postavljen nad prostorom kvadratne osnove, i to kao klaustarski svod, a zatim polaganim zakrivljavanjem dobio se prelaz iz kvadratne u kružnu osnovu te se prostor zavrsava kupolom.

Ovakvi svodovi se još i dan-danas grade u Iranu, ali najčešće od zemlje. Zidari vrlo lako uspevaju da izrade od zemlje, to zakrivljavanje donjeg dela ali je mnogo teze, izvesti u kamenu i opeci uzajamno presecanje zakrivljenih površina. U Neisaru vidimo kako je problem resen na taj način što su u uglove postavljeni mali konicni svodovi koju su samo početna forma rešenja kupole, a čija je konstrukcija pomoću paralelnih lukova laka. Sasanidska kupola na trompama nije u početku bila Ništa drugo nego to. Usavrsenost tog seoskog rešenja, njegov preobraćaj u strogu konstrukciju, javlja se tek u islamskoj epohi iranske arhitekture.

Koriscen u monumentalnoj arhitekturi, taj tip svoda nije mnogo evoluirao u sasanidskoj epohi. Zakrivljene površine i trompe su cinile donji deo samog svoda. Jedino neimaru *palate u Sarvistanu* pada na pamet jedno neznatno poboljšanje. On je zakrivljenu površinu, n gornjoj i na donjoj strani, ogranicio dekorativnim gajtanima - vencima koji unutrašnjost zgrade na tri dela: kvadratna zona, sredisna zona, kupola. On je isto tako došao na ideju da tu kupolu postavi na jedan ispad čiji se krivolinijski, zaobljen profil sve više istice što se više približava dijagonalama kvadrata, tako da je iznad gornjeg dekorativnog venca njegov horizontalni presek bi bio savrseno okrugao.

Mali spomenik u Neisaru - dole do visine otvora otprilike, korišćeno je neobradjeno kamenje vezano gipsanim malterom. Zatim otesano kamenje do iznad trompi. Ali luci otvora su od kamenja tesanog u obliku velikih opeka. Kupola iznad trompi je od sitnih komada kamena i od gipsanog maltera.

Otvori karakteristicni za sasanidsku epohu, naročito su jasni. Gotovo pravolinijski oslonci su nagnuti ka otvoru i postavljeni kao masivan nosac tereta. U gornjem delu se lako savijaju da bi presli u luk. Ti napeti lukovi su izvedeni vertikalnim slojevima paralelnim sa fasadom gradjevine, a ne u konvergentnim slojevima. Poznato je, naime, da je moguće konstruisati lukove izvedene u slojevima bez pomoćnih drvenih lukova. Ako nema tog zida, nužno je postaviti pomoćni luk kao polaziste, a onda se svod gradi bez podupiraca. Ali se bez podupiraca ne može graditi luk čije fuge idu zrakasto. Na tako konstruisan luk, pomoću niza vertikalnih odseka, nadogradjuje se zatim drugi, samo ovog puta sa fugama koje zrakasto teže centru kruga, i njime se podvostručije prvi luk, u ovom slučaju, uostalom sasvim suvisan.

Kad su široki zidovi kubicnog prostora sazidani, a zatim poravnati tačno nad pojačavajućim lukovima, onda se zidao donji deo kupole u čiju visinu se računaju i zakrivljene površine i trompe. Za zidanje gornjeg dela svoda je za iransku konstrukciju islamske epohe možda karakteristicniji način od svega ostalog i za koji u Neisaru se vidi da ga je i poznavala i sasanidska epoha.

Naša kupola je predstavljena kao neka vrsta kaveza sasatavljenog od osam gipsanih ploča debelih nekoliko santimetara. Tih osam ploča ogranicavaju trougaone prostore od kojih svaki ima kao bazu osmi deo baze kupole, a kao vrh, vrh same kupole. Dva čoveka treba sada da popune te ispune, pri čemu se oko tog kaveza kreću uokolo kao po nekoj vrsti pomoćne galerije i na koju pomoćnici neprestano dodaju odabrano kamenje i malter...

Poznato je da je sasanidski Iran gradio teške masivne svodove, kao i lake svodove sa rebrima, i da je u ob slučaja glavna briga graditelja bila da gradi bez, ili gotovo bez drvene skele. Odredjivanje pomoću panoa površina koje treba prektiti ima jedini cilj da se može ratiti bez drvene pomoćne konstrukcije. Rebra nose samo svoju sopstvenu težinu kad je svod dovrsen. Ugradjena u konstrukciju, pošto su je nosila jedno vreme, deo po deo, ona kod lakih svodova gradjenih od polozene opeke nemaju drugu ulogu osim da sprece njihovu deformaciju. Kod debljih konstrukcija, ona nemaju više nikakvu ulogu: lukovi od opeke, postavsi integralni deo svoda, deluju gotovo kao i svod. Lukovi od gipsa, kao oni u Neisaru, čak su uzrok slabljenja konstrukcije. U statickom pogledu bilo bi bolje da nisu postojali.

Najstarija poznata iranska kupola je ona u Ardasirovoj palati u Firuzabadu. Sagradjena je na previse debelim zidovima i tako malo tacna da čak i na više metara visine od polazisa njen horizontalni presek nije sasvim kružni, ona je verovatno jedno od prvih monumentalnih ostvarenja jednog tipa svoda koji su već davno znali da grade seljaci u Farsu, od sljunka ili zemlje, i čiji su najstariji primeri nestali. Taj svod, koji nije bio mnogo usavrsavan u sasanidskoj epohi i čiji cirkularni plan je i nadalje bio odoka postavljen na kvadratni plan potkupolnog prostora sve do islamske epohe, postao je glavni, monumentalni svod iranskih graditelja sasanidske epohe. Takvih svodova, više ili manje očuvanih, ima još oko tridesetak na zapadu Irana, a svega nekoliko na istoku, u Damganu, Baz-e Huru i Kuh-e Kavadze. Takodje na zapadu nastavljeno je sa gradjenjem najinteresantnijeg od prvih tipova iranske mošeje, mošeje-kioska, čiji je glavni element sasaniski čahar-tak, bilo kupola na četiri stupca povezana lucima, iz čega se s pravom može zaključiti ne to da je iranska kupola nastala na zapadu Irana, u Farsu, nego da se tu javio njen prvi monumentalni izraz, i da je tu bio najcesci. Istina, mnogo ranije kupole je gradila Asirija, ako je moguće suditi po reljefima u Kujundziku, takodje Egipat, pa mikenska grčka i Rim, ali pomoću drugih tehnika, što dokazuje samo da je u mnogim delovima sveta radjeno na tome da se kvadratni ili kružni prostor pokriju kupolom i da su za to svuda nalazeni načini.

Iranska arhitektura, u sasanidskoj epohi, gradila je dakle obično poluoblicaste svodove i kupole od neobradjenog ili tesanog kamena, od opeke ili cerpica. Ona je umela da zida i lake kupole sa rebrima, kao što se vidi u Neisaru, i bez sumnje na isti način, klausterske svodove. Ona nije znala za prodor svoda u svod, te prema tome ni za krstašti svod. Kad na primer u jednoj arhitektonskoj kompoziciji postoje i ivan i kupola, onda se ivan naslanja na zid kvadratne dvorane, nadilazeci svojom visinom bazu kupole ili dopirući na visinu manju od njene baze kao u Sarvistanu. kad sekundarni ivani komuniciraju sa glavnim, onda njihovi svodovi, kao u Firuzabadu, zavrsavaju u bocnim zidovima velikog ivana, ne dopirući vrhom svog svoda do polazista svoda velikog ivana.

Najreprezentativniji spomenik sasanidske arhitekture, *palatu u Firuzabadu*, sagradio je Ardasir pre svoje pobede nad poslednjim Arsakidom, Ardavanom V, tj. u doba Parta. Palata u Firuzabadu, najstariji poznati tip arhitekture koja se naziva sasanidskom, ima najpotpuniji plan i najjasniju kompoziciju. Podeljena je na dva gotovo jednaka dela, od kojih jedan sadrzi palate za prijem, a drugi palate za stanovanje.

Prva grupa se sastoji od velikog ulaznog ivana koji se otvara u sredini glavne fasade, okruženog sa četiri manja kroz koje se ulazi u tri prostrane dvorane sa kupolom. Harem, čije gradjevine su manje visoke nego kod prve grupe, sastoji se od uskih poluoblicastih

zasvodjenih dvorana, simetrično rasporedjenih oko unutrašnjeg dvorista sa dva ivana i koje gledaju na to dvoriste.

Jedan jedini ulaz, u dnu i na osovini glavnog ivana, vodi u dvorane za prijem i u odaje za stanovanje. Kal-e Dukhtar je utvrdjena palata koja dominira nad izlazom iz klana kojim teče reka Buraze i ide put u ravnicu Firuzabadu. Zamak je na steni koja je nekad bila okružena zidinama i sluzio kao dvoriste za tvrdjavu. Iz tog dvorista su stepenice, sagradjene unutar dveju ogromnih kubicnih kula, vodile na gornju platformu na kojoj su još dve rusevine samog zamka. Ta kombinacija, koja je poznata iz palata u ravnici, ovde je izolovana, i utoliko karakteristicnija. Vestije, pa čak i suvise smelo konstruisan, sa svodovima na nedovoljno debelim zidovima koji su se razmakli, taj mali arhitektonski ansambl je ocevidno za nekoliko godina mladji od one druge Ardasirove palate.

U palati u Sarvistanu, iz vremena vladavine Bahram Gura, bitni deo kompozicije takodje cini jedan ulazni ivan, ne tako dubok, ali kombinovan sa kvadratnom dvoranom koja je pokrivena kupolom. Iza glave potkupolne dvorane je dvoriste okruženo stambenim zgradama, kao i u Firuzabadu, ali bez stroge simetrjie u rasporedu, te se odaje različitih oblika nizu jedna za drugom u čudnom poretku. Komzpocija Sarvistana je u principu slična onoj u Firuzabadu samo mnogo slobodnija i raznovrsnija po detaljima. U stvari, prijemni deo bio bi tu sasvim nedovoljan ako bi smo ga zamislili svedenog na veliku dvoranu, a sa druge strane, ostale dvorane su suvise prostrane, suvise malobrojne i suvise raskošne, sa mnogo vrata koja vode napolje, da bi mogle biti sobe za stanovanje. Verovatno je da je ta gradjevina, čija je površina četiri puta manja od površine palate u Firuzabadu, bila sva namenjena prijemima, bila možda jedan od zamaka koji je ministar Bahram Gurov, Mir Narse, sagradio na svom dobru u Farsu. Glavna kupola te palate, sagradjena od opeke a ne više samo od kamena, počiva na konzolnom ispadu i na taj način postignut je savrseno tacan kružni presek već od samog polazista kupole.

Na drugim stranama bocnih dvorana palate u Sarvistanu još se vide grupe kratkih slobodnih parova stubova sa zajedničkim kapitelima u obliku kamenih ploca, a uza zid zajedničkim kapitelima u obliku kamenih ploca, a uza zid vezanih pomoću malih lukova. Te grupe nose pravougaone stupce izmedju kojih su bile sagradjene potkupole na ugaonim trompama. Ima dakle, duz zidova tih dvorana, čitav niz velikih zasvodjenih niša nad kojima su luci sa poluoblicastim svodom. Tu nije bilo u pitanju povećanje sirine dvorane, a već davno pre izgradnje palate u Sarvistanu iranski graditelji su umeli da grade poluoblicaste svodove s rasponom kao u Firuzabadu. Mali aranzman, koji su oni iznasli da duge i uske reprezentativne dvorane ne bi imale izgled hodnika, čisto je dekorativne prirode.

Vestina grupisanja i lokalizacije potiska svodova i lukova nije postojala u sasanidskoj epohi. Tada se graditlj rukovodio samo iskustvom. Dolazilo se postepeno do istine i tako je od početka sasandske epohe do vladavine Bahram Gura sasanidska arhitektura ostvarila izvestan napredak. Pravi način da se postavi kupola nad prostorom kvadratne osnov nije otkriven u toj epohi.

Palata u Damganu, jeste gradjevina čiji je jedan veliki uzani ivan kombinovan sa potkupolnom kvadratnom dvoranom predstavljao bitni monumentali element. Potkupolna kvadratna dvorana u Damganu je pravi čahar-tak, tj. kupola na četiri stupca, i komunicira preko širokih otvora sa okolinom. Svod ivana počiva na stubovima koji se nalaze duz bocnih zidova. Ta kompozicija, veoma otvorena i sa programom koji više nema mnogo zajedničkog sa programom ivana-vestibila jedne potkupolne kvadrtne dvorane, izgleda da je nastala posle palate u Sarvistanu, tj. za vlade Bahram Gura.

Prostran ansambl rusevina koji nosi ime Širin (Draga) Kosrava II je nekada imao oko gradjevina park. Palata koja se još zove Amarat-e Kosrav obuhvatala je sluzbena i privatna carska odeljenja. To je bila ogromna konstrukcija, a opšta kompozicija bila je kao i u Firuzabadu i Sarvistanu. Prostran ivan sa stubovima, sličan onome u Damganu, vodio je u kvadratnu dvoranu prekrivenu kupolom uz koju su bile duge dvorane zasvodjene poluoblicasto. Iza toga malog ansambla bilo je dvoriste iz kojeg se ulazilo u privatne apartmane i sporedne prostorije. Stambene gradjevine nisu obuhvatale samo jedno dvoriste. Iz glavnog dvorista, ukrašenog portikom i ivanom, prelazilo se uzastopno u druga dva dvorista, sve idući po glavnoj osovini kompozicije, zatim se dugim hodnicima moglo uci

još u osam drugih dvorista, četiri desno, četiri levo, a na njih su se otvarale stambene zgrade.

Drugi vazni ostaci, iz istog vremena, nalaze se nekoliko km severno. Nazivaju ih Hauš-Kuri, ku*ća konja*, verujući da su to Kosravove konjusnjice; to je bila palata, kraljeva ili nekog dostojanstvenika, a njena kompozicija je uglavnom slična kompoziciji Kasr-e Sirina.

Desetak godina posle smrti Kosrava II sasanidska moć je propala pred islamskom najezdom i palate Kasr-e Sirina su opustele. Jedino, u juznom uglu parka Kasr-e Sirina ostala je, okružena rusevinama, jedna ogromna dvorana sa kupolom, i još se raspravlja da li je to svetiliste ognja ili dvorana za carske prijeme. Ta izolovana kvadratna dvorana, čiji su zidovi unutra, bez sumnje je najprostranija sasanidska dvorana te vrste. Sagradjena je od krupnog prirodnog kamena, osim što su lukovi od opeke i nisu izvedeni mnogo bolje do lukova u Firuzabadu, četiri veka starijih. Interesantno je da se sasanidska arhitektura, neposredno pre nego što će Islam pretvoriti empirijske postupke Sasanida u znalacku i pravilnu tehniku, vraca na svoju polaznu tačku.

Rusevine palate u Ktesifonu, giganta medju carskim dvorcima Sasanida, obuhvatajući gradjevinu koja nam je poznata pod imenom Tak-e Kesra, "Kosravov luk", ili Ivan-e Kesra, kao i nekoliko ostataka gradjevine na oko što metara istočno od nje, zatim na jugu gradjevinu nazvanu Harem-e Kesra, i na severu rusevine koje leze pod jednim današnjim grobljem. Izgleda da ga je pak, uprkos tradiciji koja ga pripisuje Kosravu I, sagradio Sapur I, sin i naslednik Ardasirov.

Taj spomenik, u kojem jedni vide najlepse delo sasanidskog neimarstva, a drugi persijsku gradjevinu u evropskom ruhu...spomenik umetničkog nepostenja, sagradjen je na jednoj terasi, kao i većina mesopotamskih palata, kao uostalom i palate Persepolisa. Na tom soklu, usred fasade slične onoj u Firuzabadu, ali ukrašene sa šest horizontalnih zona slepih arkada koje fasadi daju fantastican izgled i proporciju, dize se u jednom jedinom uzletu od tla do vrha eliptican luk luk kroz koji se ulazi u ivan. Taj ogromni brod bio je dvorana za javne prijeme sasanidskih careva. Kroz jednostavna vrata na zidu naspram luka ulazilo se u niz malih odaja kroz koje se prolazilo da bi se došlo u jednu dvoranu isto toliko široku koliko i ivan koja je verovatno bila pokrivena poluoblicastim svodom.

Od palate zvane Tak-e Bostan nije ostalo nista. Kapiteli koji su nadjeno na tom mestu sigurno su pripadali nekoj maloj gradjevini. pećine, usecene sa poluoblicastim svodom, datiraju jedna iz doba Sapura III, druga veća iz doba Kosrava II Parviza.

Tak-e Gera, neka vrsta pećine poluoblicasto zasvedena ali sagradjene od krupnog tesanog kamena, ne može nam otkriti o njenoj nameni. Objasnjenja su različita: po jednima je to zavetna kapela kojom je obeležen zavrsetak gradnje puta, po drugima je to mesto na kojem se car usput odmarao, ali najverovatnije je da je tom gradjevinom oznacen na velikom putu granicni prelazz u partsku provinciju Mediju. Tako bi Tak-e Gera poticala iz doba Arsakida, ali danas postoji težnja da se ona pripise epohi Sasanida.

Osim dosta brojnih sasanidskih palata poznato je i oko 40 religioznih spomenika iz sasanidske epohe: svetilista ognja, hramova ognja, znakova i nekih izuzetnih aranzmana glavnih tipova. Jedna gradjevina, tzv. Imamzade Seid Husein, je nesumnjivo bila svetiliste ognja; a gradjevina kod Dzere je izgleda bila bogomolja/ I jedna i druga gradjevina sastojale su se od jednog potkupolnog prostora okruženog hodnikom koji je bio pokriven poluoblicastim svodom, a ispred tog potkupolnog prostora ile su depandanse takodje pokrivene poluoblicasto.

U svetiliste ognja treba ubrojati jednu malu gradjevinu uz palatu Kuh-e Kvadze, u kojoj je nadjen jedan oltar ognja; ona se sastojala od jedne kvadratne dvorane okružene uobičajenim hodnikom. Palata i svetiliste Kuh-e Kvadze ne spadaju u istu kompoziciju, nego su to dve razne gradjevine jedna uz drugu. Verovatno je da je svetiliste bilo sagradjeno kao dodatak partskoj palati kad je ova bila obnovljena i na nov način uredjena.

Imamo dosta dobar uvid u stanje iranskih svetilista Ognja. Tako u ahemenidskoj epohi vidimo jedan već odredjen tip ajadane, kao što je ona u Suzi, a taj tip nalazimo, jedva nešto izmenjen, i u arsakidskoj epohi, u Takht-e Sulejmanu, zatim u sasandskoj epohi, u imam zade Seid Huseinu kod Sapura, i u malom spomeniku u dolini Dzere. Osim toga,

poznato nam je jedno preahemenidsko svetiliste na vrhu Husein Kuh, koje nije od značaja. možda je i ateš-gah u Isfahanu bio takodje svetiliste ognja.

Hram ognja, sveto mesto javnih ceremonija ognja, prvi pominje Pauzanije. Tada su u Iranu postojala svetilista Ognja i, s druge strane, religiozne gradjevine koje su bile pravi hramovi, ali koje nisu imale ničeg zajedničkog sa kultom Ognja. Takva jedna gradjevina je bila hram u Kengavaru. Te gradjevine, nezavisne od spomenika Ognja, održale su se kao takve sve do kraja epohe Arsakida. U tim spomenicima novog tipa, u kojima je bio prostor za božanski oganj i gde su vernici prisustvovali ceremonijama kulta ognja, vatra gorela u jednom mracnom i dobro zatvorenom prostoru, smestenom medju sporednim gradjevinama. Naprotiv, oltar usred dvorista sve je više dobijao u značaju i dimenzijama. Bio je podignut visok sokl koji je okupljenoj gomili omogućavao da oganj vidi izdaleka i dobio je jedan skoro sasvim dekoraitivni baldahin, cahar-tak.

Nekoliko tih cahar-taka postoji u Natanzu, Kazerunu, Firuzabadu ali su gradjevine oko njih nestale. Danas nemamo ni jednu potpunu osnovu hrama ognja.

Medjutim, čuveni hram ognja u Firuzabadu, koji je sagradio Ardasir, često pominju i opisuju mnogi pisci. To je bila prostrana kompozicija. Ogromno zdanje sa pravougaonom platformom koja je na dva metra od tla odignuta i sva u senci drveca, a u sredini nje bio cahar-tak sa oltarom za ceremonije ognja. Oko te platforme su bili vrtovi...stocno od spomenika je bio bazen a na suprotnoj strani kula, neka vrsta zigurata na čijem se vrhu u casovima odredjenim za molitvu, javljao božanski oganj. Jedine gradjevine koje su još danas u tom obliku su jedan hram u Bakuu i jedan islamski spomenik Musala u Jazdu.

Ima izuzetaka od tog uobičajenog tipa hrama Ognja, npr. Takht-e Sulejman u Azerbejdzanu, Madzid-e Sulejman u Kuzistanu, i Takht-e Rustam nedaleko od Teherana. Takht e Rustam se sastoji od dve platforme, jedna na trećini visine, a druga na vrhu stenovitog brezuljka koji lezi usamljen u prostranoj ravnici. Platforma na vrhu je bila mesto gde se čuvao oganj, kao neki signal vidljiv iz samog Teherana. Druga platforma, ona na trećini visine, bila je mesto ceremonije ognja koje su, sudeći po značajnim dimenzijama veštački prosirene terase, bile javne. Skroviste ognja je bilo u jednoj maloj sasanidskoj potkupolnoj gradjevini. Ono je davalo vatru potrebnu za ceremonije na terasi i za signal na vrhu.

Oganj je čuvan u metalnoj vazi, postavljenoj na kameni sokl, neophodni adošt, koji je odvaja od tla, a stoji ispred jedne odaje osvetljene kroz širok resetkast otvor koji gleda u dvoranu gde se skupljaju vernici. Iz te dvorane dvoja vrata vode u na jednu galeriju koja ide oko odaje sa ognjem. Tu su svetiliste i hram zajedno i svedeni na minimum, te je ova vaza bila skruvena od javnosti i odvojen od hrama samo resetkom. Obred se sada odigrava u odaji ognja, pred vernicima okupljenim s druge strane resetke. Jedan hram u Jazdu, mala bela vila, ima gotovo isti raspored.

Ima malo cahar-takova koji su spadali u hramove sačuvanih a ima više onih koji su spadali u signale, tj. bili su odvojeni, daleko od gradova. Jedni su cisti cahar-taki, tj. samo kupola na četiri stuba a drugi su imali malu odaju ognja u koju je vodio komplikovani hodnik. I hodnik i odaja su bili pokriveni poluoblicastim svodovima.

SKULPTURA

Istovremeno sa novom, autenticnom domacom arhitekturom u Iranu se sa prvim sasanidskim vladarem javlja i nov izraz u iranskoj skulpturi. Najstariji poznati spomenik sasanidske arhitekture, Ardasirova palata u Firuzabadu, istovremeno i najreprezentativniji. Posle njega, tehnički se malo napredovalo i nema ni jednog plana koji bi bio iznad plana te palate. što se tiče skulpture, posle kratkog perioda u kojem su iranske zanatlije pokušavale da širokim kompozicijiama na steni stvore nešto čime bi slavu nove dinastije digli do slave Ahemenida, vidimo kako se jedan za drugim javljaju velicanstveni reljefi Nakš-e Radzaba i Nakš-e Rustama, u slavu Ardašira i Sapura I.

Nesumnjivo je da se može govoriti o spoljnim uticajima na likove krilatih viktorija koje krase glavnu fasadu veće od dveju pećina u Tak-e Bostanu; možda se o tim uticajima može govoriti i kad je reč o scenama iz lova, ali ta dela su iz VII veka, tj. s kraja sasanidske

epohe, a ne iz doba procvata sasanidske umetnosti, iz III veka. *Sapurov konj*, na primer, oblik i obradjenih elegantnim cizeliranjem, nesumnjivo je delo jednog Iranca, potomka onih zanatlija koji su dobro obradjivali zavetne pribadace i oružje nadjeno po grobovima i hramovima u Luristanu. To je umetnost starog Irana, samo ovog puta u monumentalnom obliku.

Pod helenizmom Seleukida i Parta umetnost Luristana se dugo kretala po putu koji će je dovesti do sasanidske skulpture i zlatarstva. Veoma tačno je rečeno da je "iranski element uvek bio od bitnog značaja za iransku umetnost. Pod nepovoljnim uslovima taj element se uvek teško nazirao, ali kad god su one bile povoljne on je trijumfovao." U Sasanidskoj skulpturi on je trijumfovao oko ¾ veka, a zatim je, kada su te "povoljne okolnosti" nestale, iscezao za izvesno vreme.

Svi veliki sasanidski reljefi nalaze se u oblasti iz koje dinastija Sasanida potice, u Farsu, osim onih koji su blizu Selmasa, zapadno od jezera Rezalije, i onih u Tak-e Bostanu, blizu Kermanšaha. Izuzev jedne jednine skulpture, u Nakš-e ustamu, na kojoj nije predstavljen vladar iz dinastije Sasanida, svi ti spomenici su, natpisima i krunama careva, tačno datirani. Tako znamo da oni potiču iz III veka, svi osim onih u Tak-e Bostanu, tj. osim dva reljefa radjena oko 380. naše ere i skulptura na pećini Kosrava II koje su radjene oko 600. Oni se dele na tri grupe:

1.**Prva grupa**: četiri reljefa Ardašira I (226-241)-dva u Firuzabadu, jedan u Naks-e Radzabu, jedan u Naks-e Rustanu. Osam reljefa Sapura I (241-272)- dva u Naks-e Radzabu, dva u Naks-e Rumstamu, četiri u Bišapuru. Jedan reljef Bahrama I (263-276)- u Bisapuru. Pet reljefa Bahrama II (276-293)- dva u Naks-e Rustamu, jedan u Naks-e Bahramu, jedan u Bisapuru, jedan u Sar Mešhedu. Jedan reljef Narsesa u Naks-e Rustamu. Jedan reljef Hormuzda II u Naks-e Rustamu.

2.**Druga grupa**: Jedan reljef Ardasira II u Tak-e Bostanu. Timpan male pećine u Tak-e Bostanu na kojem je predstavljen Sapur II i njegov sin Sapur III.

3.**Treca grupa**: Skulpture u pećini Kosrava II u Tak-e Bostanu.

Dva od četiri reljefa Ardasira I izvajana su na stenovitoj obali reke Buraze, koja izbija u ravnici u kojoj budući vladar podiže grad Firuzabad, još pre pobede nad poslednjim Arsakidom. JEdan od tih reljefa je isklesan u znak te pobede, a drugi, kao i reljefi u Naks-e Radzabu i Naks-e Rustamu, u slavu krunisanja Ardasida za cara od strane Hormuzda. Ta četiri reljefa mogu se uzeti kao reprezentativna, prva tri za period forimiranja vajarske umetnosti Sasanida, a cetvrti kao prvo sasanidsko remek-delo. Ni u jednom od njih nema Ništa što bi Iranu bilo strano. Nema ni ničeg ahemenidskog. Nasuprot tome, tu nalazimo brizljivu kompoziciju koja je strogo simetrica i veoma karakteristicna, što je zapazeno kod scene *Ustolicenja u Naks-e Rustamu*. Kad god je to moguće skulptura teži potpunoj identicnosti sa realnim likom. Tako je sa figurama dvaju konja, sa donjim delom tela, kod cara i kod boga. Ionako uvek se traži sve veća uskladjenost. Liku koji lezi pod nogama konja boga Hormazda, luku koji verovatno personificira Ahrimana, odgovara lik Ardavana, poslednjeg Arsakida, koji lezi pod nogama carevog konja. Ta simetrija je još naglašenija na sceni na sceni krunisanja na reljefu iz klanca kod Firuzabada, koji je verovatno najstariji sasanidski reljef.

To je rad ljudi koji su savrseno umeli da postave i rasporede raznolike plastične akcente u reljefski datoj sceni, da je komponuju simetrično, u skladu sa starom iranskom tradicijom, ali oni su bili još samo nevešti klesari kamena. Tu nema ničeg ahemenidskog, jer je u doba Ahemenida komponovano drugačije, tj. koncepcija simetrije, diktirana arhitekturom, bila je drugačija (to je bila apsolutno stroga simetrija). S druge strane, imamo jedan pano ahemenidske skulpture čija forma je gotovo sasvim slična formi sasanidskih reljefa. Car Darije sedi na prestolu, prestolonaslednik iza njega. Iza prestolonaslednika je upravitelj dvora i oficir koji nosi carsko oružje. Ispred cara je sveti oganj, zatim jedna od osoba koja se klanja pozdravljajući. Nema simetrije, ali scena je s leva i s desna završena stubovima koji nose baldahin. S druge strane tih stubova su po dva vojnika garde sa oružjem. Sve to je zatvoreno u čvrst okvir unutar kojeg vlada puna sloboda u predstavljanju scene. Simetrija prvih sasanidskih reljefa, na kojima se, ponekad identicni elementi kompozicije suceljavaju ili uravnotezuju nezavisno od okoline, jeste simetrija scena kojima

su stari Kaspi ukrašavali glave pribadaca namenjenih za dar njihovim hramovima. Jedino stari metod zlatara omogućio je neiskusnim skulptorima da tako znalački komponuju i da, premda nevešto, izradjuju prve sasanidske reljefe. Zakoni simetrije oblika i masa, koji važe samo na malim kompozicijama, morali su uostalom uskoro iščeznuti sa širokih scena na steni. već kod *Ustolicenja Sapura I*, na Naks-e Radzabu, konji se udaljuju jedan od drugog, car pruža ruku ka prstenu koji drži bog, ali ga ne dohvata, trake lepršaju, vetar nadima odeću. Kod Sapurovog trijumfa nad Valerijanom, u Naks-e Rustamu, nema više ničeg od onog početnog simetričnog rasporeda.

Ubuduce kompozicija reljefa bićekrajnje raznolika, pri čemu će siže i nadalje, kao i u ahemenidskoj skulpturi, biti slavljenje cara. Cas je, u Naks-e Radzabu, Sapur I na konju, pracen grupom ljudi koja ide peske, cas je, u Naks-e Rustamu, sar na konju a imperator Valerijan pred njim kleci. U Bisapuru, gde je ista scena predstavljena više puta, trijumf sasanidskog vladara je dat u sredini panoa, a sa svake strane su, kao kod Ahemenida, figure u više zona, jedna nad drugom; na jednom od reljefa, s leva je iransko plemstvo na konju, s desna likovi pesaka koji nose nejasno predstavljwnw predmete, verovatno trofeje; na drugom reljefu je trijumfalna povorka u kojoj plen nose zarobljenici Rimljani i iranski vojnici. sličan reljef, postavljen blizu prethodnog, *Indijski trijumf*, jasno ovekovecuje jedan pobednički ratni pohod Sapura na Indiju. U sredini je car na prestolu. Levo je iranska konjica, desno je trijumfalna povorka, gomila ljudi i predmeta, i u njoj se zapazaju i jedan slon i ljudi koji nose odsecene glave. Taj nedovrseni reljef potiče verovatno s kraja vladavine tog sasanidskog vladara.

Reljefi iz doba Sapura I predstavljaju period zrelosti sasanidske skulpture. Posle zanatlija iz Firuzabada došli su veštiji majstori, a pojavili su se i ahemenidski elementi u kompoziciji i linijama izvesnih detalja, ali nemamo nikakvog prava da pretpostavimo da se u tome ogleda ruka stranih umetnika, npr.rimskih, osim možda jedino u velikoj sceni *Sapurovog trijumfa nad Valerijanom* u Bisapuru.

U toj istoj epohi izvajana je i jedna puna statua, velika statua Sapura I, koja je, polomljena i oborena, nadjena u jednoj prirodnoj pećini klanca kod Bisapura koja je verovatno bila careva grobnica. Ta statua, tri puta veća od visine čoveka, bila je isklesana u nekoj vrsti prirodnog stupca stene, izolovana u jednom prosirenom delu pećine, nedaleko od ulaza. Ona predstavlja cara u stojecem polozaju s jednom rukom na bedru, s drugom na drsci maca, noge su mu na tlu, a glavom dodiruje strop pećine. Mislilo se da su tu statuu oborili muslimani iz tog kraja ali tu nema ničeg što bi tu pretpostavku potvrdilo. Verovatno je pala za vreme nekog zemljotresa.

Opste je misljenje da je sasanidska skulptura doživela vrhunac u sceni *Bog Hormuzd krunise Bahrama I*, u Bisapuru. Virtuoznost reljefa, na kojem su zastupljeni svi prelazi od pune skulpture do najblazeg reljefa, naglašena je ravnoteza velikih glatkih masa i veoma detaljnih partija, ovde su zaista za divljenje, ali taj reljef je kopija *Ustolicenja Sapura Ii,* u Naks-e Radzabu, i misli se da je original bolji od kopije, po vecoj sirini fakture, po vecoj skulptoralnosti, po tome što su u tačnijoj proporciji date figure jahaca i konja, a jedino po čemu original zaostaje je to što je još slabije očuvan od kopije.

Posle vladavine Bahrama I sasanidska umetnost je dala dobro komponovane i dobro vajane reljefe, npr.: Trijumf Bahrama II nad jednim arapskim plemenom, u Bisapuru; Borba Bahrama II sa dva lava, u Sar Meshedu; Boginja Anahita krunise Narsesa, u Naks-e Rustamu; zatim portreti kao što je portret Bahrama II u Trijumfu nad Arabljanima ili portreti careve pratnje na reljefu u Naks-e Rustamu; ali, sve više i više detalji se ponavljaju, razlepršane draperije su još samo sredstvo koje služi da se sakriju praznine kompozicije, linije su sve nezgrapnije. Invencija je izgleda presusila.

Posle jedne scene konjicke bitke, izvajane za vlade Bahrama II u Naks-e Rustamu, treba cekati kraj IV veka, zatim početak VII veka pa da se nadju, kod Kermansaha, dela stvorena posle sasanidske monumentalne skulpture. Na mestu jednog starog "firdausa" u Tak-e Bostanu, ima jedan reljef pod vedrim nebom iz doba Ardasira II, jedna mala pećina ukrašena figurama Sapura III i njegovog oca Sapura II, kao i jedna veća pećina ukrašena dobro poznatim scenama iz lova sa čuvenom konjickom statuom Kosrava II.

Posle dva reljefa, koji predstavljaju drugi period sasanidske skulpture, protekla su čitava dva veka do vremena kad je skulptorski obradjena i ukrašena veća od dveju pećina u Tak-e Bostanu. Ali dok je izmedju prvog i drugog perioda obrada kamena gotovo potpuno iscezla iz skulpture, pećina Kosrava II svedoči o renesansi te vrste skulptorskog dekora. Vladavina Kosrava II je bila velika i slavna a sam Kosrav II veliki vladar, i ljubitelj raskoši, zastitnik i ozbiljan poručilac umetničkih dela. S druge strane u vreme kada se sasanidsko zlatarstvo uzdiglo do najveće veštine i rasprostranjenosti, bilo je sasvim prirodno da se u pećini Kosrava javi tehnika slična onoj sa reljefa u Naks-e Radzabu koji Sapura I predstavlja na konju i pracenog pesacima, tj.da se javi tehnika koja je pre zlatarska nego skulptorska. Ne vidi se nikakva razlika ni u načinu rada ni u dobijenom rezultatu, izmedju *Lova na veprove* u Tak-e Bostanu i iste scene na čuvenom peharu iz Kabineta medalja u Parizu. A u pogledu dzinovske statue Kosrava na konju Ništa od njega samog se ne vidi pod širokom odećom, pod oklopnom kosuljom koja mu pokriva telo i glavu sve do slema, pod ukrašenim pojasom, pod tobolcem punim strela, pod stitom. Za majstora koji ju je izvodio, ova statua je, bez sumnje, pre bila prilika da minuciozno urezuje linije tkanina, zicanu mrezu oklopa, sve detalje oruzja nego da predstavi carev lik. To nije rad skulptora već trijumf zlatarske tehnike.

BIŠAPUR -reljefi: Rimski zarobljenici rade na podizanju grada. treća cetvrtina III veka. Bishapur. Shahpur I je nekoliko puta pobedio trupe Rimske imperije, a posle najznačajnijeg trijumfa nad Valerijanom 260. godine, Persijanci su zarobili 4000-5000 legionara i drugih vojnika koji su potom ropski radili na podizanju potpuno novog grada Gundeshahpur-a ("Oruzja Shahpurovog"). Način na koji su oni ovde prikazani u horizontalnim redovima asocira na reljefe rimskih trijumfalnih stubova koji su posredno mogli da posluže kao uzor za ovako zamasne narativne cikluse sa mnogo učesnika kakvi u Persiji nisu bili poznati (pa čak ni na reljefima Persepolisa).

NAKŠ-E-RUSTAM - Bahram II (276-293). Darije I (522-486). Hormizd II (302-309). Investitura Aredshira I (224-241) od strane Ahuramazde. Investitura Narseha (293-302) od strane boginje Anahite. Naksh-e-Rustam. Boginja anahita pruža "prsten" kralju Narsehu, dok se između njih nalazi prestolonaslednik. Kraljev konj, detalj reljefa. Sredina IV veka pre Hrista. Prirodna veličina. Palata Artakserksa III (359-338) u Persepolisu. Zanimljivo je da su oglavlje i uzda ovog tipa i dalje u upotrebi u Iranu. Ksekrs I (486-465). Narseh (293-302). Shapur I (241-272).

NAKŠ-E-RAHAB - Karter, detalj reljefa Investiture Ardeshira I. Druga cetvrtina III veka. Naksh-e-Rajab. Karter (ili Kartir) je skoro pola veka bio "Richelieu" novoosnovane dinastije Sasanida. Nosio je titulu "mobed mobadan", što znači "mag magova" (odnosno "prvosvestenik među svestenicima").

SASANIDSKO ZLATARSTVO

Jedno od najreprezentativnijih dela sasanidske zlatarske umetnosti je srebrna boca koja ima jajast oblik, a dekor, reljef na pozlacenoj osnovi, sastoji se od četiri elegantna luka loze sa grozdovima i liscem, pod kojima igraju žene koje se mogu uporediti sa ženama koje ukrašavaju neke važe iz Ermitaza. Ispod dvaju od tih ženskih likova su glave lavova čija su usta istovremeno i otvori važe. Veoma uzani otvori i njihovo mesto, na dnu boce, navode na pretpostavku da je boda, do grlica gurnuta u kacicu u kojoj je izmuljano prvo grožđe, služila za hvatanje mošta kad se pravi prvo vino u godini. Na njenom dnu je figura zmaja-pauna, znaka sasanidskog Irana.

Jedna od tih igracica drži desnom rukom tirs, stap Dionisa i menada, a levom rukom pehar sa vocem. Desno od nje je mala lisica, kradljivac grožđa, a levo ptica sa dugim repom. Vazu, čijeje dno izbuseno kao cediljka može se uporediti sa ovom pa je verovatno da je i boca korišćena za hvatanje grožđanog soka. Motivi bez sumnje ukazuju na dionizijske povorke koje su, posle Aleksandrovog osvajanja Irana, usle u obicaj koji se rasirio sve do Indije. Sasandiska figura zmaja-pauna, navodi nas na pomisao da je ova vaza bila radjena u jednoj oblasti koja je istovremeno bila izložena i sasanidskim i helenističkim uticajima, možda na obali ili u blizini Crnog mora, u V ili VI veku.

Veoma lepa glava konja, od srebra, takodje je sasanidska, ali je mnogo starija od pomenute srebrne boce. Glava poseduje sirinu poteza jedne pećinske skulpture i nema ničeg od helenizma.

SASANIDSKE TKANINE

Cilim potiče od rascvetalog vrta, tako čestog u iranskoj literaturi ali retkog u prirodi, i istočnjacke ljubavi prema boji; prirodna reakcija na ocajnu monotoniju njihovih predela. Cilimi su predsavljeni na jednom sasanidskom reljefu u Tak-e Bostanu. Ta`alibi opisuje Takht-e Takdes, Presto u obliku kupole, koji se nalazio u Gandzaku, u carskoj palati blizu svetog ognja Adur Gušnap, a koji je razorio Iraklije 628. Taj presto, nad kojim je bio baldahin od zlata i lapis lazulija i na kojem su bili predstavljeni nebo i zvezde, znaci zodijaka i sedam zona, bio je potpuno prekriven sa četiri cilima od svile izvezene zlatom i ukrašene biserom i rubinima. Svaki od ta četiri cilima predstavljao je jedno od godišnjih doba. Takav cilim-vrt bio je najomiljeniji tip iranskih cilima, tako divan da su vrtovi počeli da ga podražavaju i postadose vrtovi-cilimi. Desavalo se i to da u nedostatku pravog vrta od raznobojnog kamenja je stvaran lazni vrt.

Unutrasnji zidovi velikog ivana palate u Ktesifonu, dvorane za zvanične carske prijeme, bili su pokriveni platnima svile i mozaikom na kome su bile predstavljene opsada Antiohije od strane Kosrava I i bitke oko tog grada. U danima prijema pod je bio prekrivan cilimima od svile izvezene zlatom i srebrom. Nad prestolom je bila zlatna kruna sa inkrustriranim biserima, sa rubinima, smaragdima, obesena o zlatan lanac koji je polazio sa vrha svoda. Vladar, sedeci na svilenom jastuku, izvezenom zlatom, ruku polozenih na mac, bio je još bogatije nakicen. Jovan Zlatousti kaze da mu je brada bila pozlacena i da je licio na neku cudesnu životinju iz bajke. Po Teofilaktu, Hormuzd II je na glavi nosio zlatnu tijaru ukrašenu smaragdima i, oko njih biserima. odeća mu je bila opsivena zlatnim gajtanima, tkana rukom i od velike vrednosti. Kosrav II, pokriven biserom i nakitom nosio je ogrtač ruzicaste boje, caksire plave kao nebo i crvenu krunu.

Od čitave te raskoši najskuplja je bila svila. Bar do vladavine Justinijana Iran nije proizvodio svilu već je uvozio iz Kine, i to svileni konac, nepreradjenu svilu. Tek u VI veku počinje da sam gaji svilu. Kad su Iran, kao Egipat, Sirija i Vizantija počeli sami da proizvode svileni konac, trgovina svilom nije time bila pogodjena jer je u medjuvremenu potraznja za svilom toliko porasla da je celokupna svetska proizvodnja nije mogla zadovoljiti. Ali još ne znamo gde i kad su otvorene prve radionice za preradu svile. Svilene tkanine Irana i Vizantije pokazuju toliko sličnosti da najčešće ne može se biti siguran ni u to kada su i u kojoj od tih zemalja proizvedene.

Scene iz lova i bitke, likovi i životinje gotovo nepromenljivo okrenuti jedni drugima licem ili ledjima (afrontirane ili adosirane), u ornamentalnim krugovima, poznati još iz iranske skulpture i zlatarstva, ukrašavaju na isti način i vizantijsku i persijsku svilenu tkaninu. Iranci su koristili iste simetrične kompozicije kao i vizantijski tkaci, koji su za tu vrstu rada imali specijalne razboje. Boje su bile iste. Ponekad, istina, kad su vizantinci hteli da tradicionalne scene istkane na svili zamene scenama iz cirkusa u Brislu, gde su u medaljonima na plavoj, ljubicastoj ili purpurnoj osnovi predstavljeni cirskuski cetvoroprezi, ili hrišćanskim motivima, onda je lako razlikovati vizantijski rad od persijskog, ali ni tada nije sigurno da li je svila iz crkve Notr-Dam-d-la-Kutir u Mansu, radjena u doba Sasanida ili docnije. Neki se pitaju da nije možda islamska. Ta dva lava na crvenoj osnovi, simetrično suceljena, sa svake strane oltara ognja po jedan, bez sumnje su sasanidski motiv, ali sami lavovi podsećaju na lavove izvajane na zidovima Diarbekira. Simetrično suceljeni gepardi na tkanini iz Šinona, za koje se veruje da su sasanidski arapski su što dokazuje do tada neprimecen natpis na pozadini.

O jednoj tkanini iz Sv Ursule u Kelnu, na kojoj su predstavljena dva suceljena jahaca na krilatim grifonima, koji hvataju za grlo jednog "krilatog cetvoronosca s perjanicom" i o jednoj drugoj tkanini iz Berlina, na kojoj su dva jahaca na krilatim konjima koji u rukama drže jednog lavica psise se da su možda vizantijske. Uostalom veliki broj tkanina je smesten u period izmedju V-VIII veka što znaci da mogu biti sasanidske, vizantijske i muslimanske.

Da bi se razresilo ovo pitanje mogu da pomognu motivi sa odeće likova predstavljenih u scenama lova u Tak-e Bostanu, ali ni tu nema sigurnog kriterijuma, jer i samog krilatog grifona, tipicno sasanidskog, koji krasi odeću cara nalazimo i na jednoj vizantijskoj tkanini iz X veka.

Medjutim, poznato je da je Vizantija još u najranije vreme imala mogućnosti i znanja da prikaze obimne figuralne cikluse na tkaninama. Ona je time htela da se takmici sa slikarstvom dok se sasanidska umetnost zadovoljavala time da izradjeje elemente svog tradicionalnog dekora, lavove, grifone, krilate konje, veprove, kozoroge i ptice svih vrsta, krajnje stilizovane biljke, drvo života, palmete itd. Iranske linije su jednostavnije od vizantijskih, ali su izražajnije, snažnije, čak ponekad izvanredno snažne. Skala iranskih motiva je sira. U izvesne kompartimente kompozcije kružnog oblika, u koje bi mogle da stanu svi likovi iz vizantijske scene Hristovog raspeća, Iranci postavljaju samo jednu pticu. Iranska umetnost nikako ne teži dopadljivosti i usiljenom efektu kao što to cini vizantijska i kao što bi bez sumnje cinila i iranska po ugledu na Vizantiju, samo da je vladavina Sasanida duže trajala. Ono za cim ona ide jeste dekorativni raspored masa i dobro poznatih oblika iz njenog uobičajenog repertoara kojima je ona sklona jer ih dobro poznaje, lako njima rukuje i oni kode u isto vreme i njenom tradicionalistickom duhu i smislu za dekorativnost.

Sta više, Sasanidi i Vizantinci su upotrebljavali iste boje, samo ne na isti način. Vizantijska boja je ona sa mozaika u San Vitale u Ravenu, gde su žene iz Teodorine pratnje odevene u tkanine sjajnih boja, protkane zlatom, i gde je uz rub ogrtača carice Teodore, u zlatu na osnovi ljubicastog purpura, predstavljeno Poklonjenje mudraca. Boja sasanidskih tkanina, mnogo manje raskošna, umerenija, veštije rasporedjena, koristi samo nekoliko tonova čija se jasna odredjenost podudara sa jasnocom linija. Veliki broj iranskih tkanina, i to najboljih koje poznajemo, imaju su samo jednu boju. Vepar, ovan i krilati konj, koji su tu osnovni elementi, kao i koturi sa belim tačkama i palmete koji popunjavaju prazna mesta, izdvajaju se svojom zatvorenoplavom bojom od nekad bele, danas zuckaste osnove prirodne svile. Na drugoj tkanini, ptica i lotosov cvet, boje prirodne svile, predstavljeni su na crvenoj osnovi. Na mnogima su samo dve boje, i to često na beloj osnovi: crvena i crna, tamnoplava i zelena, dva tona zelene, crvena i plava, zelena i crna, kako na kojoj tkanini. Prave polihromije kao i malih, minuciozno predstavljenih sadrzaja nema.Te iranske tkanine su "najmuskije od svih poznatih svilenih tkanina".

Upotreba tradicionalnih elemenata dekora starog Irana, jednostavne i dobro upotpunjene kompozicije na kojima dekorativni značaj masa igra veću ulogu od simboličnog tumačenja predstavljenih sižea, jednostavnost i snaga linija i boja- u tome se sastoji umetnost sasanidskih tkanina. To ne znaci da nema sasanidskih tkanina na kojima su predstavljene scene iz lova ili borbe, jer znamo da su vizantijski majstori radili i u sasanidskim ateljeima, npr. oni koje je Sapur I doveo iz Antiohije u Šuštar i znamo da su vizantijski majstori preneli u Iran neke svoje elemente. Tkanine Baktrijana i Korasana su se morale jako razlikovati od tkanina Farsa i Mesopotamije. Kako se politicke granice ne podudaraju nužno sa umetničkim to su sasanidske tkanine one koje su radjene u zapadnom delu carstva i vak i ako tkanine predstavljene u Tak-e Bostanu ne daju pravu sliku sasanidskih tkanina, jer je boja opala sa reljefa, ti reljefi pokazuju njihov bitni karakter.

Sasanidska umetnost je dekorisala i vunu, ali su takve tkanine sačuvanje u mnogo manjem obimu. Dosta veliki broj fragmenata tkanih na cvorove kao gobleni i dekorisanih sasanidskim motivima nadjeni su u nekropoli egipatskog grada Antinoe koji je bio administrativni centar donje Tebaide, a u VI veku je tu bila rezidencija vojnog zapovednika. Ali već u početku IV veka civilni i vojni funkcioneri koji su tu bili na sluzbi doneli su sasanidsku modu. Verovatno su ovi sasanidski gobleni radjeni u samom Egiptu ili Siriji. Na tkaninama od vune, pošto se ona boji lakse od svile, nalaze se isti motivi samo slobodnije oredstavljeni, najčešće životinje nepodvrgnute heraldickoj simetriji koja im je inace, bila nametana time što su tkaci na razboju sebi olatsavali rad tom simetrijom.

SASANIDSKI NOVAC

Zahvaljujući raznolikosti carskih kruna, vrlo smo često u mogućnosti da utvrdimo autore umetničkih predmeta, pa čak i arhitektonskih spomenika. Poznat je čuveni kristalni pehar u Sen Deniju, danas u Parizu, koji je u srednjem veku bio poznat pod imenom "Solomonova solja". On je najpre pripisivan Kosravu II, ali sada se smatra da na centralnom medaljonu nije predstavljen Kosrav II, već pre kralj Piruz ili kralj Kavad, čije su krune sa dva polumeseca koje nose na svom novcu identicne sa krunom na sredisnjem liku pehara.

Sasanidi su retko kovali zlatan novac, ali je srebrni novac čest, širok po obliku, ne mnogo velike debljine i lako se može slagati jedan na drugi. Za vlade prvog sasanidskog vladara, Ardasira, Papakovog sina, prvosvestenicka tijara koju su nosili partski vladari, iscezla je i zamenjena nazupcenom krunom na kojoj je neka vrsta kugle. Na nalicju novca vidi se oltar ognja postavljen izmedju lika cara i lika prestolonaslednika. Oko sredine V veka sasanidski vladari su počeli da na svom novcu ispred krune kuju i polumesec.

Oborzov novac - Tetradrahma Oborza. R=2,5cm. Početak III veka pre Hrista. Pariz, Nacionalna biblioteka (Kabinet medalja). Smatra se da je Oborz upravljao oblascu Istakra i Persepolisa u doba Seleuka I Nikatora. Na glavi ima satrapsku kapu sa zaklonom za oči i bradu. Na nalicju novca on stoji levo od jedne građevine koja je, izgleda, hram ognja, dok je sa druge strane zdanja zastava. U vreme kada je veci deo kovanica sasvim sledio grčke uzore, ovaj je u potpunosti iranski.

Novac Šapura I - Zlatnik, Prikazan je Shapur I sa prestolonaslednikom oko jednog olatara ognja.

51. PERIODIZACIJA SASANIDSKE UMETNOSTI

52. IRSKE MINIJATURE

Rimljani nisu pokorili Irsku, ali je ona ipak postepeno upila neke elemente mediteranske kulture. Hrišćanstvo je u Irsku prodrlo iz Galije i iz juzne Engleske, a sv Patrik ga je masovno prosirio u V veku. Krajem V veka bilo je osnovano već mnogo manastira, a česta je bila i razmena misionara izmedju dva britanska ostrva. Razvoj hrišćanstva u Irskoj karakterise sirenje manastirskih ustanova sa veoma različitim pravilima. Broj manastira je dostigao čak 3000. Konventi su se uklapali u život "klanova", narodnih organizacija; u njima su kaludjeri vršili pastirske ili drustvene f-je, a bavili su se i kontemplativnim životom. U sv Armagu 365 kaludjera bilo je odredjeno da neprekidno slave Boga slično vizantijskim kinovitima. Prve manastire van Irske, oko polovine VI veka, osnovao je sv Kolomban koji je posle Derija na severu i Daroua u sredisnjoj Irskoj osnovao 563. osnovao manastir Jona u Skotskoj, zapocinjući njeno preobraćanje Jona je zatim postala srediste reda.

Oko 590. sv Kolomban, kaludjer iz opatije Bangor, "zazeleo se hodočašća" (prema njegovom biografu Joni). Otisao je sa 12 drugova u Galiju i tamo je najpre osnovao Liksej, zatim Žuar, Farmutje, Rebe. pošto je presao Rajnu ostavio je u Sen Galu jednog od drugova koji je tu osnovao čuveni manastir, i presavsi Alpe, osnovao je u Bobiju poslednji od svojih manastira. U njemu je i umro 615.

Ipak se oni nisu tako lako prilagodjavali hrišćanstvu, mada su uvek priznavali papinu vrhovnu vlast. Problemi oko datuma i liturgije su ih razlikovali od ostalih hrišćana. Arhitektura u VII veku nije ostavila nama poznate datovane spomenike. Prvi primerci vajarstva su monumentalni krstovi, tipicni ostrvski plastični izraz u ranom srednjem veku. Medjutim, to je još uvek rezanje u obradjenom kamenu ili komadi stena uzdignuti poput stela. Jedina umetnost koja je ostavila istinska umetnička svedočanstva je minijatura.

1. **Knjiga Katah** - za koju se verovalo da ju je napisao sv Kolomban i koju su kao talisman nosili O'Donelovi za vreme borbe izgleda da je nastala i pre VII veka. To je fragment psaltira kojem, na zalost, nedostaje prva velika stranica. Sada se ukrašavanje sastoji samo od inicijala na početku svakog psaltima. Crne su boje, istaknuti su tačkama, sa unutrašnjim žutim ornamentima. Mozemo raspoznati keltske elemente, spirale i rogove, krstice, male životinjske glave.
2. **Knjiga Darou** - najverovatnije iz druge polovine VII veka, ima mnogo veću umetničku vrednost. Ona vodi poreklo iz istoimenog manastira. Nema sumnje da ta knjiga spada u

najstarije knjige ostrvske "monumentalne serije". U velikoj monogramskoj stranici "XPI autem generati sic erat", monogram nije suvise razvijen. On ostavlja mesto za još 17 stihova genealogije. Knjiga je sva prozeta apstrakcijom. Listovi sa velikih krstovima, sa jednim ili dva kraka, teško se razlikuju od čisto ornamentalnih stranica. Isto tako, i simboli jevandjelista su "monogram".

3. **Ehternasko cetvorojevanđelje** - Čovek, simbol jevanđeliste Mateja. Iluminacija na pergamentu. VIII vek. 33,5x25,5cm. Jevanđelje iz Ehternaha. Pariz, Nacionalna biblioteka, ms.lat. 9389, fol. 18v. Irska ili Nortumbrija. Lav, simbol jevanđeliste Marka.

Raspored iluminiranih stranica pokorava se izvesnim ostrvskim pravilima za koja bi se moglo pomisliti da ih propisuje strogost slična istočnjackoj strogosti koja se pretvorila u ikonoborstvo. Kako merovinska tako i irska minijatura nema ilustracija, epizoda, figuralnih scena. JEvandjelja su iluminirana na čitavoj strani ukrašenim krstovima i jevandjeoskim simbolima. početak teksta je ukrašen velikim inicijalom na pozadini sa crvenim tačkicama. Dekoracija je u tipicno skandinavsko-ostrvskim motivima koji su izraženi jednostavnim i cistim načinom. Na nekim stranicama se nalaze igre spirala starog domaceg keltskog porekla, dok su na drugim ivice od ponovljenih raznobojnih životinja, koje preplicu telo savijeno u prsten, sa koncastim sapama i repovima. Na ostalim stranicama nalaze se trake sastavljene od prepleta sa uskim cvorovima od dve naizmenicne boje ili od spirala, kovrdza i shematizovanih nanizanih rogova (trubaste sare). Veoma strog red vlada tim kompozicijama. Nikada nema proizvoljnosti i raznovrsnosti.

Isto tako snažna vitalnost ornamenata vlada i likovima koji se isticu na širokoj pozadini. Telo jevandjeliste Mateje lici na pločicu od emalja "hiljadu cvetova". Vo ima telo od tacaka i spirala na mestima gde se odvajaju ekstremiteti. Lav je prekriven rombovima kao Harlekin, ali ima delove tela od finih tacaka, a tačkama, kao i u knjizi Katah, okružena su izvesna slova.

Delo poseduje sva ostrvska obeležja, a kompozicija i boja svake iluminirane stranice neobično uspesno naglašavaju različite njegove delove.

4. **Cetvorojevandjelje iz Ehternaha** - remek delo izvorne nortumbrijske minijature verovatno je ovo cetvorojevandjelje koje nosi ime po belgijskoj opatiji koju je osnovao engleski misionar Vilibrord koji je presao u Utreht oko 680. Njegovo ostrvsko poreklo je van svake sumnje i zbog karaketristicnog pisma, otmene minuskule sa ponekim podsećanjem na unicijalu; velika slova su ponekad okružena crvenim tačkama. Velike minijature na čitavoj strani zapocinju jevandjelja simbolima lava, orla, vola. Pored toga cudesnom rafinovanošću znakova i igrom boja izražena su neponovljiva heraldicka ostvarenja. Isto tako i jevandjelistu imago hominis umetnik je preobrazio u bićekoje se nalazi iznad zakona ljudske stvarnosti. Posebna osećajnost za igru raznobojnih traka i nedostatak dekorativnih životinjskih tema govore, izgleda, o franackom uticaju. Nedostaju keltski elementi (spirale...), a sami prepleti ne pokazuju neuredni i raznoliki dinamizam kao neki primerci germanskog ukusa, već su strogo sastavljeni prema ostrvskim zakonima najtacnijeg reda kao, povesma ponekad prekinuta secenjem i sastavljanjem u relativno malom broju slučajeva. Izgleda ocevidna priroda prototipa. Kao u knjigama Darou i Ličfild jevandjelist je izolovana figura. Fraza Liber generationis kojom počinje tekst Jevandjelja po Mateju pojavljuje se ilustrovana monumentalnom kaligrafskom stranicom u kojoj slova L i B, ukrašena prema ostrvskoj shemi, ne strce u kompoziciji kao docnija dela te vrste. baš umerenost u kompoziciji i veoma otmena iscrpnost elemenata prepleta navode da se rukopis pripise pre rafinovanoj Nortumbriji nego Irskoj u kojoj se više negovao "narodski izraz'.

5. **Korpus Kristi Koledz** - delo kasnog VII veka. Fragmenat cetvorojevandjelja iz Kembridza. U imago aquile simbol je raznobojan i zatvoren je u cudesan i rafinovan okvir zelenih traka koje se pretvaraju u krstove. Izvesni uglasti dodaci podsećaju na one iz Pentateuha iz Tura. U stvari, jedna tanka nit vezivala je najstarije originalne "saksonske" tvorevine ne samo sa mediteranskim umetničkim podnebljem, već i sa onim blizim franačkim.

Sto se tiče iluminiranih rukopisa najcuveniji i najblistaviji irski rukopis je knjga Kels. Medjutim što se tiče medjufaze od njige Darou do Kels postoje poteškoće vezano za sumnju da su "engleskog" porekla.

6. **Cetvorojevandjelje iz Sen Gala** - iako se zna da je manastir osnovan od strane učenika Kolombanovog, Gala, dugo sacuvao veze sa Irskom i da minijature u kodeksu obluju spiralnim dekoracijama koje su bile drage baš irskim umetnicima. U ovom rukopisu čuvene su stranice sa Raspećem istočnjacke ikonografije, stranica na kojoj je prikazan Stasni sud ili ona sa nadrealističkim jevandjelistom medju poljima na kojima se nalaze prepleti, spirale i simboli jevandjelista. Proporcije velikog monograma (negde izmedju cetvorojevandjelja iz Lindisfarna i u knjizi Kels) navode na datovanje u polovinu VIII veka. Iz istog vremena izgleda da potiču Mak Regolova knjiga sa stranicama monumentalne kaligrafije i knjiga Dima manjeg formata.

7. **Knjiga "Dime"** - Jevanđelist Marko. Iluminacija na pergamentu. Sredina VIII veka. 17,4x14,1cm. "Knjiga Dime". Dablin, Trinity Dollege Library, ms. 59, fol. 30r. Roscrea (Irska).Simbol jevanđelista Mateja. Iluminacija na pergamentu. Kraj VII veka. 24,0x16,5cm. Dablin, Trinity College Library, ms. 57 (A IV, 5), fol. 21v. Irska.

8. **Knjiga Kels / Book of Kels-** Sveti jevanđelist Jovan Bogoslov. Iluminacija na pergamentu. Kraj VIII veka. Irska ili Nortumbrija. Monogram zauzima skoro celu stranu. Njemu slede tesno povezane samo tri reci, a takva poredjenja mogu da se prosire i na sve ilustracije, bilo što se tiče prostora bilo složenosti motiva. Velikih je razmera, a izrada njenih 339 listova od debelog pergamenta mora biti da je trajala godinama. Pretpostavlja se da je zapoceta u već odmaklom VIII veku u Jonu a kada su manastir unistili Vikinzi opat Celah je knjigu preneo u Kels i tu je dovrsena. Rukopis je u veoma lepoj majuskuli koja je ipak nejasna i sa recima koje su medjusobno lose odvojene. Tekst je bogat omaskama i nedoslednostima, ali izradjen je neuporedivom monumentalnošću, jer su impulsivni umetnici više paznje obraćali velicanstvenosti strane nego tacnosti reci. Iluminirana slova neobično su raznoliko postavljena u redovima teksta, a čak su i ispravke korišćene za ukrašavanje. Nemoguce je razlikovati pojedine umetnike. Iako je prisustvo sporednih majstora i izvodjaca očigledno, delo je sustinski jednistveno i po svojoj finoci. Brojne su minijature na čitavoj stranici i one obuhvataju ne samo uobičajene listove već i ilustracije koje ne odgovaraju ostrvskoj tradiciji: Bogorodica sa Hristom izmedju četiri andjela, iskusenje Hristovo, njegovo hapsenje. Sem toga, na početnim stranicama pojedinih jevandjelja nalaze se kompozicije sastavljene od ogromnih slova sa veoma bogatim ornamentalnim kontekstom. Na taj način one dobijaju obeležja nezavisnih kaligrafskih kompoziicja. Ta kompozicija obuhvata i Matejevu rečenicu koja se odnosi na razapinjanje Hristovo. Nesumnjivo je da je na obogaćivanje ikonografije uticala i mediteranska kao i franacka umetnost. Bogorodica izmedju četiri svecana andjela oponaša vizantijske prototipove, a uklapanje ljudskih likova u preplete i u trake sa životinjama svedoči o novoj zainteresovanost za antropomorfne sadrzaje. Bogato iskicene stranice od samih slova u velikim okvirima izgleda da su nadahnute stvaranjem karolinške dvorske škole koja se istakla baš krajem VIII veka. Ipak, delo je tipicno ostrvskog ukusa i dokazuje da je Irska sacuvala svoju stvaralacku snagu keltskog porekla u toku čitavog VIII veka. Neke ilustracije zaista pokazuju barokno obilje ukrasa, ali neke opet, izražavaju neokrnjeno nadahnuce i matematicku tacnost izvodjenja, kao kod prvobitnih ostvarenja na ostrvu. Takva je stranica na kojoj se nalazi krst sa poljima koja su tanano isprepletena spiralama i životinjskim motivima.

Za zvesna umetnička ostvarenja Irske posebno što se tiče dinamicnih prepleta, obično se smatra da su nadahnuta koptskom umetnošću. Takvo shvatanje je poteklo posle objave prepleta sa fresaka iz Bavita. Da su postojale veze izmedju irskih i istočnjačkih kaludjera van sumnje je, kao što su van sumnje i trgovacke veze izmedju Britanskih ostrva i Egipta. Medjutim, odnos zavisnosti u pogledu prepleta druga je stvar i može da bude i preokrenut. Datovanje Bavita i ostali spomenika je pod znakom pitanja.

9. **Lindisfarnsko jevandjelje** - oko 700.; postoji prostor za samo četiri reda teksta. Pripisuje se prema kolofonu iz X veka episkopu Edfridu. Raskošni i gotovo netaknuti rukopis

sadrzi stanice monumentalne kaligrafije na kojima su početna slova, velicine izmedju slova u knjigama Darou i Kels, bogato ukrašena tananim "dinamicnim" prepletima, spiralama i stilizovanim životinjama. Druge stranice, koje su neodgovarajuce nazvane "tepisi', imaju jedan veliki krst. On se dobro rapoznaje ako se povede računa o raznolikosti segmentnih krstova koji su uklesani u ostrvske nadgrobne spomenike. Ukrasi na poljima krsta ili pozadine veoma su tanano izradjeni u dosta složenim polihromnim dinamicnim ili životinjskim prepletima. Stil ovih poslednjih posebno je zanimljiv. U ponovljenim poljima simetrično su rasporedjena telesa prema prvobitnoj skici. U pozadini se razvija laka arabeska sačinjena od sapa, repova i vratova. Prividna raznolikost ne iskljucuje realističnu pozadinu. Postoje samo dve vrste životinja: ako su u pitanju ptice onda su to kormorani u profilu, a ako su cetvoronozne životinje onda su to psi. Privrzenost stvarnosti i humoristicko prikazivanje životinjskog sveta izgleda da odražava i kontinentalni uticaj - franački, ali i druga umetnička strujanja prisutna su u minijaturama ovog kodeksa. Kroz likove jevandjelista, prikazane su u prerspektivi i u sracenju, iako su jednolicnih boja, jasno senazire njihovo mediteransko i viznatijsko poreklo. Na stranici sa Sv Jovanom nad kojim se nadnosi orao nalazi se monumentalni natpis na grčkom. Ikonografski izvor mogao bi da bude jedan nepoznati prototip zajednički i za cetvorojevandjelje iz Kopenhagena.

10. **Kodeks Aureus iz Stokholma** pripada kasnom VIII veku, a pokazuje još jasnije znakove kontinentalnog uticaja. Napisan je u Kenterberiju u Kentu koji je u svoje vreme bio steciste rimskih episkopa i prikazuje mediteranski inspirisane jevandjeliste sa likovima medju arkadama od mermernih stubova obogacenih zavesama. Nad njima se nadnose realistički postavljeni odgovarajući simboli.

Ostrvski elementi su ipak značajno prisutni bilo u kanonskim tablicama bilo u jevandjelistima. Ukrasni krugovi nalaze se na impostima lukova razarajući njihovu arhitektonsku vrednost, a gusta dekoracija lakih dinamicnih prepleta i spirala prekriva lezene i arhivolte. Karolinški uticaj se naizmencno preplece sa ostrvskih uticajem, a prepoznaje se u liscu i u samoj kompoziciji minijatura koje zauzimaju čitavu stranu.

11. **Cetvorojevandjelje iz Ličfilda** - fragmentarno i nepoznatog porekla pokazuje, na stranici sa ornametnima, u obliku krstova analogije u pogledu vrednosti i crteza sa cetvorojevandjeljem iz Lindisfarna koje je stilski savrsenije. Grubo izradjeni portreti jevandjelista i njihovi simboli su medjutim, sifrovani kao u najstarijim ostrvskim kodeksima.

Keneman:

Značaj irske minijature (cije je poreklo u Skotskoj, domovini Iraca) za razvoj karolinškog i delom otonskog slikarstva je znatan. Glavni razlog za to je bio misionarski rad koji su sprovodili irski monasi. Oko 590. Sv Kolumba i njegovi pratioci su putovali u Francusku, Nemačku i preko Alpa u severnu Italiju. U planinama Vogeza osnovao je manastur Luksuil a u Lombardiji manastir Bobio. Mnogi od ovih ranih manastira su kasnije razvili značajne skriptorijume. Medju njima se nalaze manastiri Fulda (Bonifacije), Vircburg (Kilian), Regensburg (Emeran), Sen Galen (Gal) i Ehternah (Vilibrod). Pre delatnosti Sv Kolumbe, njegov otac Kolumba stariji, bio je ukljucen u osnivanju manastira u svojoj domovini - medju njima su Darou na Hebridskom ostrvu Jona, i Kels u Irskoj. Ovo su bili najznačajniji centri rano srednjovekovne nauke. Oni su stvorili rukopise koji su uskoro postali poznati svakoj kraljevskoj ili plemickoj prestonici u Evropi kao i svim opatijama i Vatikanu. Medju poznatim manuskriptima su i oni koji su danas poznati kao Knjiga Darou i Knjiga Kels. Dugo nakon Hiberno-saksonske i anglo-saksonske misionarska delatnost se usmerila ka jugoistoku, i umetnička tradicija Britanskih ostrva kultivisana je i nastavila se na kontinentu. Na ovaj način estetske osnove karolinškog slikarstva su ustanovljene.

Krajem VII veka umetnička aktivnost Irskih monaha premestila se iz Skotske u Englesku. Manastir Lindisfarn osnovan je u Nortumbriji. Njegov jedinstveni rukopis Lindisfarnsko cetvorojevandjelje, stvoreno je oko 700. i inspirisalo je umetnike u nemačkim skriptorijumima da usvoje upotrebu sofisticiranih piktoralnih sara.

Godine 597. benediktinski monah Avgustin pristigao je u Kanterberi iz Rima. Ovo je oznacilo početak sukoba izmedju umetničke tradicije Rima npr. sa vizantijskim uticajem koji je, istina, bio prisutan samo u ograničenom vidu.

Kada su irski monasi putovali u zemlje severno i juzno od Alpa, sa sobom su donosili rukopise koji su zatim uticali na novoosnovane manastire. Tu su, učenja ispitivana i tradicionalni koncepti usvojeni. Na ovaj način, je ustanovljena kulturna osnova na kojoj su novoosnovane dvorske škole mogle napredovati i razvijatise od kraja VIII i ceo IX vek.

U pogledu umetničkog razvoja, tri aspekta stila su bila značajna: prvo, spiralni uniformi ornamentalni dizajn koji se uvija i prekriva površinu kao tepih (odatle potiče termin tepih-strana/cilim strana); drugo, kompleksno dizajniran inicijal; i trece, okvir figure od izuzetno vešto aranziranih arhitektonskih elemenata.

Rane indikacije značajnih osobina irskih manuskripta, mogu se videti na ornamentalnoj strani Knjige Darou i na strani sa Sv Markom iz jednog poznijeg irskog rukopisa. U drugom primeru, guste spiralne sare iz Jone (Knjiga Darou) postaju "raspetljane"/ razmrsene i raspoznaju se konture figure jevandjeliste. Simboli jevandjelista smesteni u uglovima stranice teško su raspoznatljivi u gustoj dekoraciji uvoja vinove loze u drugim delovima okvira. Drugi list nam dopusta da pratimo transformaciju od ornamentalnog okvira do arhitektonskih slikovitih elemenata: to je list sa Hristovim hapsenjem i Knjizi Kels koja potiče iz oko 800. godine. Scena se desava ispod ornamentalnog luka sastavljenog od apstraktnih dekorativnih sara.

Takvi ornamentalni arhitektonski elementi su korišćeni kao klise. Za okvir scene blagosiljanja Hristovog u Godeskalkovom jevandjelistaru nastalom u dvorskoj školi K.V. umetnik se vraca irskim motivima prepleta kakvi postoje u Knjizi Kels. Pokusali su da koriste arhitektonske elemente kao sredstva ornamentalnog ukrasa, slično kao na listu sa Sv Markom i na listu sa predstavom Hristovog hapsenja: zid koji ide ispod Hrista u slavi simbolise deo zida nebeskog Jerusalima i smenjuje se u umetničkom izrazu izmedju konstruktivne arhitekture i dekorativne trake.

U IX veku došlo je do jasnog razdvajanja arhitektonske sare i prepleta. Dugo posle karolinškog perioda takva dela iz Irske su bila primeri i neprevazidjena u svojoj umetničkoj raznovrsnosti. Jedan irski kodeks iz VIII veka sadrzi inicijal "Hi" kao podsećanje na prve reći iz Mt. 18. Inicijali kombinuju preplet, spiralne sare i stilizovane životinjske motive. Iz interakcije ovih slikovnih elemenata, inicijal se razvio u okvir koji ukljucuje reći jevandjeliste. Ovaj inicijal "Hi", slučajno se ponovo javlja u stalno različitim oblicima u velikom broju drugih hiberno-saksonskih rukopisa i u minijaturama iz karolinških i otonskih skriptorijuma. On se mora shvatiti kao vrsta "potpisa" Hristovog. Ova čvrsta veza izmedju životinjskih motiva, prepleta i spirala, omci i cvorova, uskoro je formirala deo standardnog repertoara svih evropskih skriptorijuma. Irska vrsta poezije poznata kao "Hisperica Famina" napušta znacenje reći u korist efekta koji stvaraju reći - to se može reći i dekoraciju ovih irskih rukopisa.

Irskoj umetnosti je bilo dozvoljeno da se razvije nezavisno od pozno klasičnih i vizantijskih uticaja. Ovo, u svakom obliku se odnosi na bogati varijetet ornamentalnih oblika koji još uvek podsećaju na tradicionalne keltske sare. Medjutim, poznato je da su opati Dzarou i Verumut bili veliki kolekcionari klasičnog kulturnog nasledja.

53. KAROLINŠKE MINIJATURE

Karolinška i otonska umetnost:

Karolinška renesansa, bila je najpre umnogome literarni, na "knjigu" oslonjeni proces. Težnja za autenticnim tekstovima - Biblijom, liturgijskim i naucnim spisima - ne može se s druge strane, odvojiti od nastojanja da se oni umetnički uoblice. Funkcija knjiga u povesti spasenja pri tome je uvek bila u prvom planu.

Obim i visoki stupanj sačuvanog uzdizu karolinško rukopisno slikarstvo do posebnog značaja. Iza obilja umetnički opremljenih rukopisa uvek se oseća lik cara Karla kao moćne pokretacke sile. U ahenskoj dvorskoj biblioteci vila je sakupljena "za jedan ljudski vek najveća zbirka knjiga Zapada". Otud su polazili presudni podsticaji za celu zemlju, uzornim prepisima tekstova i prenosenjem skupoceno opremljenih kodeksa. Dvorska škola sa svojim

"turba scriptorum" bila je uzor i podstrek za mnoge svetovne i crkvene velikase, a pogotovo za naslednike u kraljevskom zvanju. Vezivanjem za konkretne ličnosti, oprema rukopisa se izdvaja i u izvesnom smislu iz anonimnosti ranosrednjovekovne umetničke delatnosti. Za nju novootkrivena široka reka hrišćanskog predanja u početku je ostro kanalisana, usmerena na odredjene ciljeve i najpre čak ograničena na mali broj proizvodnih sredista: vazna pretpostavka za usresredjeno dejstvo kojem se težilo. Nadovezivanje karoliske opreme rukopisa na ovu tradiciju ima se u mnogome shvatiti kao posredni zahvat unazad tj. posredstvom savremenika u Rimu i Vizantiji za koje se znalo da su joj najbliži. Nastojanjem da se što više priblize pravim izvorima u smislu *norma rectitudinis* objašnjava se prvi zvanični, klasicistički reprezentativni stil "dvorske škole" Karla Velikog, isto kao i nešto docnije prihvaceni slikoviti helenistički umetnički pravac "palatinske škole".

Srednjovekovna minijatura dobija svoje obeležje iz odnosa teksta, ukrasa i slike; otud proizilazi i njena problematika. Tekst dostize vrhuna u slikarski oblikovanom inicijalu, naspram kojeg se stavlja lik sv autora. Povezivanje pre svega slova i ukrasa jeste gotovo kultni postupak: ukrasi odevaju rec, kao plemeniti metali i drago kamenje relikvije i svete sasude. U inicijalu deluju pre svega ostrvski uticaji. Iz antike i iz Sredozemlja, naprotiv, preuzeta je organski teška, čovekolika slika. Prema tome može se pretpostaviti da su na karoliskom dvoru radili kako umetnici iz Vizantije tako i iz Italije.

Na osnovu istaknute f-je kraljevske dvorske škole objašnjava se prvobitna prevaga franacke postojbine u razvoju karolinške iluminacije rukopisa. Ali već u ranom IX veku pomeraju se tezista. Mesta u zapadnim delovima države - Rems, Tur - sticu vladajući značaj, uslovljen u velikoj meri sve jacim centrifugalnim političkim težnjama u državi. Postojao je i prilično širok sloj "provincijske" proizvodnje, u čije se starije tradicije tek polako probijaju nove težnje. To dokazuje **Gundohinov jevandjelistar iz Otena**, **Gelonski sakramentar i** najzad karoliski evangelijar iz Esena, nastao još u pozno doba Karla Velikog. Upravo u poredjenju sa takvim delima nastaje novi način prikazivanja ljudskog lika prema antičkom merilu, kao presudni doprinos karolinškog slikarstva, osobito rukopisnog, razvoju umetnosti na Zapadu.

Pri tom je krug slika najpre vrlo ograničen. Knjige jevandjelja se ogranicavaju na prikazivanje autora i "Maiestas Christi". U svega nekoliko slučajeva prihvaceni su i drugi motivi. U karolinškoj iluminaciji rukopisa ocgledno su slabo negovani i ciklusi novozavetnog sadrzaja. Najbogatija likovna oprema se nalazi u IX veku na samo dva psaltira - utrehtskom i stutgartskom. Oba imaju tudje, vizantijsko tj. italsko obeležje, mada su franački umetnici brzo osvojili svoje likovno blago. Pored religioznog neguje se i profano slikarstvo, pre svega u naucnim spisima. Razumljivo je da se ovi osobito verno drže svojih predlozaka, tvorevina antičke učenosti koja se priznaje kao nadmoćna. Hrišćansa umetnost, naprotiv odgovaralo je sopstvenom duhovnom svetu i moglo je stoga da stekne nove, vremenski uslovljene akcente.

U tehnickom pogledu Karolinška iluminacija daje prevagu slikanju neprovidnim bojama (dvorska, palatinska škola), ali poznaje i crtez perom (Rems). Za oba načina postoji pretkarolinška tradicija. Visoko savrsenstvo slikanja neprovidnim bojama - pretpostavka za izvrsno očuvanje minijatura - verovatno se može dovesti u vezu sa ostrvskim skriptorijima. Za razliku od ovih, karolinške prepisivacke škole nisu bile puke manastirske ustanove, mada se u najmanju ruku mora računati sa polusvesteničkim pisarima. Ima dobrih oslonaca i za misljenje da su postojale i ženske manastirske prepisivacke škole. slično je utvrdjeno za Englesku. Rukopisne opreme su ipak bile pretezno monaška delatnost. Ali pisanje su ljudi mogli da osevaju i kao kuluk.

Carev dvor je bio podesno mesto za pokretanje reforme knjige u pogledu teksta i opreme. Tamo su bili skupljeni izvrsni uzori, a "dvorska kapela" je stajala na raspolaganju kao izvrsni odnosno nadzorni organ. Prvi rukopis posevedocen u novom reprezentativnom stilu je zaista vezan za Karla Velikog licno. Evandjelistar nazvan po pisaru

1. **Godeskalkovo jevanđelje** - poziva se na Krštenje Karlovog sina Pipina u lateranskoj krstionici (781). Kako Krštenje ovog princa u tom mestu, predanjem vezanom za cara Konstantina, tako i umetnička obrada knjige hoce da probude rimsko-imperijalnu tradiciju. Tekst na dva stupca uokviren je *ornamentalnom trakom* sa raznovrsnim motivima. Slike

evandjelista i Hrista na prestolu, koje *zauzimaju cele stranice* - što je značajna novina knjige - objašnjavaju se pak vezivanjem za rimsko slikarstvo VII-VIII veka. NJihovi likovi sede kao na prestolu sred arhitekture zlatom ozarenog nebeskog grada, iz čijeg tla nice šareno cvece. U sadejstvu rimskih i ostrvskih elemenata u opremi Godeskalkovog jevandjelistara može se svakako poznati jedan od prvih umetničkih plodova saradnje izmedju kralja i Alkuina iz Jorka, koja je bila zapoceta iste godine u Italiji.

Sa ovim kodeksom utvrdjena je za dugo godina oprema zapadnjacke knjige jevandjelja, a za njim sledi neposredno cela jedna skupina rukopisa pisanih zlatim i srebrnim slovima. Ispred teksta se redovno nalaze kanonske ploče: tabele konkordancije četiri jevandjelja. Pojedine simbolične predstave - prizora iz NZ gotovo uopste nema - bacaju dopunsku svetlost na izvore sa kojih se napajaju ikonografije i stil te nove umetnosti, koja odlucno kida sa prekarolinškom-franackom tradicijom. Ali tek u rukopisima što dolaze za Godeskalkovim jevandjelistarom, a kod kojih se u tipu i detalju jace ispoljavaju vizantijski uzori, mozemo potpuno uociti bitno novi umetnički momenat: *Potvrdjivanje plastičkih i organskih povezanosti oblika koje su obeležje antičke umentosti*. Ovom idealu se najviš e približava možda dekoracija knjiga "dvorske škole" Karla Velikog - kako se ta skupina rukopisa danas naziva - sa likovima jevandjelista Ada-rukopisa u Trijeru. Tro su velicanstveno i slobodno rasporedjene figure koje sa spokojnim dostojanstvom vladaju prostorom slike.

Dvorska škola sastoji se od svega *osam kodeksa* i jednog odlomka. Bez obzira na mnoge razlike u pojedinostima, njihova pojava deluje veoma jedinstveno, mada se raspoznaje vremenski sled u smislu razvoja. To kao i izvesna kaligrafsko sklonost u oblikovanju figura - očigledno nasledje sa ostrva - posvedocuju tu skupinu kao izvornu karolinšku tvorevinu. Njena najlepsa dostignuca su simbolične slike, jedinstvene u ranosrednjovekovnom slikarstvu: *Obozavanje jagnjeta* u Soasonskom jevandjelistaru, predstava Hristovih predaka, antičkog portretnog karaktera i duboko misaoni *Izvor života* koji nalazimo već i u Godeskalkovom jevandjelistaru. Malena okrugla gradjevina iz koje se crpe životna voda simbol je sa *consonsonantia Evangeliorum*, ali u isti mah i slika raja, krstionice i životvornog groba Hristovog.

Dok je za Godeskalkov jevandjelistar i za nešto docniji Dagulfov psaltir, jedini neevandjelistar iz te skupine, veza sa Karlovim dvorom dokazana, za ostale kodekse se može učiniti verovatnom. U prilog tome govore značaj pretpostavljenih predlozaka, skupocenost materijala, kod Ada-evangelijara skupocena Konstantinova kameja na povezu, ali i sasvim uopsteno to stone postoji povezanost skupine sa nekim drugim manastirskim sredistem. Prema tome mozemo biti uvereni da postojbinu tih rukopisa treba tražiti u sredistu dvorske škole u Ahenu.

Rukopisi dvorske škole izvršili su znatan uticaj, do u otonsko doba. Utoliko više mora da iznenadi što je njen stil još za Karlova života odmenila nova umetnička struja. Pored svecano raskošne, bojama i oblicima bogate predstave dvorske škole javlja se jedan manje pretenciozan stil koji se nadovezuje na slikovito-iluzionisticke težnje pozne antike. Ukras malog broja rukopisa iz palatinske škole, u novije vreme nazvanih "grupa bečkih krunidbenih evangeliara", ogranicava se na slike autora i skrtu ornamentiku. Rukopis u beckoj riznici, prema legendi o Otonu III izvandjen iz groba Karla Velikog, sadrzi četiri pojedinačne slike, u belo odevene jevandjeliste antičkog uzora. U evangelijaru ahenske katedrale cetvorica svetih autora okupljena su na jednom listu u fantasticnom predelu, kao tirkiz plavog nestvarnog kolorita. U Ksantensanskom kodeksu Hristos sedi na prestolu iznad poredjanih jevandjelista zaokupljenih pisanjem.

Minijature nove "palatinske škole" oličavaju sakralno hladnu umetnost. U klasičnom duhu na primer u strukturi stubova na kanonskim plocama. Nisu poznati neposredni izvori ovog stila, pa ni pobude njegovog uvodjenja na dvoru. Bilo je pokusaja da se taj proces poveze istorijski: sa carevim krunisanjem 800, sa jacanjem franacko-vizantijskih veza oko 812., sa promenom na prestolu 814. Verovatno je na to uticala promena uprave dvorske škole, koja je od Alkuina presla na Ajnharda. Ako se zadatak dvorske škole tumači kao čuvarke normae erctitudinis, onda bi za promenu u umetničkom stilu bilo dovoljno

objasnjenje polazeci samo od te f-je. Saznanje da je poznoantički iluzionstički stil bio pravi umetnički oblik hrišćanske antike verovatno ga je postavilo za novu normu.

Pretpostavljeno je da su strani umetnici oko 800. u Ahenu prvo izradili Bečki evangelijar, samostalno a ipak u kontaktu sa "dvorskom školom", kako to proizilazi iz oblika inicijala. Zapisano ime Demeterijus prezviter upucuje na nekog Grka, ali u svemu ostalom malo objašnjava. Posle prvog dela slede, do vremena ubrzo posle Karlove smrti, ostali rukopisi te skupine, u Ahenu, Breši i Briselu, gde se u zagonetnom "purpurnom listu" sa likom jednog jevandjeliste još jednom izaziva sećanje na umetničku visinu početka. "Palatinska škola" očigledno zeli da se nadoveze na jedan rani stupanj "rimskog stila", što ipak nije bilo moguće bez posredovanja savremenog doprinosa iz Vizantije. možda je pojava tako teško shvatljiva zbog unutarnje antinomije.

Sa ta dva stila, potekla sa dvora Karla Velikog, dati su bitni novi podsticaji za karolinšku umetnost. Oba stila su nastavila da žive i čak su se medjusobno povezala. "Dvorska škola" i dalje deluje u Turu i pre svega u Fuldi, čija se najvaznija dostignuca (evangelijari u Vircburgu i Erlangenu) svakako nadovezuju na neki izgubljeni ahenski kodeks. Ekskluzivni dvorski stil ovde je provincijski preinacen, odgovarajući tradicijama Fulde. U pismu i ukrasu nastavlja se i anglosaksonsko nasledje Bonifacijeve opatije. još i u otonskom kodeksu Vitehindeusa produzava se život dvorske škole.

Stil "palatinske škole" ispoljava se pre svega u severnofrancuskim skriptorijima, u umetničkoj opremi rukopisa iz Remsa i opatije Oviler. **Evangelijar** radjen za **remskog nadbiskupa Ebona** označava početak. Pretpostavlja se da nije dovrsen zbog smenjivanja prelata odlukom Ludviga pobožnog. U belo odevenom jevandjelisti podvucen je slikarski stil palatinske škole do uskovitlane dinamike, koja likovima daje ovelezje najviš e produhovljenosti. Božansko nadahnuce ovde stiče snagu izraza, koja u hrišćanskoj umetnosti predstavlja potpunu novinu.

Ono što se u Ebonovom jevandjelijaru odigrava u raznolikom kretanju boja i oblika, razvija se u tzv.

2.**Utrehtski psaltir** - uzbudljivo sadejstvo perom crtanih prizora sa mnoštvom likova. Rukopis sadrzi psalme u galikanskoj verziji, pisane na tri stupca. Ilustrovanje ovih tekstova ne može da prati neki presprekidni ciklus nego se, naprotiv, svaki put nadovezuje na slikovito sugestivne "reci-podsetnice". Nekoliko pojedinačnih slika se skupno rasporedjuju. Budući da tekst i slike ne teku stvarno naporedo, pretpostavlja se da je kao uzor posluzio neki ilustrovani *Psalterium duplex ili triplex*. Zbog ikonografskih saglasja sa Stutgartskim psaltirom, bliskim italijanskom slikarstvu, a drugim ilustrovanim psaltirom karolinškog doba, u poslednje vreme se pretpostavlja neki dalek izvor, iz oko 400.godine. S druge strane može se dokazati da su karolinški umetnici dodali neke skupine slika u stilu uzora. Iz toga se jasno vidi da Utrehtski psaltir u celini treba smatrati karolinškim delom a ne posrednom kopijom. Njegovi mnogobrojni prizori pružaju pravi kompendijum antičkog, ranohrišćanskog i karolinškog slikarstva. Mnoge kompozicije su ciklusi uzeti iz SZ i NZ, što je s obzirom na odsustvo takvih ciklusa u karolinškoj iluminaciji rukopisa utoliko značajnije. Uz to je remska skriptorija svakako raspolagala znatnim profanim ilumininiranim rukopisima iz pozne antike. Tehnika, stil i ikonografija remske škole imali su široko dejstvo. Utrehtski psaltir je sam u X-XI veku u Engleskoj uticao na tzv.*Vincesterski stil.*

Tehnika crtanja perom se neguje i u poznokarolinškom Sen Galenu, ali i u nekim skriptorijama istočnog dela države. možda se pri tom valja podsetiti na cinjenicu da je nadbiskup Ebon posle svog konacnog proterivanja 845. postao episkop u Hildeshajmu. U Kelnu, naprotiv, još deluje remsko slikanje neprovidnim bojama. Umetničko stvaranje u Remsu ne može se objasniti potporom dvora. Ali da je carsko rukopisno slikarstvo u stilu "palatinske škole" i dalje negovano moglo bi da proizilazi iz tzv.

3.**Klevskog evangelijara -** naucnici skloni da u njemu vide delo dvorske škole cara Lotara.

Vanbracni sin Karla Velikog, Drogo, od 823.nadbiskup u Mecu, nadkapelan, od 844. papski vikar za Galiju i Germaniju, doveo je svojim pokroviteljstvom do procvata i značaja jednu skriptoriju smestenu u Mecu. Na glavnom delu skupine iz Meca, koja se sastoji od tri velika rukopisa, na **sakramentu nazvanom po Drogou**, ispoljava se uklopljeno u bogatu ornamentiku, uživanje u figuralnoj naraciji, koje je stilski tesno povezano sa Remsom. Za

osobenost da se u inicijale utisnu male slike bili su prvi zaceci u "dvorskoj školi" Karla Velikog. Nadbiskupovi umetnici iz toga razvijaju poseban stil, uz osobitu sklonost prema antičkom akantusovom liscu koje tek sada postaje zapravo karakteristicni karoliski ukrasni motiv. I u ikonografiji ide škola iz Meca sopstvenim putevima. Pojedine slike iz Drogovog sakramentara mogu se sklopiti u obiman novozavetni ciklus, pored niza hagiografskih i liturgijsko simboličnih slika.

Otprilike istovremeno sa školom iz Meca razvija se na početku 40ih u čuvenom manastiru Sv Martina u Turu značajna skriptorija, izvanradan primer negovanja umetnosti u jednoj od velikih opatija carevine. Shodno potrebama koje su se najpre nametale, Alkuin isprva je pridavao vaznost isključivo pouzdanom prepisivanju tekstova i dobroj kaligrafiji. U izradi velikih raskošnih Biblija još i docnije se ispoljava škola iz Tura. Kao njen predlozak pretpostavljao se jedan raskošni rimski rukopis ("Leonova biblija") iz kojeg bi u najmanju ruku bili pozajmljeni delovi likovnog ukrasa.

U najkraćem vremenskom razmaku nastaje značajan umetnički razvoj. Od prvih glavnih dela - Gozlenovog jevangelijara u Nansiju i jedne Biblije u Bambergu, sa sitnim siluetastim figuricama- uspeva neposredno korak ka remek-delima ove škole u slikanju neprovidnom bojom: Evangelijar u Stutgartu i pre svega dve biblije velikog formata iz Mutje-Granvala i tzv. Vivijanova Biblija. Oba rukopisa su raskošno opremljena, ilustracijama takodje. Ciklus stvaranja sveta u pojasevima, prizori iz Mojsijeva žitija i dve apokaliptičke slike zajednički su oboma. Antičko obeležje uzora očuvano je u velikoj meri, u buducnosti ukazuju jasno linearno omedjenje i sklapanje u Vivijanovoj Bibliji. Simvolički značajna shema što uokviruje Maiestas Domini daje takodej prvo ukazivanje na shematizovanu misaonu sliku srednjeg veka. Drugo vazno obeležje rukopisnog slikarstva u Turu jeste naročita naklonost ornamentalnom sklopu. Uz to se ona, kao u tananoj, gotovo veseloj, uvek odmerenoj igri služi akantusovim liscem i lukom koji ima namenu okvira. Ukrasne stranice u glavnim delima iz Tura prikazuju se kao najistaknutije tvorevine karolinške umetnosti.

4.**Vivijanova Biblija** - nazvana po opatu iz Sen Martena, bila je posvecena kralju Karlu Ćelavom. Figurama bogata slika posvete pokazuje urucenje Biblije vladaru.

I za cara Lotara je radjen u Turu jedan rukopis, evangelijar u kojem slika vladara na prestolu predstavlja vrhunsko delo te škole, koja sa upadom Normana 853.naglo prekida sa radom. Njene umetničke tekovine nastavljaju da žive u poslednjem velikom stilu karolinškog rukopisnog slikarstva, u "stilu Karla Ćelavog". Naglašenim negovanjem svih umetnosti ovaj zapadnofranački vladar, 875.krunisan za cara, svesno se nadovezuje na uzor duboko postovanog dede, od čijeg je umetničkog blaga i relikvija uzeo u posed. Glavno obeležje stila Karla Ćelavog jeste preobilno eklekticko bogatstvo u kojem imaju udela takoreci sve velike karolinške škole. Gde je bilo srediste njegove "dvorske škole" za sada je neizvesno: možda u opatiji Sen Deni, ili u Kompienju, koji je takodje uživao kraljevu blagonaklonost.

Skupina rukopisa radjenih za Karla Ćelavog obuhvata jedan Psaltir, fragmentarni krunidbeni evangelijar i pre svega Kodeks Aureus iz Sv Emerama, koji je preko cara Arnulfa stigao u regensbursku opatiju. Upravo na ovom poslednjem rukopisu može se dobro proučiti eklekticko obeležje tog stila. Dvorskoj školi Karla Velikog duguju kanonske ploče i drugo, neke slike, medju njima "Maiestas Domini", vezuju se za uzor iz Tura, verovatno za Vivijanovu bibliju; u živom pokretu i živopisnom oblikovanju mnogih figura ocigledan je uticaj Remsa. Sa rasipničkim obiljem rasuti su ornamenti svake vrste preko mnogobrojih ukrasnih stranica. Gledano u celini, ovo delo je gotovo barokno. Karakteristicno za to, a u isti mah za teološku misaonost ove umetnosti, jeste slika vladara na prestolu pod baldahinom, koji upucuje pogled na predstavu na suprotnoj strani, gde 24 starca prinose zlatne fijale jagnjetu bozjem. Prostorno presezanje sa slike na sliku ovakve vrste, ikonoloski dobro promisljeno, često se nalazi u ovoj skupini.

Otprilike zajedno sa Zlatnim kodeksom, datovanim u oko 870., drugi značajni rukopis vraca se osobito naglašeno na remski stil: Biblija Sv Pavla u RImu. Ikonografski je i ona u sustini opredeljena prema Turu, ali je krug starozavetnih slika te škole ovde znatno

prosiren. I ovaj kodeks može se ponajpre pripisati inicijativi Karla Ćelavog, sa čijom drugom zenidbom je dovodjen u vezu.

U pozno doba istog vladara dolazi u severoistocnoj francuskoj oblasti do kasnog procvata tzv.frankosaksonske (anglofranacke) škole, čiji koreni dopiru sve do ranokarolinških vremena. Pretpostavlja se da je njeno glavno srediste bilo u opatiji Sen Aman. Kako već i naziv nagovestava, ovaj stil je bio obeležen izrazitim vracanjem na ornamentalni repertoar iluminacije rukopisa na ostrvima, a živo se neguje i karolinško ukrašavanje akantusovim liscem. Od figuralnih predstava odustaje se uglavnom a tamo gde se javljaju pokazuju karakteristike remske škole. Fantasticni prepleti i životinjski motivi razvijaju se u ostro ocrtanom okviru. Sa upravo cerebralnim uživanjem se ornamentika u kružnim, pravougaonim ili geometrijski prelomljenim okvirima sredjuje i sklapa u gotovo hibridne tvorevine.

Sa gledista istorije razvica osobito je zanimljivo što je upravo franackosaksonsko rukopisno slikarstvo odigralo vodecu ulogu u novim krajevima sirenja monastva istočno od Rajne. To se objašnjava delatnošću monaških filijacija, kao Korbijea u Novoj Korbeji - Korveju.s U ranootonsko doba otud je potekla nova, donjosaksonska umetnost opreme rukopisa. I u Porajnju, npr. imao je frankosaksonski stil jakog dejstva, već rano u Trijeru, docnije u Kelnu, gde je nadbiskup Hildebold osnovao katedralnu biblioteku koja je obuhvatala najrazlicitije sastojke umetničke opreme rukopisa.

U celoj državi posvetile su se i mnoge druge drugorazredne skriptorije negovanju pretezno liturgijskih rukopisa. Kao karakteristican primer može se navesti sangalensku rukopisnu iluminaciju. Ovaj manastir, koji su prvobitno osnovali Irci, postao je od početka VIII veka, jedno od sredista kulturnog prožimanja alpskih zemalja. Rukopisna iluminacija, kakva je ovde procvala u IX veku, ne nadovezuje se u prvom redu na ostrvsku tradiciju manastira. Ona na zavicajno-merovinskoj osnovi uz karolinške, pre svega frankosaksonske podsticaje razvija "klasicistički" dekorativni stil, koji posebno neguje lep inicijal. Njema velika remek-dela, pre svega Folšarov psaltir, radjen pod opatom Grimaldom i prebogati, u isti mah labavije sklopljen Psalterium Aureum skraja IX veka, savrseno stapaju preplet i akantus i povezuju ih na plohi u uravnotezene kompozicije okvira. Ova ornamentika bićevazno ishodiste za otonsko ukrašavanje inicijala. Tvorevine te škole u figuralnom prikazu dostizu vrhunac u Davidovom ciklusu Zlatnog psaltira koji jasno pokazuje Remski uticaj. Iz karolinške epohe zna se ime umetnika Tutila.

1. **Korpus Agrimensorum Romanorum** - rani VI vek
2. **Dioskurid / De materia medica -** VII vek
3. **Pentateuh** - Priča o Josifu. Iluminacija na pergamentu. VII vek. 37,5x33,0cm.

FRANCUSKA

Darovita izvornost merovinskih Franaka prirodno se iskazuje i u rukopisima. U VII veku u severnoj Francuskoj stvoreno je novo pismo koje je svoje nadahnuce nalazilo u kurzivu i pretvaralo ga u otmenu i dinamicnu grafiku. Ta kaligrafska "minuskula" pojavljuje se u jednom kodeksu iz 669. iz Likseja, manasira koji je osnovao sv Kolomban. Usavrsena je u Missale Gothicum i u lekcionaru.

Izabrane knjige su po pravilu bile liturgijske ili teološke knjige, misali, sakramentari, dela Sv Otaca...One su zadovoljavale potrebe jednog već dugo vremena organizovanog i relativno obrazovanog klira.

U svom radu na iluminiranju rukopisa franački minijaturisti iz VII veka pokazali su da su gotovo zaboravili ne samo na klasičnu, već i na hrišćansku simboličnu umetnost. Izbegavali su da proizvode epizode i retko su upotrebljavali "simbolične kompozicije". Nisu težili da predstavljaju, a nisu se ni trudili da "oživljavaju", već su se pre svega brinuli da ukrase, krecući se u sustini istim putem kojim su išla i njihova sabraća na Britanskim ostrvima. Ukras u boji je, po pravilu, naglašavao prvo slovo ili prvi red poglavlja. Ponekad samo, na čitavoj strani nalazio se veliki krst bez teksta u arkadi; drugom prilikom na početnoj strani poglavlja krst prati naslove knjige ili besede.

1. **Codex Ragyntrudis** - "Tepih". Iluminacija na pergamentu. Oko 750. 19,4x28,8cm. Dela Crkvenih Otaca,
2. **Hexaemeron -** ("Sestodnev") svetog Ambrozija: incipit. Druga polovina VIII veka.
3. **Jevanđelje Poitiers -** Hristos u slavi. Iluminacija na pergamentu. Kraj VIII veka. 31,5x22,5cm.
4. **Missale Gothicum** - Iluminacija na pergamentu. Oko 700. 17,2x26,1cm. Sakramentar
5. **Psaltri tzv. "Karla Velikog"** - Ilustracija Psalma CIX: Tu es sacerdos in aeternum. Iluminacija na pergamentu.
6. **Psaltir Štutgart** - Ilustracija Psalma CXLIII:10. Iluminacija na pergamentu. Ilustracija Psalma XVIII: 6-8. Iluminacija na pergamentu. Prva polovina IX veka David i Golijat
7. **Quaestiones ad Hept** - Incipit. Iluminacija na pergamentu. Sredina VIII veka. 30,0x20,5cm. Sveti Avgustin
8. **Homilijar** - Inicijal "Q"(uod). Iluminacija na pergamentu. Sredina VIII veka. 32,5x24,0cm (d
9. **Contra Iudeos** - Isidor iz Sevilje predaje svoju knjigu "Contra Iudeos" savojoj sestri Florentini
10. **Jevanđelje Flavinji -** Kanonske tablice. Crtez na pergamentu. Druga polovina VIII veka. 32,5x22,0cm.
11. **Gelazijanski sakrament** - Krst, inicijali i ukrasna slova Gelazijanskog sakramentara. Iluminacija na pergamentu. Inicijal "I"(ntercessio). 790-795. Inicijal i Bogorodica. 790-795. Obretenje Casnog krsta (kao inicijal). Simboli jevanđelista Luke i Jovana kao slova "L" i "I". Te igitur: Raspeće. Lep rukopis iz VII veka je Sacramentarium Gelasianum koji vodi poreklo iz jedne franacke crkve, a koji je svedska kraljica Kristina poklonila Vatikanskoj biblioteci. još uvek je napisan unicijalom, ali se u dva lista nalaze odlomci napisani "merovinskim kurzivom". U minijaturama nisu prikazane ličnosti već samo ornamenti i simboli. Jedna stranica ima veliki krst pod arkadom sa α i ω, u sustini Hristovim znakom nešto različitim od vizantijskih kojiu su se isto tako nalazili medju arkadama. Motivi dragi carigradskoj tradiciji nalaze se i u ornamentima. U kvadratima luka raspoznaju se cetvorodelne rozete od akantusa, u krakovima krsta druge tipicne cetvorolaticne rozete. Ostali elementi su, medjutim, duhom i oblikom daleko od mediteranskih uzora, kao što je slučaj sa zoomorfnom dekoracijom od cetvoronoznih životinja, ptica i riba i jarkim bojama u kojima su komplementerni, crvena i zelena boja praceni tamnim bojama. Istovetnu prirodu ima početna strana druge knjige na kojoj se nalaze veliki redovi raznobojnih slova i životinjskih tema. Prema rasirenom merovinskom obicaju, donja linija ima reč noverit svu u pticama i ribama. Ne postoje ogromna slova: u reći incipit, "I" je visoko samo tri reda, ali stranica na levo ima veliki Hristogram bogat životinjama sa Jagnjetom u sredini. Medjutim, uzalud se u tim minijaturama mogu tražiti deformacije životinjskih udova koje su karakteristicne za germansko-skandinavske minijature. Jeleni, cetvoronosci, letece životinje, a isto tako i tipicne germanske teme, kao npr.cetiri ptice sa iskrivljenim telom i dugim kljunom u dnu arkade, celovito su prikazani. Simbolične ikonografske teme, vizantijska potsecanja u ukrasu i paleografija pomazu nam da u VII vek smestimo ovaj sakramentar.
12. **Lex RVisigothorum** - Zakonodavac. Crtez na pergamentu. Oko 793. 21,3x13,2cm. "Zakon Varvara" (Lex Romanum?)
13. **Corbie Psaltir** - Istorizovani inicijal,"B" Beatus Obojeni crtez na pergamentu. Prva cetvrtina IX vek, Istorizovani inicijal, "Q"(uid)., Istorizovani inicijal, David i Golijat., Istorizovani inicijal, Canticum proroka Avakuma., zoomorfni inicijal, Inicijal "M"., Istorizovani inicijal - Sretenje.
14. **Fredegarova hronika** - oko 750te.
15. **Lekcionar iz Likseja** - ima minijature i u početnim slovima. životinjske teme nemaju više nezadrživu vitalnost Gelazijanskog sakramentara. Ribe su smestene u krugovima napravljenim sestarom. Na drugim mestima ukras je sastavljen od cvetnih elemenata. Paunovi, koji su kod Vizantinaca česti lebde ponekad na vrhu drugih motiva koje ispunjavaju čitavu duzinu stranice. Isto tako lepe su i skicirani cvetovi i dugonoge ptice. Boje su crvena i zelena, a žuta je pre svega upotrebljena za pozadinu.

16. **Sakramentar Gellone -** Poluuncijala i minuskula (kraj VIIIv) razlikuju se od vijugavih slova iz Likseja i od oratio dominica gelazijskog sakramentara, ali dekoracija koja je ograničena na početna slova predstavlja napredak. Ponovo nalazimo, uvek obojene crvenom i zelenom bojom na žutoj pozadini, ptice i ribe, rode, zeceve, patke, veprove...Tela su im ponekad višebojna, ali su izražena posebnom naturalističkom osetljivoscu i humorom. Ponekad su ribe skupljene da bi se sastavila slova, ali u drugim slučajevima, pojedinačno su prikazane, probodene rukom. Naizmenicno sa životinjskim temama nalaze se mali sveti likovi: andjeli, Marija sa krstom i miomirisima, jevandjelisti, a isto tako i Raspeće sa Hristom pokrivenim jedino tkaninom oko bedara i sa jevandjelistima.

Neki elementi izgleda da su inspirisani ostrvskom umetnošću. Marijina odezda je pokrivena sa vrstom grckog ornamenta karaketristicnog za ostrvski repertoar, a izvesni inicijali su obrubljeni crvenim tačkama. Ipak, reč je o sustinski originalnom delu koje može da se datuje izmedju 750-790.

ITALIJA

1. **Homilije Vercelio** - Đakon Davidpertus posredstvom svetog Petra predaje kodeks Hristu (koji je na listu 8r). Iluminacija na pergamentu. Oko 800. 28,6x22,0cm. Iz Homilija Grigorija Nazijanza. Vercelio, Kapitolarna biblioteka, ms. CXLVIII, fol. 7v. Prema tipu pisma pretpostavlja se da delo potiče iz oblasti Nonantule (severna Italija). Hristos Blagosilja. Sv Grigorije blagosilja.
2. **Tzv. Codex Valerianus** - Explicit. Iluminacija na pergamentu. Oko 675. 25,6x21,0cm. Iz Jevanđelja tzv. "Codex Valerianus". Minhen, Bayerische Staatsbibliothek, ms.Clm. 6224, fol. 202v. Severoistočna Italija. Incipit.
3. **Jevanđelje Augsburg** - Novozavetne scene. Iluminacija na pergamentu. Početak IX veka. Jevanđelje iz Augsburga. Minhen, Bayerische Staatsbibliothek, ms.Clm. 23631, fol. 24r.
4. **Tzv. Jevanđelje Sv Avgustina** - Scene iz Hristovog života. Iluminacija na pergamentu. Kraj VI veka. 20x15,5cm. Detalj iz Jevanđelja tzv. "Svetog Avgustina". Kembridz, Corpus Christi College Library, ms. 286, fol. 130r. Rad je nastao najverovatnije u severnoj Italiji. Sveti jevanđelist Luka sa scenama iz Hristovog života. Iluminacija na pergamentu. Kraj VI veka. 20x15,5cm. Detalj iz Jevanđelja tzv. "Svetog Avgustina". Kembridz, Corpus Christi College Library, ms. 286, fol. 129v. Rad je nastao najverovatnije u severnoj Italiji. U timpanu je simbol jevanđeliste, u sredini sedi on sam na prestolu, dok se u interkolumnijama nalaze scene iz Hristovog života.
5. **Codex Egino** - Sveti Avgustin diktira jednom svesteniku. Iluminacija na pergamentu. Kraj VII veka. 39x31cm. Homilijar Eginona (tzv. "Codex Egino"). Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms.Phill. 1676, fol. 18v. Rukopis iz Verone. Sv Grigorije.
6. **De trinitate** -Sveti Hilarije. Crtez na pergamentu. VI vek.Detalj: 5x4cm. Detalj ilustracije iz knjige "De Trinitate" ("O Trojstvu"). Pariz, Nacionalna biblioteka, ms.lat. 2630, fol. 355v. Rad nastao u severnoj Italiji, stilski blizak savremenim mozaicima u Milanu (San vitore in Cel d'Oro).
7. **Tzv. Diptih Boetija** - Vaskrsenje Lazarevo i svetitelji. Iluminacija na slonovači. 35x12,6cm. VII vek. Brešcia, Museo cristiano. Na pozadini ovog konzularnog diptiha (iz 487) su naslikani Vaskrsenje Lazarevo sa jedne i sveti Avgustin, Jeronim i Grigorije sa druge strane. Rad je samo relativno sličan stilu minijatura Kodeksa Rosano. Na spoljasnjim, čeonim stranama je uobičajena dvostruka perdstava konzula, Nonija Arija Manlija Boetija (nije ista ličnost sa Boetijem koga je Teodorih pogubio 524. i koji je takođe bio konzul, ali 521).
8. **Codex Usserianus** -
9. **Vercelio** -Car Konstantin spaljuje knjige arijanaca. Crtez na pergamentu. Prva polovina IX veka. Vercelio, Kapitularna biblioteka, ms. CLXV. Rukopis iz severne Italije. Sveta Jelena otkriva Casni krst. Zbirka kanonskog prava, detalj: apostol Pavle, spostol Petar, apostoli Petar i Pavle zajedno i car Teodosije.

2. **Soissons Sv Medard** - Canon tables from the gospel book of Saint Medard at Soason arh.elements originates from 4th cent; From the gospel book of Saint Medard at Soason, called the 'veneration of the holy lamb'. From the court academy of Charlemagne, early 9th cent
3. **Codex Aureus of Canterbury** - CanonTable from the Codex Aureus of Canterbury (Christ Church, about 750 [Stockholm, Kungl. Biblioteket, A.135] St.MathewTable from the Codex Aureus of Canterbury (Christ Church, about 750 [Stockholm, Kungl. Biblioteket, A.135]
4. **Remska škola** - Remska škola cetvorojevanđelje Sv Matej
5. **Škola u Fuldi** -
6. **Regensburg Aureus** - St.Mathew From the Codex Aureus of Regensburg, St. Emmeram (870); court academy of Charles the Bald
7. **Fiziolog** - Rems, II 1/4 IX veka
8. **Pentateuh iz Tura** - posebnu paznju zasluzuje ovaj zagonetni rukopis, tzv. Penateuh iz Ašburnhama koji se do oko 1842 čuvao u biblioteci u Turu. Njegovo se poreklo obično pripisuje nekom ateljeu u Španiji ili u Severnoj Africi, a mesto u kome se nalazio, severna Francuska obično se ne uzima u obzir. Njegovih 19 minijatura na celoj strani prikazuju ponekad samo jednu epizodu ili cikluse: od Adama i Eve do Aveljevog ubistva, Jakov i Ezav, život Josifov. Najjace boje su često nekontrastno upotrebljene u pozadinama, dok su arhitektonski kompleksi beli. Likovi su prikazani u živom pokretu i već izgledaju "srednjovekovni". Prizori su neuredni i neposredno ne pokazuju ni akciju ni hierarhiju ličnosti. Likovi nemaju više ni helenisticku muzikalnost držanja, svojstvenu izvesnim vizantijskim delima, niti snažnu masivnost tipicnu za afrički latinitet. Neke kompozicije ciklusa i izvesne hipostilne gradjevine, u perspektivi, podsećaju na minijature u psaltiru iz Utrehta, tako daje sa pravom postavljena teza da i Pentateuh iz Tura proizilazi iz jednog veoma starog, možda jevrejskog prototipa. Na takav zaključak je navelo je poredjenje teksta sa Mitrašim i analogije sa slikama iz sinagoge u Duri, a sem toga i pojedinosti u ukrašavanju kao što su visoke ženske frizure koje su istovetne sa frizurama iz Palmire. Izrada je ipak zapadnjacka i izgleda odgovara drugoj polovini VII ili VIII veku. Srcoliko lisce dodato na uglovima okvira odgovara onom iz protokarolinških kodeksa i iz ostrvskih kodeksa. Paleografija didaskalija ima izmešana velika i mala slova koja su po tipu bliska onim karolinškim.
9. **Godeskalkov sakramentar** - datovan u 781. dovoljan je da ukaze na sasvim novu umetničku i kulturnu klimu na dvoru K.Velikog. Na početku kodeksa se nalazi Hristos na prestolu dok blagosilja. U sceni Fons vitae, koja je proizasla iz vizantijskih izvora, fauna koja oponaša prirodu i koja je izražena živim bojama okruzuje blistav, zlatom ukrašen bazen. Okvir od arabesaka i pozlata uokviruje scenu dajući joj novu plemenitost i bogatstvo. Na strani sucelice tekst zauzima čitav prostor u okviru od tananih zlatnih prepleta. Ocigledna je ostrvska inspiracija u velikim slovima fino istkanim prucem i pozlacenim arabeskama, ali ovde je sve odmerenije, plemenitije. Slova nemaju cudne oblike već podražavaju rimska velika slova, boje nisu ni žive ni kontrastne već su pazljivo intonirane. Zlatna i smedja boja isticu se na purpurnoj pozadini inspirisanoj klasičnom tradicijom.

Zapadnu Nemačku, koja je bila već naveliko pokrstena u toku VII veka, konacno je prveo hrišćanstvu Sv Bonifacije. Iz njegovih pisama se vidi da je želeo da nabavi veliki broj duhovnih i svetovnih knjiga za sirenje vere i kulture, u tome su mu pomagali i drugi misionari poreklom sa britanskih ostrva. U Vircburgu irac Kilijan i anglosaksonac Burkhard osnovali su manastire koji su dugo potrajali i u kojima su sakupljeni mnogi kodeksi.

Minijature ipak ne pokazuju ostrvski karakter kako bismo ocekivali. U najcuvenijem od kodeksa, ***Epistole sv Pavla***, Raspeće ima sve osobine originalnog dela, možda povezanog sa franačkim originalima. Ikonografija je cudna. U jednoj arkadi nalazi se raspeti Hristos u kolobijumu. Sa strana se nalaze dva razbojnika sasvim nerealistički izražena, pod nogama je crkvena barka sa koje uzlecu duše izabranih i duše prokletih. Kompozicija arkade sa rozetama i sa dve ptice na krakovima krsta ima prethodnika u gelazijanskom

sakramentaru. Prepleti se sastoje od povesama ili od jednostavnih naizmenicnih petlji "na franački način". U stilu se osećaju narodski akcenti.

Rezultati presadjivanja ostrvskog ukusa na nemačko tle i premise karolinške minijature iskazuju se u **cetvorojevandjelju iz Trijera** koje je nastalo oko 750 u radionici u Ehternahu, manastira koji je osnovao sv Vilibrord. Na čuvenoj stranici koju je potpisao autor Tomas, četiri simbola jevandjelista stopljena su u jedan jedinstven monstruozni lik koji nije satkan od čisto apstraktnih linija kao modeli iz VII veka s one strane Lamansa, ali ne istrazuje ni prave efekte perspektive ili oblikovanja. Isto tako i okvir u dinamicnim ili životinjskim prepletima, iako oponaša ostrvske modele, često više ne poseduje njihovu tananu ljupkost niti strogo sačinjenu simetriju.

U kanonima jedan drugi umetnik je kopirao mediteranske modele preobrazavajući arhitektonske elemente. Isti elementi se ponovo nalaze u karolinškim rukopisima "Ada-skupine". Inicijali takodje pokazuju ostrvske i kontinentalne tipove.

Kutberhtovo cetvorojevandjelje- ostali kodeksi u kojima se ogleda ostrvski uticaj nalaze se u Austriji. Kutbrehtovo cetovorojevandjelje verovatno je ukrašeno minijaturama u Salcburgu za vreme episkopstva Irca ili docnije pod uticajem kulturnog centra koji je on osnovao, a koji se prosirio na Stajersku i Korusku.

Delo pokazuje mnoge elemente koji su uzeti iz ostrvskog repertoara, naročito dinamicne preplete; životinje su, medjutim, obično prikazivane realizmom koji protivreci tipicnoj ostrvskoj stilizalizaciji. Ponekad su tela rastegnuta, tj produžena u proporcijama, ali drugi put su opet prikazana sa takvim naturalizmom i komicnošću da izgleda da su nastala pod merovinskim uticajem. Tako se pojavljuju zecevi, koze, zmajevi...Pomalo groteskan, nezeljen uticaj ostvaruju jevandjelisti koji su zatvoreni arkadama, ukrašenim arabeskama, zajedno sa svojim simbolima, ili cetvorouglovima sa različitom ornamentikom.

Cetvorojevandjelje iz Kremsminstera - predstavlja neku deceniju mladju kopiju, ali u njoj se potvrdjuje sasvim različit, tipicno zapadnjački ukus. U toj interpretaciji umetnik koji već pripada karolinškoj školi izvlaci nove značajke: lav sv Marka u zamahu lepo je sačinjen unutar arkade koja ima ritmovane cvorove. Ipak boja koja sadrzi i suprotstavljene tonove ne odgovara raskoši pravih karolinških umetnika koji su zlatom i srebrom ukrašavali plemenite purpurne pozadine.

Keneman:

Dvorska škola u Ahenu formirala je centar karolinške kulture. Njene rukopisne škole i skriptorija proizvele su značajne rukopise koji su doprineli razvoju zrelog romanickog stila. Procvat dvorske škole zapoceo je oko 800. i trajao je do smrti K.V. 814. Sam Karlo Veliki je bio onaj ko je naručio Godeskalkovo jevandjelje, najraniji poznati manuskript ove škole. Bilo je uobičajeno da se rukopisi nazovu ili po mestu za koje su namenjeni ili po mestu gde su čuvani, ili prema donatoru. Primeri takvih manuskripta načinjenih u Ahenu su Jevandjelje Sv Medarda od Sisona i Ada Kodeks iz Trira.

Posle smrti Karla Velikog, vazan zadatak u komuniciranju i sirenju stila dvorske škole pripao je skriptorijumu Fulde. Veza izmedju Ahena i Fulde je bila stvorena zahvaljujući jednom od Alkuinovih učenika, Hrabanu Mauru, poznatom kao *Preceptor Germanije*, "učitelj Nemačke", koji je bio opat u Fuldi sve do 842. Jevandjelje iz Vircburga je tu napisano, rukopis koji je preuzeo dubinu forme i oblika iz Jevandjelja sv Medarda i izmenilo je i adaptiralo dalje.

Druga aktivna radionica u vreme Karolinga bila je smestena u Remsu i stvorila je Ebonovo jevandjelje i Utrehtski psaltir. Oba rukopisa potiču iz oko 855. Prateci primer Remsa, osnovane su dalje radionice i škole u Turu i u Sen Deniju koje su proizvele Lotarovo Jevnadjelje i sakramentar Karla Ćelavog. Umetnički centri Meca i Korbija takodje su značajni.

Sva ova mesta ukazuju na celu mrezu umetničk delatnosti, tako da je postojao ogroman broj centara koji su stvarali ilustrovane rukopise, a ne samo Ahen. Ove radionice su koristile hiberno-saksonske i anglo-saksonske rukopise i kombinovali ih sa elementima vizantijske umetnosti, stvarajući nove kompozicije i novi formalni jezik.

Karolinška knjizna iluminacija zadrzala je dominantnu poziciju daleko u XIII veku, što se odrazilo na to da su Otonske skriptorije prvo pratile tradiciju karolinške ornamentalne i piktoralne sheme. Postoje dokazi da su prvi otonski rukopisi bili ciste kopije karolinških rukopisa. Umetnička aktivnost opadala je kao rezultat ne samo vikinskih invazija i pretnje od strane Madjara, već i zbog pada domace politike medju stranama karolinškog carstva. Carska tradicija nije konsolidovana sve do dolaska otonskih vladara tokom X i XI veka. Zatim je sledio kulturni uspon koji se mora posmatrati u kontekstu reformi manastira tokom ovog istog perioda. Osnivanje Klinija 910. služilo je da se promovisu estetski ideali Johana Škota koji je smatrao piktoralne predstave kao najviš u formu percepcije. Prema Karolinškim filozofima, lepota je bila savrsen izraz postojanja. To je znacilo da je umetnička forma imala ne samo simbolički značaj već i značaj za spasenje ljudske duše. U ovom kontekstu, lepota je poistovecena sa svetloscu, sa svetlosnim likom interpretiranom kao metafora nebeskog, božanskog bica.

Takva razmisljanja mogu se smatrati zasluznim za žive boje nadjene u Otonskim minijaturama. Tokom X i XI veka, ove ideje su dobile priznanje i krenule u prve formulacije teorije umetnosti.

Dugo godina ostrvo Rajhenau na jezeru Konstanci smatrano je mestom žive umetničke produkcije tokom visokog srednjeg veka. Medjutim, pocelo se sumnjati da je pisacka i iluminatorska škola u Rajhenauu ikad postojala. Mnogi kodeksi koji su prvobitno pripisivani Rajhenauu sada su smatrani delom Trira, npr. Egbertov kodeks. Medjutim, ova teorija je odcacena. Egbertov kodeks je stalno bio pripisivan cas Rajhenauu a cas Triru. Postoje brojne indikacije koje pokazuju da je rukopis zaista bio napisan u Triru - na prvom mestu to što ga je naručio Egbert koji je bio arhiepiskop Trira. Oni koji se zalazu za Rajhenau ovaj argument pobijaju isticanjem posvetnih stihova iz kodeksa koji sadrze podatke da su manusript nadbiskupu dali iz "augia fausta", tj. "srecne poljane" osnosno Rajhenaua.

Današnja tendencija je da se ponovo zastupa ostrvo Rajhenau kao centar umetničke produkcije. Jedan od razloga za to je klirik iz Rajhenaua Lutar koji je povezivan sa brojnim kodeksima pripisanim Rajhenauu. Oni, zauzvrat, pokazuju povezanost sa poznatim rukopisima kao što su jevandjelje Otona III ili Bamberg Apokalipsa. Ipak, zaključeno je da ne postoje nikakvi čvrsti dokazi za postojanje takve škole u Rajhenauu. Iznesen je i podatak da su izmedju XI i XII veka, regionalne monaške umetničke škole bile znatno manje vazne nego što su bile u prathodnim vekovima, npr. u doba Karolinga. Umetnička produkcija se znatno povecala tokom tog perioda (pored kralja naručioci su i brojni plemici) tako da nije više bila ograničena na odredjene individualne centre. Otonska umetnost je bila umetnost čitavog carstva a ne ograničena umetnost regionalnih umetničkih centara.

Mnogi manuskripti velike raznolikosti stvoreni su u Triru izmedju 980 i 1020. medju njima i Jevandjelje Otona III, "Registrum Gregorii", i Bamberg Apokalipsa. Ehternah, "ekspozitura" Trirske prepisivacke škole, stvorila je slike jevandjelista i jevandjelja Sen Šapela koje se razlikuju svojim savrsenim i bogatim dizajnom i izrazom.

Skriptorijum u Regensburgu je tezio da se ugleda na karolinške primere u pogledu inspiracije naročito na one iz dvorske škole iz Tura. Najznačajnije delo koje je nastalo u Regensburgu ukljucuje Uta kodeks i sakramentar Henrija II. najveće delo koje je nastalo u radionicama u Kelnu je bez sumnje kodeks Opatice Hitde od Mesedee, poznat kao Hitdin kodeks, koji je stvoren u prvoj ¼ XI v. Jevandjelje sv Gereona, napisano krajem X veka, može se smatrati vrstom preliminarne faze u odnosu na Hitdin kodeks u smislu stila i motiva.

Postroji veliki broj pojedinih austrijskih škola koje zasluzuju da budu pomenute, iako one ne pripadaju bezuslovno Otonskoj umetnosti. Jedna takva škola bila je u manastiru Hajligenkrojc u juznom delu Becke sume.

Italijanske i spanske škole

U ranom i zrelom srednjem veku, Italija je smatrana za "izvoriste forme i dizajna" za skriptorije i dvorske škole severno od Alpa. Posle normanskih osvajanja Engleske 1066.

Italijanski manuskripti su se probili na ostrvu koje se do tada oslanjalo na formalni i tipoloski recnik svojih sopstvenih manastira u Nortumbriji ili Skotskoj.

U XI veku, opat Deziderije iz Montekasina doveo je umetnike i iluminatore iz Carigrada koji su prosirili latinski skriptorijum u manastiru. Odatle se ovaj "novi stil" prosirio po celoj Italiji. Slava irskih minijaturista iz manastira Bobio u Lombardiji počela je da slabi. Naročito su slavni bili "Homilijar" i "Život sv Benedikta". Homilijar je zbirka beseda prema redu perikopa korišćenih za čitanja jevandjelja i poslanica tokom crkvene godine. Zajedno sa kodeksom Sv Benedikta, čak je bilo moguće pronaći i umetnika koji je to uradio - monah Leo.

Izmedju ranog X i XIII veka, novi slikarski zanr je nastao. To je bio *raduci svitak* koji je ime dobio po recima kojima je pocinjao "Radujte se, vi nebeski stanovnici...". Na uskrsnji cetvrtak, ovi slikani svici, nazivani i rotulusi, spustani su sa propovedaonice tokom besede. Tekst koji je djakon čitao nalazio se napisan na jednoj strani, dok su vernici mogli da vide slike koje ga ilustruju sa druge strane. Tradicija rotulusa može se naći još iz vremena antičkih trijumfalnim stubova sa reljefnim frizovima, kao što je bio Trajanov stub u Rimu. Svitak Isusa Navina predstavlja varijantu ovog tipa. Nastao je u Carigradu, verovatno sredinom X veka, i verovatno se ubrzo takav tip rasprostranio u oblastima severno od Alpa gde je znatno uticao na narativni stil.

U razvoju sličnom onom koji se može videti na freskama Civitatea i Galiana, stapanje vizanijskih formi i otonske tradicije odigrala se u mnogim Umbrijskim i severno italijanskim radionicama, čiji je jedan primer skriptorijum Polironea, smesten na reći Po jugoistocno od Mantove.

Španija predstavlja poseban slučaj, ako Ništa drugo ono zbog arapskog uticaja koji je tamo dominirao. Manuskripti sa Apokalipsom su specijalnost severne Španije. U cilju njihovog razumevanja, mora se razmotriti "Asburnhamov Pentateuh", kodeks koji je verovatno nastao u severnoj Africi u VII veku. Njegov likovni jezik, ornamentalni stil, kompozicija figura i obojenost prepremili su put popularnom Mozarapskom stilu. Ovi manuskripti sa Apokalipsom izuzetno su zanimljivi i u ikonografskom i u formalnom smislu. Jedan od centara gde su stvoreni bio je manastir San Salvador de Tavara čija je umetnička produkcija dostigla vrhunac u drugoj ½ X veka.

Usvajanje i modifikacija klasičnih umetničkih formi od strane karolinških umetnika već je pominjana. Prva faza adaptiranja umetnosti antike u srednjem veku bila je u sluzbi vladajuce klase, njene propagande i naucnog rada. Politickom sistemu K.V. trebao je reprezentativni medijum da komunicira estetskim izrazom, i dobro osmisljenim poucnim programom. Njegov cilj je bio da promovise i stabilizuje strukture države - kao što su administracija i vojska - podizanjem opsteg nivoa obrazovanja.

Karolinška renesansa se predstavlja kao rezultat politicke kalkulacije izmedju Ahena, Rima i Carigrada. klasični iluzionizam i vizantijske forme bile su primarne osobine dizajna. U tzv. Beckom krunidbenom jevandjelju K.V., nastalom u dvorskoj školi u Ahenu oko 800., nalazimo figure nastale od klasičnih pored impresionistički uobličenog pejsaža koji je u skladu sa vizantijskom tradicijom. Prostorna dubina je nagovestena preklapanjem oblika, tako da su oblici stavljeni jedan preko drugog da izgledaju kao da su udaljeni. Ovaj izum tipican za klasičnu antiku korišćen je u ranovizantijskim rukopisima. Svaki irski uticaj ovde ne dolazi u obzir. Zapanjujuca je zato sličnost sa vizantijskim kodeksima kao što je Kodeks iz Rosana, ili Becka geneza.

Jevandjelje nadbiskupa Ebona od Remsa, nastalo je u prvoj ¼ IX veka. Minijature koje se tu nalaze nastavljaju tradiciju Beckog rukopisa, iako se odvajaju od vizantijskog primera i stvaraju sopstveni stil. Stil je najbolje oceniti kao nervozan i razvitlanih draperija i slikarski. I Utrehtski psaltir je proizvod škole u Remsu, gde su umetnici postigli nepogresiv stil zahvaljujući dizajnu figura i blagom islikavanju pejsaža.

Ova prva faza razvoja karolinških skriptorija oznacen je značajnom ulogom koju je igrala klasična antika, ili tačnije, forme klasične antike kakve su dospele preko vizantijskih kodeksa. Tu je dokaz esktetskog programa koji uzima u obzir politički značaj nauke, umetnosti i obrazovanja. To je bilo dostignuce umetnika koji su ispisivali i iluminirali u

školama u Ahenu, Remsu i Fuldi, da iskombinuju zapadne i istočne forme hiberno-saksonske i vizantijske iluminacije, dok su u isto vreme stvorili sopstveni stil.

KAROLINŠKA UMETNOST

Verkone:

Od Dagoberta pa nadalje merovinski vladari su bili umno zaostali i fizički defektni, te su izgubili najveći deo autoriteta. pošto se kraljevska vlast nije osećala, neke provincije su proglasavale nezavisnost. Akvitanija je postala npr. nezavisno vojvodstvo. Stoga Pipinu Malom nije bilo teško da 751. zbaci poslednjeg vladara Hilderiha III i da ga sa sinom zatvori u manastir Sen Berten, pošto mu je prethodno sramno postrigao kosu. Uzdizanje dinastije nastavljeno je krunisanjem Pipina Malog (754), pobednosnim pohodima Karla Velikog protiv Saksonaca i Langobarda, njegovim trijumfalnim putovanjem u Rim 774. godine kada je udario osnovu docnijem krunisanju za cara koje je izvršio papa Lav III na božić 800. u crkvi Sv Petra propisom koji su, prilikom krunisanja upotrebljavali vizantijski carevi.

Rastucem ugledu pridruzio se i rad na ujedinjavanju države. Akvitanija je, ponovo pripojena posle nekoliko pohoda Pipina Malog i reorganizovana je; saksonsku Nemačku potcinio je K.V. pošto je svaki narod imao sopstveno pravo, različito i složeno zakonodavstvo ujednaceno je veoma prosvećenim "kapitularima".

Osmi vek u Francuskoj i Nemačkoj nije ostavio neka zaista monumentalna dela. Značajne gradjevine koje su podignute u poslednjim decenijama porusene su i jedina svedočanstva su iskopavanja, opisi...Kapiteli Sen Denija koji je izgradio kralj Dagobert I a obnovio Pipin imaju lisce sa kovrdzavom ivicom modelovano lakim naborima, kratke i jako sužene vitice, i rozete u jako izraženom reljefu. Imposti su s krastastim ukrasom, a zavrsavaju se kovrdzama, ovcicama, golubovima i vrezama koje izlaze iz mahunastih sudova sa drskom. Ako sav ukrasni materijal s jedne strane još uvek ukazuje na ukus VIII veka po simboličnim i vizantijskim reminiscencijama i po još uvek neznoj obradi listova i rozeta, sa druge strane pokazuje elemente koji su već karolinški. To su npr. kratke i debele vitice i razne pojedinosti koje se baš mnogo ne razlikuju od onih u crkvi Zerminji de Pre. Isto tako i prvobitno gomilanje stubova i svodova odgovara protokaroliskom ukusu. Najverovatnije je datovanje u poslednju cetvrtinu VIII veka. Skorasnja iskopavanja otkrila su na zapadu od sadasnje gradjevine ostatke starije i prostranije "memorije" sa trokrilnim oltarskim prostorom.

Zidovi na krstionici u Poatjeu iz ranog srednjeg veka svedoče o velikoj doteranosti. Na dvema fasadama prema istoku i prema zapadu, na visini prozora, redovi opeka su umetnuti medju slojeve krecnjaka, venac je u kamenim polukrugovima sa cetvorokrilnim medjupoljem od pecene zemlje, a još pecene zemlje nalazi se ponegde u dekoraciji.

Ornamentalni splet je bogat na reljefima pazljivo izradjenim dletom. U zoni prozora se nalaze niske lezene nad kojima je venac sa naizmenicnim polukruznim i trougaonim zabatima. Na velikih frontonima na istoku i zapadu nalaze se trouglasti zabati i neka vrsta nise; sve je bogato ukrašeno. Sem rimskih i ranosrednjovekovnih kapitela od spolija, ima i nekih koji su ovlas obradjeni. To su oni kapiteli koji se nalaze u gornjim arkadicama u unutrašnjosti i slični su izvesnim gipsanim radovima u Zerminji d Pre. Imaju u uglovima široke listove, i tanane korintske vitice. U sredistu abakusa nalazi se kocka ukrašena vertikalnim zaponima. Istovetne karakteristike poseduju i mermerni kapiteli u uglovima male dvorane, kao i oni uz glavnu apsidu, sa volutama "kompozitnog" tipa, spiralnih bridova.

Repertoar arhitektonskih ukrasa prethodi repertoaru karolinške obnove.

Zapadnu Nemačku, koja je bila već naveliko pokrstena u toku VII veka, konacno je prveo hrišćanstvu Sv Bonifacije. Iz njegovih pisama se vidi da je želeo da nabavi veliki broj duhovnih i svetovnih knjiga za sirenje vere i kulture, u tome su mu pomagali i drugi misionari poreklom sa britanskih ostrva. U Vircburgu irac Kilijan i anglosaksonac Burkhard osnovali su manastire koji su dugo potrajali i u kojima su sakupljeni mnogi kodeksi.

I vajarstvo se u VIII veku iskazalo originalnim tvorevinama. Najpoznatije delo je kompleks stele iz Hornhauzena sa vitezom naoruzanim kopljem i stitom, a u donjem delu, sa prepletima životinja dugih kljunova.

Medjutim, drugoj polovini VIII veka verovatno pripada stela otkrivena u zamku Gondorf na Mozelu. Prikazuje bradatog čoveka bez oreola sa knjigom. Dva goluba su simetrično postavljena oko glave u jednom krugu. Okvir od stilizovanih bisera i vretena spolja uokviruje klipeus, a u uglovima se nalaze poprsja četiri životinje. Glava i ocnjaci lice na vucje, ali njuska zavrsava iskrivljenim kljunom anglosaksonskog ukusa. Sredisnji lik u klipeusu, pojas od vretena i gornja rozetica sa trodelnim listovima akantusa slozinim u krst, predstavljaju elemente vizantijskog porekla preobrazene kompletno novim ukusom karolinške obove.

Zahvaljujući germanskoj tradiciji zlatarstvo se u VIII veku veoma razvilo u franačkim zemljama i na britanskim ostrvima.

Karolinška i otonska umetnost:

Slikarstvo: očuvani spomenički fond iz vremena karoliske carevine mogao bi da nas navede na pomisao da su tzv. sitne umetnosti bile stvarni nosioci umetnosti tog razdoblja. Ali prema književnim ukazivanjima može se pretpostaviti da su svi karolinški hramovi od značaja bili ukrašeni zidnim slikarstvom. Mnogobrojni sačuvani natpisi slika izveštavaju o tematskom krugu velikog karolinškog slikarstva. Otud saznajemo da su mu veci ciklusi slika bili dobro poznati, odgovarajući rimskim odnosno italskim uzorima: hristološki, ali i starozavetni pa čak i hagiografski ciklusi, kakvi se javljaju u minijaturnom slikarstvu samo u nagovestajima. Neocikivano mnogobrojna su i svedočanstva o rasprostranjenom negovanju profanog zidnog slikarstva. Karlovi saradnici su se revnosno ugledali na svog gospodara: Teodulf od Orleana dao je da se u njegovoj vili u Zerminji d Pre takodje izradi "Septem Artes Liberales", pored četiri godišnja doba (iste freske su bile u ahenskoj palati u "Lateranu" zajedno sa prizorima iz spanskog rata), delimicno kao freske a delimicno u mozaiku. Za arsku palatu u Ingelhajmu posvedočen je obiman slikarski ukras. U kapeli palate nadjene su slike iz SZ i NZ, u palati je slika Karla Velikog bila uklopljena u celi niz prikaza paganskih i hrišćanskih vladara. Ermoldus Nigelus izveštava o ovom suočavanju "uzvisenih dela Božijih" u *aula Dei* sa "velikim delima ljudskim" u *regia domus*: poucno samosvestan slikarski program gotovo propagandistickog karaktera. U svemu tome doduse, jasno se uočava nadovezivanje na rimsku antiku. Ali može se podsetiti da su i na merovinskom Martinovom grobu u Turu bila slikarski predstavljena cudesna dela svetaca, ili kako je Teodolindina palata u Monci bila ukrašena slikama "Gesta Langobardorum". Prema tome je izvestan kontinuitet bio dat. Karoliski umetnici koji su stvorili sva ta dela ostali su anonimni osim nekoliko izuzetaka.

Karolinško slikarstvo je imalo bez sumnje dalekosežno poucnu nameru. Kao osnovna f-ja slikarskog ukrašavanja crkve može se smatrati, sa liturgijskim zbivanjem tesno povezana, kvazi-sakramentalna f-ja, a zatim dostojanstvo slike koje prema Libri Karolini počiva prvenstveno u njenom citljivom znacenju. Uloga natpisa na slikama postaje otud jasna i u toliko značajnija što se srazmerno uski repertoar tipova slike mora prilagoditi svaki put drugačijem likovnom iskazu pa onda pravim nazivom obeležiti tako da se ne može pobrkati.

Mozaici:

Bez sumnje je odgovaralo težnji Karla Velikog za "rimskom" carskom reprezentacijom što prva crkva carevine, 804.dovrsena kapela ahenske palate, nije bila ukrašena zidnim slikarstvom nego skupocenim mozaičkim radom. O prvobitnom mozaiku u kupoli pruža nam još izvesnu predstavu Čampinijev crtez iz 1690. On prikazuje Hrista na prestolu u mandorli, izmedju 24 starca koji mu prinose vence. Za stil tih mozaika, koji su 1902.-1913. potpuno obnovljeni, daju vazne oslonce nacrti odnosno grubi crtezi nadjeni na starom sloju lepa. Pokazuju već prilično zreo stupanj karolinškog slikarstva.

Za nekoliko drugih crkava karolinškog carstva posvedočene su slike u apsidi sa Hristom na prestolu. Bez obzira na osobitu sklonost visokokarolinške teologije prema hristocentricnim misaonim tokovima, osporena je izvornost slike "Majestas Domini" za ahensku kapelu, pre svega imajući u vidu uzdržan stav ranokarolinške umetnosti prema antropomorfnom liku Božijem. Ako se za "Jagnje Božije" pretpostavljalo je da je prvobitno srediste kupole u Ahenu, to se može podupreti likovnom paralelom u Kodeks Aureus iz Sv Emerama, gde car na prestolu podiže pogled ka jagnjetu u krugu staraca. Ne samo tematika nego i idealna topografija kompozicije mogle bi se dovesti u vezu sa Ahenom. Od cara Karla Ćelavog, koji je dao nalog za izradu tog kodeksa, mogla bi se svakako ocekivati takva aluzija.

Ikonografska ograničenost, kakva je pretpostavljana za slikarski ukras ahenske kapele, može se odrediti i za drugi očuvani karolinški mozaik, i to još jasnije. On se nalazi u nekadasnjoj dvorskoj kapeli u Zerminji d Preu. kou je sagradio Karlov savremenik Teodulf, orleanski epsikop, a u XIX veku je gradjevinski više prepravljena nego obnovljena. Na mozaicko ukrašavanje se verovatno odnosi u izvorima posvedočeno ugledanje na ahensku kapelu. Slika raja, sa liscem i lebdecim heruvimima u svodu prednjeg hora, propala je osim malo ostataka. Dobro očuvana slika u apsidi pokazuje kovceg zaveta sa dva malena heruvima i dva velika andjela sa strane, na zlatnoj osnovi sa purpurnim, plavim i tamnosmedjim tonovima. To izbegavanje čovekolike predstave Božije kao da nas prenosi u likovno-teoloska razmatranja ranokarolinškog doba, u kojima je Teodulf imao bitnog udela. Pri tom je kovceg zaveta radjen tako verno prema teološko-arheoloskim izveštajima da bi se mogao shvatiti kao programski iskaz karolinške pravovernosti. U Teodulfovoj kapeli verovatno zauzima mesto predstave "Majestas Domini".

Osim nekoliko spansko-islamskih ornamentalnih motiva u okviru, verovatno se i za mozaik u Zerminji d Pre može ukazati na starije rimske izvore. Verovatno je pomena da početkom IX veka i u samom gradu Rimu zacudo oživljava mozaicna crkvena umetnost. Vrhunac dostize u krasavanju bazilike Santa Presede pod Paskalom I sa mozaicima u apsidi, na slavoluku, a nadasve u kapeli Sv Zenona. Ovi rimski mozaici isticu hijeratički stil, obeležen grafičkim elementima, prema kojem mozaicka slika u Zerminji d Pre izgleda življa i punokrvnija, uporedljiva sa minijaturama poput onih u bernskoj gradskoj biblioteci. Vizantijski uticaj oseća se ovde kao i tamo, u različitom prelamanju. Ali pre svega se iza toga nalazi volja za prihvatanje "klasicnog" hrišćanskog slikarstva: obnova imperije zahteva i obnovu hrišćansko-imperijalne umetnosti proslih vremena.

Zidno slikarstvo:

I negovanje zidnog slikarstva kao da je u karolinško doba i u Rimu dobilo sveze podsticaje, iako se oni u sačuvanim delima ne obelodanjuju toliko jasno. Znatna vrednost pripada ostacima fresaka u donjoj crkvi San Klemente, "Strasnom Sudu" i Vaznesenju. Dostojanstveni likovi tih slika grafički čvrstog crteza, mogu se smatrati tipicno rimskim. Osetna vizantijska primesa progovara iz moćnih andjeoskih likova na freskama Laurencijevog oratorijuma u San Vincencu al Volturno, radjenim pod opatom Epifanijem (sred. IX veka), a ovi u isti mah podsećaju na andjeoske likove iz dvorske umentosti K.V.

Po ostaloj Italiji rastrkani su još neki ostaci slikarstva iz VIII-X veka, od velikog ciklusa fresaka u bazilici mučenika u Cimitile kod Nole, opet preko Rima do gornje Italije. Kod zidnog slikarstva u San Satiro, Milano i San Salvatore, Breša, datovanje se koleba. Veze sa freskama Santa Marije u Kastelpriu, delima visoke umetničke vrednosti i izrazito vizantijskog obeležja, ponovo dokazuju široku i trajnu tradiciju fresko slikarstva u Italiji.

U oblasti strateski vaznih alpskih prevoja, nalazi se nekoliko manastira, u kojima je sačuvano više svedočanstava karolinškog zidnog slikarstva velikog obima i neprocenjivog umetničko istorijskog značaja. Jedna opatija viktorida u Misteru, koju je K.V. priključio 806. čuva u crkvi sv Jovana najveći ciklus karolinškog zidnog slikarstva sačuvan do nasih dana. Pri obnovi je obelodanjen dekorativni sistem sa okruglo 100 slika koji prekriva sve zidove crkve, jedini primer potpuno islikanog karolinškog hrama.

Ikonografski program širokog je raspona: u apsidama "Majestas" , flankiran sa Predajom zakona i jednim velikim krstom u medaljonu - iznad njih Vaznesenje; na zidovima slike u pet redova jedan povrh drugog, optoceni dekorativnim sistemom okvira: 20 slika iz povesti Davida i Avesaloma na najviš em pojasu, ispod njih tri reda sa najobimnijim novozavetnim ciklusom iz karolinškog doba, sasvim dole scene sa svetiteljima koje se više ne mogu poblize odrediti. Zapadni zid zauzima monumentalni Strasni sud. Kolorit je gotovo monoton, opredeljen raznim crvenkastim prelivima. Gusti namazi belih akcenata, svakako su igrali vaznu ulogu u stvaranju opsteg utiska. Fizionomije, držanje tela i celi sklop slika su pre stereotipni. Stilski afinitet ovih slika prema rimskim odnosno gornjoitalskim freskama i minijaturama bez sumnje postoji. Njihov karakter, vezan za tradiciju, dopusta zaključak da je karolinško zidno slikarstvo nastavilo jedno - i zanatski još netaknuto - predanje.

To potvrdjuju ostaci slika u sv Benediktu u Malsu kod Mistera, kojem je crkvica pripadala kao depandansa. Hristos medju andjelima u srednjoj apsidi, flankiran svecima u bocnim apsidama. Gornji zavrsetak sačinjava friz od polufigura. Značajne su pre svega slike donatora sa obe strane Hristove, jednog duhovnika i jednog svetovnjaka, čija precizno trezvena obrada deluje veoma rimski. Na zidovima broda nalaze se ostaci jednog starozavetnog ciklusa. Uz svu stilsku podudarnost sa misterskm slikama za Mals su strucnjaci bili skloni da pretpostave znatno docniji postanak. Ali vremenska razlika ne može biti tako velika, uprkos možda nešto snažnijem sklopu figura.

Zidnom slikarsvu Mistera i Malsa, predstavniku "renovacione" umetnosti koja nosi pecat italijanskih uzora, stoji nasuprot jedna srazmerno varvarska umetnost u freskama crkve sv Prokula u Naturnu kod Merana. Osobito su dobro očuvani likovi na trijumfalnom luku i prizori iz dela apostolskih na juznom zidu. Pre bi se moglo pomisliti na uporedne langobardske spomenike VIII veka nego na neki irski uzor na koji su te slike često podsećale posmatrace. Umetničkoistorijski značaj naturnskih fresaka možda lezi upravo u tome što su one predstavnici jedne umetnosti gotovo još netaknute karolinškom "renovacijom".

Novo karolinško slikarstvo moralo je u najcistijem obliku da dodje do izraza u istočnofranačkim oblastima, siromasnim predanjima. Osim pomena u pisanim izvorima, sacuvni su na mnogim mestima tragovi zidnog slikarstva, npr. u Kelnu i velikoj bazilici u Lorsu. Pored fragmenata figura koje stilski podsećaju na dvorsku školu, tu valja pomenuti ostatke slikarskog ukrašavanja prostora u "solarijumu" ulaznog trema. Rekonstrukcija pokazuje slikanu arhitekturu u vidu paviljona, vitke jonske stubove sa nazimenice različito obojenim stablima nad stopom išaranom na kocke, sa profilisanim arhitravom kao gornjim zavrsetkom. U toj iluziji otvorene terase čovek se oseća blize klasičnom ukusu ranokarolinške umetnosti. Na gornjem spratu vestverka opatijske crkve u Korveju mozemo ovom primeru pridruziti i pandan - pored dekorativnog raščlanjenja svoda na bogati poznokarolinški način, nadjene su figuralne poredstave radjene kao skice, od kojih one bolje očuvane ukazuju na mitolosku temu: Odisej u borbi sa zmajolikom Skilom, kojju su već drevni crkveni oci tumačili u hrišćanskom smislu. uobličavanje takvih motiva može dobro da ilustruje težnje renovacije: ono doba nije polagalo samo na klasični umetnički ukus nego još više na hrišćansko poimanje antičkih slika i oblika.

Stil korvejskih crteza i iluzionizam u lorskom "solarijumu" nalaze lepu paralelu u ostacima poznokarolinških fresaka, otkrivenih pre nekoliko godina u kapeli sv Mihaila ženskog manastira na Krimskom jezeru. Raspoznaje se ciklus sestorice arhandjela slikanih jednobojno na beloj osnovi. Motiv uzanog trema posvecenog arhandjelima prisan je karolinškom vremenu, a i za grafički stilizovane likove andjela mogu se navesti karolinška poredjenja, čiji je vizantijski tip ocigledan.

Najbolje očuvana skupina karolinškog zidnog slikarstva u Nemačkoj nalazi se u freskama kripte Sv Maksimina u Trijeru. Okupljene su oko oltara čiji zadnji zid zauzima slika raspeća. Dobro su očuvani likovi pratilaca: Marije, Jovana, Longina i Stefatona, kao i dvojice momaka što zabijaju klinove u Hristove noge. Sa obe starne oltara prikazana je povorka od po četiri mučenika. I svod je bio islikan: proroci jevandjelisti, i drugi likovi u okviru slikane arhitekture. Stil likova na freskama u Sv Maksiminu razlikuje se po crtezu od drugih karolinških slika, pre svega odsecenim linearnim sklopom uz skrte pokrete; kolorit ostaje u okviru već poznatoga. Kao terminus ante za postanak naveden je normanski juris na Trijer

882. jer je kripta tada napuštena i delimicno zazidana. Ovaj datum nije jednoglasno prihvacen, jer poneka stliska obeležja tih slika već ukazuju na X vek.

U zapadnoj karolinškoj državi može se posvedociti samo jedan dobro očuvani primer karolinškog zidnog slikarstva: freske u kripti Sen Zermena u Oseru. Obuhvataju nekoliko lineta, sa prizorima iz žitija sv Stefana i dva simetrična idealizovana portreta po dvojice sv episkopa. Za ove portrete je poredjenja radi upućivano na portrete rimskih papa i episkopa. Slike iz Stefanovog žitija ikonografski možda takodje potiču iz rimskih izvora, ali u umetničkom pogledu ukazuju karolinško zidno slikarstvo na vrhuncu.: vezivanje za arhitekturu, izražajna snaga koja manje uobličava plastično a više se razvija iz same plohe, organsko uklapanje u bogat vegetabilan okvir; sve je to doprinelo da se stvori značajno delo karolinške umetnosti na poznoklasicnoj visini stila Karla Ćelavog, pri čemu se obelodanjuju neke veze i sa minijaturnim slikarstvom tog stila. Ovakvo datovanje potrdjuje i povest gradnje: sagradjena 841. kripta prima 859. mosti sv Germana. Prema tome su freske nastale najranije u pedesetim godinama IX veka. U svakom slučaju kao da se u njima osećaju već prvi nagovestaju plosnog slikarstva kakvo je karakteristicno za pozno doba zapadnofranačkih Karolinga u X veku.

Težnja za oživljavanjem hrišćanske antike bila je zahvatila celu karolinšku državu, od Ahena do Rima. Ali sličnom težnjom je obeležena čak i umetnost na dvoru Asturije u severnoj Španiji koja je ostala hrišćanska. Alfonso el Kasto dao je da se islika crkva San Hulijan de los Prados u Ovijedu, ali bez figuralnih predstava. Iznad kvadrirane stope i geometrijski ukrašenih arhivolti, plohe visokih zidova nose dve zone sa slikanim arhitektonskim motivima: crkvama odnosno palatama slične gradjevine u perspektivno izdubljenim nisama, izmedju prozora uvrh zida smenjuju se pozornicama podobne strukture sa zavesama. Kao sredisnji ikonografski motiv ponavlja se više puta veliki ukrašeni krst sa slovima *alfa i omega* izmedju stubova. To je mastovita umetnost koja se i tehnički i koloristički upravlja prema poznoj antici, a ovde se razvija na ivici hrišćanskog sveta. Konkretni izvori ostaju nejasni, izdaleka bi se moglo pomisliti na krstionicu pravovernih u Raveni i na crkvu Sv Djordja u Solunu. Pretpostavka po kojoj se santulanskom slikarstvu pripisuje značaj ukrasa neke kraljevske dvorane je tacna, ali se ne odnosi toliko na zemaljskog koliko na apokaliptičkog nebeskog kralja, čije je znamenje kruks gemata.

Država Asturija odgovara ne samo vremenski karolinškoj državi, ona je sa njom bila vezana i politički, teološki i umetnički mnogim uzajamnim odnosima. U nastavku ovijedskog slikarstva, pre svega u X veku, istice se u Asturiji zatim islamski uticaj. Umetnost Santulane, može se obeležiti kao delo zadocnele pozne antike.s Ovakva odredba možda je još pre opravdane za slikarstvo u malim crkvama Tarase kod Barselone. To su figuralne i ornamentalne slike, pretezno monohromne i sa zuckastim akcentima. Graficka strogost u stavu i pokretu likova odaje daleko poznoantičko poreklo i ove umetnosti, koje može posluziti za poredjenje sa naturnskim fresakama, gde se, naknadni uticaj antike oseća daleko manje neposredno.

Vajarstvo

Iz jednog ranosrednjovekovnog opisa manastirske crkve u Centuli proizilazi da su u crkvenu opremu spadali mramorni oltari, zlatom i srebrom optoceni ciboriji nad njima, predikaonice od mramora iskicene zlatom, bronzani svecnjaci i polijeleji i mnogi drugi, često likovnim ukrasom snabdeveni elementi. Karlo Veliki prednjacio je dobrim primerom pri opremi svoje sopstvene dvorske kapele.

Time nije pruženo samo svedočanstvo o svestranoj upotrebi skupocenog materijala nego i oslonac koji dopusta zaključak o postojanju i znacenju vajarstva u karolinško doba. Polaznu tačku za razviltak plastike treba tražiti tamo gde je Karlo našao uzore i za druge umetnosti: Ajnhard beleži na istom mestu da je Karlo "stubove i radove u mramoru dao dopremiti iz Rima i Ravene". Veliko interesovanje za krupnu plastiku posvedocuje i cinjenica da je za carev grob upotrebljen antički mermerni sarkofag. Radovi u bronzi velikog formata, kao Teodorihov konjanički kip i Medvedica, preneseni su po vladarevom nalogu iz velike daljine u Ahen - likovna dela koja su svakako u prvom redu služila njegovoj umetničkoj

legitimaciji: Imperator Romanorum. Izuzetno je značajno da je K.V. i pored toga na sopstvenom dvoru gajio kraljevsku umetničku delatnost kao što je livenje bronze.

Da bi se livenje tucanih resetki i vrata u Ahenu moglo prevesti u delo, bili su potrebni strani rukodelci. Za ono doba predstavljalo je ogromno tehnicko dostignuce izliti oba krila velikih "vučijih vrata" i triju bocnih i to u jednom komadu. Sva su raščlanjena po istom načelu: na pravougaona polja, poput kaseta izmedju profilisanih okvira sa antičkim ukrasnim trakama, kao i lavlje glave kao drzaci alki. Taj dobro odmereni raspored pokazuje klasično osećanje za lepe razmere.

Isto vazi za osam resetki na gornjem kružnom hodniku ahenskog oktagona. Kod njih se može pokazati neki tehnički i umentnički sled koji svedoči o rastucem savrsenstvu u načinu oblikovanja. Na poslednjim resetkama čije se dovrsenje podudara otprilike sa osvecenjem hrama (804), nalaze se vreze akantusa. O dalekovido nastrojenoj delatnosti umetnika na Karolovom dvoru svedoči to da se ti motivi akantusa ponovo javljaju na jednom skupocenom putiru od slonovače, koji je verovatno proistekao iz iste radionice u krugu oko kralja Karla.

Jer izvesno je da su bronzana vrata i resetke radjeni na licu mesta (zaključeno ne samo iz tehničkih nuznosti nego iz ostataka livnice). Ostaje neizvesno odakle su livci došli. Italija je verovatnije bila mesto pre nego Vizantija. I za livenje zvona, koje je za Ahen pouzdano posvedočeno, ponovo je istican italijanski podsticaj. Verovatno su još i drugi radovi u bronzi nastali u Ahenu. Zna se za jedno veliko bronzano raspeće koje je stajalo ispred oltara sv Spasa na empori. Kao pouzdano utvrdjeno ahensko je poreklo i tzv. Dagobertovog prestola, prema antičkom uzoru u bronzi izlivene stolice na sklapanje, koja se možda može dovesti u vezu sa rimskom "cathedra Petri". Opat Siže iz Sen Denija popravio je stolicu u XII veku da opet bude upotrebljiva, a Napoleon je na njoj krunisan za cara. Trebalo bi ukazati i na statuetu nekog karolinškog vladara na konju. Mnogi smatraju statuetu idealnim portretom Karla Velikog, a na osnovu pojedinih crta lica može i dalje da vazi kao takva. Ne zna se u kakvom je sklopu stajala. Datum postanka posle careve smrti, možda tek pod Karlom Ćelavim, izgleda prihvatljiv. I drugde su tucani kipovi u IX veku postojali, npr. u Centuli.

Karolinško vajarstvo služilo se mnogim tehnikama i materijalima. "Libri Karolini" pominju radove u metalu, reljefnu plastiku u mramoru, stuku, keramici i skulpturu u drvetu. književnim izvorima dugujemo veci deo znanja o delima karolinške krupne plastike, medju kojima su naročito dve vrste bile značajne: kultni predmeti, pre svega krstovi i vladarski likovi. Vojvoda Solomon od Bretanje darovao je krajem IX veka raspeće opatiji redon, car Karlo Ćelavi poklanja papi krst presvucen plemenitim metalom...Tzv karolinški krst u Petrovoj crkvi u Rimu, imitacija nekog karolinškog originala izradjena u XVI veku, pruža dobru predstavu o takvim prikazima. Sa plastičnim likom vladara karolinško doba se bez sumnje nadovezivalo na antičke pravne obicaje vezane za darivanje slike: onaj vojvoda Solomon poslao je papi svoj "zlatni" kip navodno prirodne velicine. U "Cudima" sv Grgura i Sv Sebastijana pominje se zlatom presvuceni kip kralja Lotara. U svodu grobnice Karla Velikog u Remsu bio je takodje načinjen plastični lik vladara, koji je predstavljao cara Ludviga i papu Stefana.

Krupna plastika karolinškog doba mogla se nadovezati na merovinsku tradiciju, u Porajnju kao i u juznoj Nemačkoj. ploče na pregradama u sv Petru u Mecu su retku primeri ranokarolinške reljefne plastike. Pored ornamentalnih motiva pokazuju lik nekog svetitelja pod arkadom sa siljatim vrhom. Tzv. Priesterstein", izvajani kameni stubac u Majncu, čije je datovanje sporno, mogao bi da bude poznokarolinški pandan. čeona str. kamena, koji je sa svih strana obradjen, pokazuje u jakom reljefu nekog svetitelja sa krstaštim stapom na ramenu. U raskloplјenoj knjizi mogu se procitati reći *venite benedicti*. Treba pomenuti i dva fragmenta figuralne skulpture, nadjena pod rusevinama carske opatije Lors: glavu mladića, teško ostecena, i odlomak noge drugog kipa.

U juznim delovima carevine, u Italiji i u oblasti Alpa pogotovo, jedva da je sačuvano nešto od figuralne skulpture, ali utoliko više od crkvenog namestaja u kamenu: oltarske pregrade, amvoni i ciboriji. Jedan od najvaznijih primera je vrsak oltarske pregrade u San Vicencu, Kortona, jer se u natpisu pominje kralj Karlo. Tipican primer amvonske ograde

može se navesti školjkasto zasvedena predikaonica u Romenmotjeu, na kojoj je u veoma plitkom reljefu utisnut veliki krst sa volutama na krajevima, okružen biljnim motivima i prepletnom trakom. Svi ovi radovi zasnivaju se na tradiciji rimske i langobardske ornamentike sa tri trake, ali čak i na tom polju je ocigledan jaci karolinški smisao za tektonsko raščlanjivanje: znak da je i ovde podsećanje na antičku meru urodilo plodom. Dobar primer za neposredno kopiranje antike je bareljef na portalu kraljeve crkve San Migel de Liljo kod Orvijeda. To su prenesena u kamen podražavanja konzulskog diptiha - ovo svedoči o vracanju na izvore, uporedivo sa gore pomenutim slikama Santulane u Ovijedu.

Ako saberemo sva ova oskudna svedočanstva o karolinškoj skulpturi u kamenu, onda bi datovanje prilično obimne skupine anglosaksonskih visokih krstova i fragmenata u VIII i IX vek bilo prilično nevernovatno zato što ovim delima ne odgovaraju ni u kom pogledu tvorevine iste vrednosti u drugim umetničkim rodovima.

Plastični radovi u stuko-gipsu bili su rasprostranjeni pre svega na jugu karolinške carevine, pretezno služeci u dekorativne svrhe. Ta tehnika je dopustala brzo i srazmerno jeftino opremanje crkava plastičnim, često obojenim ukrasom. I u samom Zerminji-d- Preu bili su mozaici uokvireni biljnim ornamentima u stuko gipsu. Primeri takove dekoracije sačuvani su u crkvama u alpskim zemljama i u gornjoj Italiji, u Misteru, Malsu i u crkvi Sv Spasa u Breši. Majstori stukature raspolagali su širokim repertoarom lozica, palmeta, rozeta, prepleta i arkadnog friza.

Vec je u Libri Karolini pomenut figuralni rad u stuku odnosno u terakoti, i govori se o njihovom obojenom okviru. Nije sačuvan ni jedan od ovih stuko antepedija koji su mogli da posluže kao neka vrsta zamene za zlatne i srebrne oltare, kakvih je bilo mnogo u velikim crkvama. Ali čak i u Sen Rikijeu (Centuli), npr bilo je više takvih stukoreljefa. U maloj benediktinskoj crkvi u Malsu očuvan je zid apside sa stuko ukrasom toliko da se mogla izvesti rekonstrukcija u crtezu. Iz Malsa potiču i nekoliko značajnih figuralnih ostataka: kapiteli sa glavama i tragovima boje. Skromniji su ostaci iz samostana Dizentis. Najbolji utisak stuko-gipsom ukrašene ranosrednjovekovne prostorije sticemo u tzv. Tempijetu u Cividaleu, sa svecanim figurama.

U celini umetnost krupne plastike karolinškog doba ostavlja neusaglasen utisak. Ona se proteze od srazmerno primitivnih stuko radova do umetnički i tehnički teških izrada od bronze u Ahenu. Nedostaje skulptura u kamenu. Izgleda u svakom slučaju da skulpturi nije poklanjano previse paznje. Bitna dostignuca karolinškog vajarstva ostvarena su u delima tzv. sitne umentnosti, osobito u rezbarijama u slonovači. Najraniji radovi čiji se postanak ne može vremenski odrediti potvrdjuju upravo za ovu umetničku granu odlucno okretanje prema poznoantičkoj figuralno umetnosti. To su dve pločice sa predstavom psalmopevca Davida i prevodioca Jeronima. Kao ukras korica pripadale su tzv. Gagulfovom psaltiru, koji se nalazi medju rukopisima Karlove dvorske škole. snažno je modelovanje, kako je osetno data prostorna dubina na ovim prvim tvorevinama - što se može objasniti jedino neposrednim vracanjem na ranohrišćanske uzore. pločice nicim ne pokazuju da je ornamenitka rukopisa uz koje spadaju, radjena pod jakim uticajem ostrvskih motiva: još jedan povod više za pretpostavku da je ove pločice rezao neki strani umetnik.

U ranokarolinškoj umetnosti situacija sa radom u slonovači može se ilustrovati diptihom Genoels-Elderena koji sačinjavaju dve ploče sastavljene od manjih delova sa predstavama Hrista kako stoji na lavu i zmiji, Blagovestima i Marijinim iskusenjem - slične su minijaturama Godeskalkovog evandjelistara.

Na pločice Dagulfovog psaltira može se nadovezati niz drugih reljefa u slonovači. Mnogi od njih odaju koliko je dubok utisak koji su ostavila poznoantička dela od slonovače. U nekim slučajevima takve ploče su čak po drugi put upotrebljene i na njima rezani novi likovi. Upravo dvorska škola K.V. negovala je uskopravokutni diptih, kako za korice knjiga tako i za posebnu liturgijsku primenu, npr. za spomen-knjige umrlih. Pored toga znamo za jednostavne pravougaone ploče kao ukrase na koricama knjiga. Jedinstven u ranom srednjem veku je rzv Lebuindusov pehar od slonovače, čiji se ukrasi od akantusa već dovode u vezu sa bronzanim resetkama ahenske katedrale. U metaforicnom znacenju kao slika izvora života, on se i ikonografski vezuje za dvorsku školu. Karakteristicno delo renesanse je ukras na koricama knjige u Oksfordu čiji su majusni prizori očigledno kopirani

sa nekog ranohrišćanskog kovcezica od slonovače, od kojeg su delovi sačuvani u Berlinu. Karolinški umetnik prilično shematicno, bez ikakve logike u sledu prizora, prenosi slike u drugi format. A da je i odgovarajući ranohrišćanski tip kovcezica nastavljan u dvorskoj školi dokazuje odlomak jednog takvog kovcezica. Rezbari predmeta od slonovače služili su se novozavetnim likovnim blagom daleko slobodnije nego karolinški minijaturisti.

U roku od svega nekoliko decenija dolazi u dvorskoj školi do značajnih preobrazaja. Preko nekoliko diptiha u riznici ahenske katedrale dospevaju rezbari slonovače, u tzv. Haraskom diptihu, do likovne strukture velikih ploča koja se znatno udaljuje od poznoantičkih uzora. U poredjenju sa pločicama sa Dagulfovog psaltira, opada naprotiv interesovanje za dubinsko prostorno oblikovanje, dok dekorativno osećanje i ukus koji pre naginje grafickom počinju da pretezu. Pozno remek-delo dvorske škole Karla Velikog, korice lorskog Zlatnog kodeksa, prikazuje sažeto stariju tradiciju, ali u isti mah ukazuje na novi pravac. U ikonografiij odražavaju teodosijanske kompozicije apside, u stilu se oseća ranovizantijski uticaj. U zapostavljanju plastičnih vrednosti u korist linearnih cinilaca ispoljavaju se srednjovekovne težnje.

Onaj zacudjujući stilski preobrazaj u karolinškom rukopisnom slikarstvu u pravcu umetnosti palatinske škole zapaza se u skulpturi slonovače manje jasno. Stil dvorske škole, naprotiv, izgleda da je bio veoma dugotrajan, jer se može pratiti sve do u X vek. Jedna ploča sa predstavom Majestasa mogla bi da potiče iz poznog doba. Promena se oseća tek u remskom stilu prve polovine IX veka, stilu koji je dao značajna dela u slonovači. Nekolike ploče zastupaju neposredno živo-dinamicni, sitnofiguralni stil Utrehtskog psaltira. Kao rani primerci mogle bi da važe ploče sa korica psaltira Karla Ćelavog, koji se može datovati izmedju 842-869. Prikazuju scene iz Ps.56 (prednje korice) i Ps.50 (zadnje korice) gde prorok Natan istupa protiv kralja Davida zbog ubistva Urije, što je uporedljivo sa odgovarajucom predstavom u Utrehtskom psaltiru, ali usredsredjeno na dramaticno jezgro slike. Ovi reljefi se odlikuju velikom slobodom u pokretu i izrazu figura, dubokim zasecanjem u tehnickom pogledu. Istom krugu pripadaju i dve pločice u Cirihu, koje su prvobitno ukrašavale molitvenik malog formata Karla Ćelavog. One su joz življe u naraciji i isticu ne neobično virtuoznom obradom, ali im je duhovna izražajna snaga slabija.

Remek-delo skupine, koja je nazvana po prepisivacu K.Ćelavog "Liutardova skupina", jeste ploča sa Raspećem sa korica minhenske perikopne knjige Henrika II. Povezanost sa umetnošću na dvorcu K.Ćelavog dala je povoda da se ovaj reljef smatra prvobitnom zadnjom koricom Zlatnog kodeksa iz Sv Emerama. Predstavljeno je raspinjanje na krst kao sveobuhvatni kosmički dogadjaj u povesti spasenja sa bogatim simboličnim dodatkom: personifikacije zemlje i mora do medaljona sa Sundem i Mesecom. Razne figuralne skupine imaju jaku izražajnu snagu, uprkos sicusnosti. Okvir duboko urezanog akantovog ornamenta obuhvata sliku.

Otud proizilazi veza sa plocama od slonovače na dva rukopisa koji su 1802. iz katedrale u Mecu dospeli u Pariz. Ti reljefi su radjeni po azuriranoj tehnici, prvobitno valjda na zlatnoj pozadini. Njihova figuralna predstava - u poredjenju sa Liutardovom skupinom - pokazuje klasično držanje poznoantičkog kova, puno dvorskog dostojanstva uprkos živahnosti. Ovde i u tehnickom pogledu sjajne ploče, kojima treba pridruziti korice sa predstavom "Hristovog iskusavanja" u Frankfurtu mogu se datovati u isto doba sa Drogovim sakramentarom, tj. oko sredine IX veka. One su i stilski bliske ovom raskošnom rukopisu, čije sopstvene korice obuhvataju reljefe malog formata sa liturgijskim scenama, radjenim u manje elegantnom stilu. Episkopski grad Mec, do Merzenskog ugovora na podrucju vlasti K.Ćelavog, izgleda da je do u pozni IX vek bio srediste neke radionice koja se specijalizovala u rezbarenju slonovače. I ona tzv. mladja škola u Mecu pokazuje uticaje dvorske umetnosti zapadnofranackog vladara. Ikonografski su za ovu skupinu karakteristicne simbolično uobličene predstave raspeća, čiji se prototip valjda najpotpunije ogleda u opisanoj minhenskoj ploci. Divan primer za to je i liturgijski tzv Heribertov cesalj u Kelnu. Na prednjoj strani pokazuje Hrista na krstu izmedju Marije i Jovana, Longina i Stefana, a na poledjini poletnu dvostruku vrezu kao simbol drveta života, na vizantijski način. Osobite vrhunce dostize pozna umetnost slonovače iz Meca u nekoliko bogato ilustrovanih kovcezica, čiji ciklusi dopustaju zaključak da su nekada služili u liturgijske

svrhe. Kovcezic u Luvru pokazuje božićni ciklus. Najistaknutiji primerak ove skupine u Braunsvajgu nosi ekleziološki simbolični niz slika koji se proteze od Blagovesti do Majke Crkve što se ispod krsta napaja krvlju. takva ciklički zamisljena dela već ukazuju na prelaz ka likovnoj simbolici poznijeg srednjeg veka.

Uticaj remske odnosno mecke rezbarije slonovače jasno se oseća još i u otonsko doba u priličnoj meri i u istočnom delu franacke države. Pod utiskom te rezbarije rade i manje karolinške "škole" regionalnog značaja. Jedna skupina lokalizovana u Turneu, datovana je oko 900., to jasno pokazuje. Njeno remek delo je tzv. Nikazijev diptih sa predstavama koje se odnose na liturgiju. Tu je još jednom prihvacen i poznoantički format diptiha. Lozice i azurirane sare podsećaju na stil Karla Ćelavog, uprkos opadanju umetničke snage.

U alpskom Sen Galenu sva je paznja usredsredjena na negovanje ornamenata. Majstoru Tutilu i njegovim pomoćnicima treba zahvaliti za izrezbarene lozice u spletu, jake ornamentalne maste i delimicno protkane skupinama životinja. One umnogome podsećaju na gornju Italiju. I za Tutilovo figuralno remek-delo, korice Evangelijum Longum-a sa predstavom Uspenja Bogorodice i Galusove legende; može se navesti gornjoitalijansko poredjenje: Pax vojvode Ursusa. Ali se ne može prevideti remski uticaj.

Kristal: Nije slučajno što je sakralna umetnost onog vremena volela slonovaču jer je ona pored svoje skupocenosti imala i simbolični značaj: smatraja se neprolaznom, mada je organska materija, simbolično je izjednacavana sa neraznoljivoscu spasenog čovekovog tela. slično se odlikovao i kristal, kojeg Apokalipsa pominje u okolini Božijoj. Transparentna priroda kristala objašnjava možda to što su u karolinško doba najradije u kristal urezivali predstave Krštenja i raspeća Hristovog. Pored toga ima i primera koji prikazuju krst sa četiri apokaliptične životinje ili sa jednim andjelom. U vladarevoj upotrebi kristal često služi za urezivanje pecata - npr. Lotarev krst iz otonskog doba u Ahenu. Osobita ljubav prema rezanom kamenju vidi se još na dvoru K.V.na mnogobrojnim prikazima na minijaturama dvorske škole.

Velicina i umetnička vrednost mnogih karolinških radova u kristalu zaista su kraljevski. Iz riznice Sen Denija potiče jedan ovalni komad kristala sa predstavom Hrista na krstu izmedju Marije i Jovana. Njegova stilska povezanost sa remskom umetnošću sasvim je ocigledna , ali modelovanje je već skoro otonsko. Kao i većina sačuvanih rezbarija u kristalu, pre svega glavno delo tog umetničkog roda pripada poznom umetničkom krugu oko Remsa tj, Meca: tzv. Lotarov kristal, polomljen, sa osam prizora iz priče o Suzani. Srednji prizor pred sudijom nosi natpis *Lotharuvs rex francorum fieri iussit* (rec je verovatno o Lotaru II 855-869); kristal potiče iz opatije Vaulsort. Modelovanje sicusnih figura može se nadovezati na umetnost Drogovog sakramentara i na slonovaču Liutarove skupine, gde se takodje nalaze slične kompozicije prizora sa mnoštvom figura.

Prica o Suzani jeste tipolosko znacenje progonjene i pobednicke crkve, a pre svega tip spasene cednosti znacenje kojem opet osobito odgovara ova cisti i sjajni materijal. Isto onako kao što se pojavila karolinška rezbarija u kristalu zavrsio se i njen kratki procvat. Njena nagla pojava teško bi se mogla objasniti drugačije nego ukazivanjem na vizantijski kristalni rez V-VI veka.

Zlatarstvo

U zlatarstvu kao i u rezbarstvu slonovače i kristala, već je i sam materijal nosilac visih snaga i značaja. Sjaj zlata predstavljao je slavu Božiju, ali bio je i u sluzbi vladara. Jer kao što je zlato dostojni danak božanstvu, tako se u njemu ogleda i odatle izvedeni sjaj zemaljskog velicanstva. Tvorevine zlatarstva nalaze se u srcu karolinške umetnosti, umetnosti ranog srednjeg veka uopste. Velike crkve u carevini opremila je darezljivost kneževa pozlacenim oltarima, skrinjama, i zlatnim oltarskim utvaraima. TOme se pridruzuje u skupocenom metalu reč liturgijskih knjiga, koa prema stihovima posvete u Godeskalkovom evandjelistaru vodi ka svetloscu obasutim dvoranama nebeskog carstva: arkade i okviri u mnogim dvorskim rukopisima imaju se shvatiti kao slikani zlatarski radovi.

Franci su i mosti mučenika ukrašavali zlatnim i dragim kamenjem. Prema jednom predanju, Karlo Veliki je svom saksonskom protivniku kao dar za Krštenje dao tzv. Engerer

Burse, zlatni relikvijar sa skupocenim ukrasom, kao pobednički gilakterion kojim svetitelji sami staju na stranu hrišćanskog vladara. Zlatne liturgijske sasude poklanja isti car papi posle svog krunisanja, izmedju ostalog krunu za vesanje ispred oltara, gemama ukrašenu zlatnu patenu za izvezenim imenom Karolus. Poznato je koliko je plen iz avarskog rata doprineo Karlovom bogatstvu u zlatu. Ali je i Karlo Ćelavi darivao rimske crkve znatnim poklonima u plemenitom metalu.

Rano karolinško zlatarstvo nadovezuje se na daleku tradiciju. teško je, medjutim, povući razvojnu liniju na osnovu malog broja sačuvanih predmeta. Engerski relikvijar u obliku kese pruža dobru polaznu tačku, pogotovo što ima veze sa poznomerovinskim radovima. Na prednjoj strani pokazuje krst radjen tehnikom ćelijastih umetaka, trake u istoj tehnici povezuju sredisnji kamen sa 12 drugih dragih kamenova, u sasvim očiglednoj simboličnoj nameri. Polja izmedju njih ispunjena su životinjama u prilično grubom emalju, pticama, ribama i cetvoronoscima: zastupaju po svom znacenju oživljeni stvoreni svet. Na poledjini je u dvostrukom redu arkada prikazan Hristos izmedju andjela, ispod toga Mairija izmedju apostolskih staresina. Ovaj likovni program zavrsavaju lavovi na zatvaracu, kao čuvari tog svetog groba.

Odavde se može graditi prelaz ka skupini koja dostize vrhunac u starijem delu korica iz Lindaua i u Tasilovom putiru opatije Kremsminster. Na sredini korica četiri antipodne dopojasne figure Hristove ocrtavaju kosmolosku figuru, koja se može uporediti sa langobardskim krstovima od zlatnih listica. Polja izmedju krakova krsta ispunjena su motivima ostrvske zoomorfne ornamentike, na rubovima se opet pojavljuju one tri simbolične životinjske vrste. Ovde se uzajamno prožimaju ostrvski i langobardski uticaji, na način karakteristican za ranu salcbursku umetničku oblast. Ništa manje značajan je i veliki kremsminsterski putir, na kojem su ispisana imena donatora, vojvode Tasila od Bavarske i njegove žene Liutpirke (ha,ha,ha), i verovatno se može datovati pre 788., godine u kojoj je K.V. smenio vojvodu. Likovni ukras - dopojasne figure Hrista i evandjelista na kupi, likovi svetitelja na podnozju, uklopljen je u sveobuhvatnu ornamentiku, ikonografski odražava neku apsidalnu kompoziciju.

Tasilov putir sastoji se samo od pozlacenog bakra, ali raznovrsnost tehnika primenjenih na njemu pruža dobar uvid u zanatske mogućnosti kojima se onda raspolagalo. Ovim putirom sticemo i živ pojam o osobitoj vrednosti koja je pridavana ovakvim predmetima, premasujući samu sliku.

Izvanredno cenjenje krsta i njegovo namestanje po crkvama jeste još jedna osobenost vidljiva iz Libri Karolini. Iz pomenute salcburske umetničke oblasti potiče krst iz Bišofshovena, koji je doduse prekarolinški, ali već ukazuje na budući razvoj. Veoma upecatljivo ilustruje kako nad oltarom Božijeg hrama u ranom srednjem veku zasija uzviseni krst kao najveća dragocenost. Sastoji se od pozlacenog bakarnog lima prevucenog preko drvenog jezgra, sa biljnim i zoomorfnim motivima radjenim u tehnici iskučavanja i mnogobrojnim umecima od gledji. Po tipu različit, ali po nameni blisko je srodan Deziderijev krst u Breši, takodje bogato optocen gledju i kamenjem. "Kruz de los Anheles" u Ovijedu, podaren 808., zastupa isti ravnokraki oblik krsta. Verovatno su taj oblik stvorili italijanski putujući umetnici. Namece se pretpostavka da su i u zlatarstvu rimski i italski radovi najpre odigrali ulogu uzora. Vazna su ukazivanja knjige o papama, kao poucnog izvora za mogućnosti i zadatke sakralne umetnosti u plemenitom materijalu. Ali pogotovo ono što je očuvano u Rimu pruža malo oslonca za pretpostavku da je posluzilo kao uzor. Pored iscezlog kruks gemata, kamenjem i umecima bogato ukrašenog krsta iz kapele Sankta Sanktorum, verovatno radjenog pre 800., kao najvaznije rimsko crkveno blago onog vremena istice se emaljirani krst pape Paskala II, ukrašen dragocenim sitnofiguralnim predstavama u emalju, koje se očito nadovezuju na mnogo starije rimske tradicije. Srebrne kutije u kojima se čuvaju ta dva krsta ukrašene su prilično grubo izvedenim radom u tehnici iskučavanja tj. gravirama u vizantinistickom stilu istovemenih mozaika. Malo nam je poznato o tome kako su bili sazidani zlatarski radovi rane "renovacije" na dvoru K.V. Pomenuti engerski relikvijar vezivao se za rane tradicije. O posedu navedenom u carevom testamentu, a koji su sačinjavali zlatno, srebrno i dragim kamenjem optoceno posudje i insignije, nemamo nikakvu predstavu, baš kao ni o pomenutim darovima papi. Jedino tri

predmeta mozemo sa izvesnom verovatnocom pripisati vremenu K.V. Na prvom mestu je tzv. Talisman koji je car Oton III navodno izvadio iz groba velikog cara. To je relikvijar koji se nosi na grudima na lancu, a odgovara tipu amajlije bocice istočnjačkih hodocasnika. Talisman, prvobitno neka relikvija Bogorodice, bio je uklopljen medju dragim kamenjem, safirima i smaragdima. Okov se sastoji od širokog zlatnog okvira sa povezanim palmetama u teh. iskučavanja, filigranom, kao i optocenim kamenjem i biserom. Krupni kabosoni pridržavani su nanizanim stabljikama palmeta. način umetanja kamenja još podseća na franacke fibule, ali biljni motivi potiču iz nove riznice oblika stecene u "dvorskoj školi".

Drugi zlatarski rad koji se dovodi u vezu sa K.V. je skupoceni ibrik iz riznice Sen Morisa. Sastoji se od dveju ispupcenih kalota u zlatnom emalju sa predstavom grifona kraj drveta života, i emaljnih traka na grlicu. Ovi emalji smatrani su delovima nekog avarskog zezla koje je posle pobede nad Avarime uzeo car. Kao karakteristicno karolinške crte isticu se plastični motivi akantusa na rubu emalja i na drsci, kao i gravirani ukrasi na grlicu ibrika, koji je možda sluzio u neku liturgijsku svrhu. Medjutim, u poslednje vreme ibrik je predstavljen kao delo vizantijskih umetnika sa kraja VIII veka.

Treći predmet uvodu u rekonstrukciju istorijske slike jednu novu fazu karolinškog zlatarstva. To je poznati Ajnhardov slavoluk: relikvijar od delimicno pozlacenog srebra, namenjen u isti mah i za podnozje krsta. Natpis pominje Ajnharda koji ga je 815. darovao Sv Servaciju u Mastrihtu. Ako ova dragocenost ne spada više u životni vek K.V., svakako je proizasla iz radionica ahenskog dvora i iz duha karolinške renesanse. To vazi kako za rimski oblik luka i za figuralni program. On vodi u hijeratiku od zemaljske sfere vladara na konju, preko prizora iz Isusovog života uvis ka Hristu na prestolu, a nekad je vodio još i dalje, ka kruks gemata kao znamenju njegove konacne pobede. Stil figura ovog relikvijara sa lukovima dovodjen je u vez sa dvorskom školom. U svakom slučaju, nedostaje za dvorsku školu karakteristicna plastična inkrustracija dragog kamenja.

Za zvanični stil na dvoru vezano je još i glavno očuvano delo karolinškog zlatarstva: zlatni oltar u bazilici Sv Amvrosija u Milanu. Majstori koji su ga stvorili morali su biti podjednako upoznati kako sa dvorskom školom tako i sa remskim figuralnim stilom. "Palioto" je jedini sačuvani karolinški oltar radjen od plemenitog metala, iz jednog razdoblja za koje su takvi prekriveni oltari posvedočeni po mnogim hramovima, od Osera do Fulde...DOk su to verovatno većinom bili antepediji, tj. frontalni zastori oltara, milanski zlatni palioto prekriva oltar sa svih strana, prema tipu sarkofagu sličnog svetackog groba. Fenestela na zadnjoj strani otvara pristup grobu sv Amvrosija i njegovih pratilaca, sv Gervasija i sv Protasija. Prednja strana oltara ukrašena je iskucanim zlatnim reljefima Hrista izmedju simbola evandjelista i likova andjela i apostola, flankiranih sa po šest prizora iz jevandjelja, umetnutih u plastični i koloristički sklop ispupcenih emaljnih traka koje se penju do sredisne mandorle na krstu. Na zadnjoj starani nalazi se 12 prizora iz žitija patrona crkve sv Amvrosija, iskucanih u srebru, sa obe strane dvokrilne fenestele. Uže strane oltara sadrze gotovo istovetne kompozicije sjajne izrade: andjeli i svetitelji rasporedjeni su u stavu obozavanja oko krsta bogato ukrašenog zlatom, emaljem i dragim kamenjem, a samim tim rasporedom uzdignuti su na stepen predstave nebeskog značaja. Arhitektonski i dekorativni, slikarski i plasitcni elementi potpuno su uravnotezeni na ovom remek-delu zrele karolinške umetnosti. Ruke što su radile na njemu, a po kojima se oseća različito školovanje, slozio je jedan značajan majstor na poslu sazdavanja zaokruženog umetničkog iskaza.

Bila je to izrazita umetnička ličnost što je pored donatora, milanskog nadbiskupa Angilberta II, mogla sebe da prikaze na fenesteli kao što je učinio ovaj majstor iz sv Amvrosija, ovencan krunom: *vvolvinius magister phaber*. Iz ovog primera se vidi nešto od visokog uvazavanja i samosvesti karolinških umetnika. Sa vremenom svog nastanka, pretpostavljenog oko 840., milanski zlatni oltar hronoloski ali i umetnički zauzima kljucni polozaj za razumevanje karolinške umetnosti. Na njemu se susrecu rimska secanja sa vizantijskim uticajem, ali kao celina je prozet jakom sredjivackom snagom i nadasve duhovnošću koja je obeležje razvijene karolinške renovacije. Majstor tog oltara još crpe iz starog, iz dvorske škole, a već ukazuje na ono što će doci, na umetnost pod Karlom Ćelavim, i u stilu figura na zadnjoj strani, na otonsko stvaranje. U osobitoj naklonosti prema

plasitcnim i kolorističkim drazima plemenitog metala, bogato inkrustiranog dragim kamenjem, on je blizak i skupini drugih tvorevina koje oko sredine IX veka nastavljaju ovu ranokarolinšku tendenciju. Pored becke Stefanove kese, iz carske riznice, i tzv. Ardenskog krsta treba pomenuti Eskren de Šarlemanj - trospratnu arhitektonsku tvorevinu sa svodovima nad pricuvistem za relikvije, sračunatu sasvim na koloristički efekat gusto posadjenog dragog kamenja i bisera na zlatnom kosturu. Stariji izvori pominju K.Ćelavog kao donatora, mladje predanje govori o K.V. Takodje je sačuvan samo u slici i zlatni frontal (retabl) K.Ćelavof za opatijsku crkvu Sen Deni. I ovo, Eskerenu blisko delo optoceno je izvanredno bogato dragim kamenjem po trostruko raščlanjenom luku, ali ima i predstavu iskucanu u zlatu slično milanskom zlatnom oltaru: Hristos na prestolu izmedju andjela i svetaca.

Nekoliko drugih dela iz vremena K.Ćelavog sačuvano je zaista, na celu sa zlatnim koricama Kodeks Aureus, radjenog 870. za tog vladara. Kodeks je docnije, kao dar cara Arnulfa, dospeo u sv Emeram u Regensburgu. Skupocene korice stoje pod znakom kruks gemata. Srednje polje, plastično izdignuto nad izvrsno radjenim okovom, nosi u zlatu iskucanu figuru Hrista na prestolu. Ovaj reljef okružen je slikama evandjelista i čuda Isusovih, takodje tehnikom iskučavanja datim. Svi delovi korica najtananije su podeseni i uzajamno strukturno povezani, po simbolici brojeva i teološki, sa gotovo neverovatnom tehnickom i misaonom suptilnošću. Restauracija korica pod opatom Ramvoldom, krajem X veka, stavila ih je netaknutim u bitnim crtama.

Zlatni kodeks ubrajao se u ornatus palatii K.Ćelavog, a zatim cara Arnulfa. Ceo je naslikan na jednoj minijaturi Uta kodeksa iz Regensburga. Obuhvatao je još i veliki pehar sa patenom, višecu krunu i pre svega, malen oltarski ciborijum koji je srecom takodje sačuvan. Ciboriji te vrste spadali su od ranohrišćanskih vremena u opremu značajnih crkava, osobito u Rimu. Iz literature saznajemo o njihovom postojanju i u mnogim reljefima u zlatu i srebru i optoceni dragim kamenjem. Tako se Arnufov ciborijum može smatrati vernom slikom sluzbe Božije pred carem, kada se nalazio na putovanju. Kultnoj nameni odgovara ikonografija reljefa radjenih u tehnici iskučavanja: prizori čuda u poljima krovnih kosina, a u zabatnim poljima božansko Trojstvo koje prati arhandjeo sa stapom i globusom. Hristos-jagnje na čeonoj strani naglašava liturgiju kojoj služi taj pribor.

Ovim kraljevskim tvorevinama poznokarolinškog zlatarstva mozemo pridruziti noviji deo tzv. korica iz Lindaua, koje možda čak spadaju u njegovo početno doba. Njihove krstašte kopce predstavljaju neku vrstu pripreme za plastično stupnjevit raspored ukrasa na koricama Zlatnog kodeksa. Arnulfov ciborijum je bogatiji i u celini slobodnije gradjen.

Otprilike u istom vremenu - oko 870., pripada kovcezic iz Elvengana. Ovde kao da su ožive poneke veze sa krugom motiva i načinom obrade milanskog zlatnog oltara - znak da se dvorska škola K.Ćelavog strogo drži tradicije. Pretpostavlja se da je na srednjem portretnom medaljonu kovcezica predstavljena druga žena careva, Rihildis. Time bi godina vencanja 870, bila data kao terminus ante quem non.

Carska stedrost ukrašavala je hramove karolinške države izvanredno obilato, a velikasi su se ugledali na vladare. Poznati testamenti markgrofa Eberharda od Friaula veoma je karakteristican dokument u tom pogledu. Pri nabrajanju dragocnosti iz kneževske riznice što ih nasledjuju deca pretezu predmeti crkveno-liturgijske namene. Ali ima i skupocenog i zlatom i dragim kamenjem ukrašenog oruzja i raznog nakita.

54. OTONSKA UMETNOST

E.Kubah, V.Elbern: Karolinška i otonska umetnost

Krajem IX veka je država K.V. bila na ivici potpunog sloma. Odavno su već upadi Vikinga uzeli nepodnosljive razmere; njihov razorni pohod kroz zemlje izmedju Rajne i Meze 881/82. obeležio je najdublje ponizenje carevine. teško je stradao i zapadni deo imperije, koja je pod Karlom Debelim još jedanput bila ujedinjena. Tek 891.pod Arnulfom Koruskim izvojevana je kod Levana pobeda nad tim Severnjacima. Ali u isto vreme pomolila se na istočnim granicama opasnost od Madjara. Iz pometnje posle smrti poslednjeg

istočnofranackog Karolinga izasao je franački vojvoda Konrad kao kralj' pod franačkim pravom živi otad izabrani kralj istočne države. Konrad je na samrti odredio saksonskog vojvodu Henrika za svog naslednika. taj slabo obrazovani ali snažni čovek uspesno je branio Tevtonce od Madjara: jedina vest o nekom umetničkom nalogu tog kralja odosi se na zidne slike sa predstavom bitke sa Madjarima, u merzeburskom zamku. Vidukind iz Korveja, istoricar saksonskog naroda, istice presudni dogadjaj *translatio regni ad Saxones*, pravdajući ga istorijskoteoloskim tvrdjenjem da su Franci i Saksonci otad postali braća...Taj prelaz, to prenosenje vlasti na Saksonce, znaci u isti mah početak konacnog odvajanja istočnog od zapadnog dela carevine, u kojem još do 987. vladaju kraljevi iz karolinške loze.

Po sinu Henrika I, Otonu , i njegovim istoimenim naslednicima nazvano je celo to razdoblje. Od samog početka oseća se kod njega neka nova volja koja odlucno stremi svojem cilju. Oton se krunisao na prestolu K.V. u Ahenu. Za razliku od svog oca, on ponovo uvlaci u svoje politicke planove Italiju tj. papstvo; godine 962. krunisan je za cara. U medjuvremenu opasnost od Madjara je otklonjena u Leskoj bici 955. Carev pogled i dalje je uperen put Istoka: ratnicka odbrana od Slovena ubrzo prelazi u rad na izgradnjni, nosen zamislju hrišćanske misije.

Otvaranjem prema Jugu i Istoku, vlast Tevtonaca sad se razvija u sredjivacku silu hrišćanskog Zapada. Težnja "carevine" ostaje univerzalisticka, bez obzira na cinjenicu da je svedena na nacionalnodržavno jezgro istočne franacke države. Vrhunac dostize u ličnosti Otona III, kome njegov učitelj Gerbert iz Remsa, potonji papa Silvestar II, godine 997. dobikuje: "Nase da, naše je Rimsko carstvo! Nas Avgust, car Rimljana, si ti, o Cezare...". Plodonosna ravnoteza izmedju države i crkve, izmedju carske moći i licnih težnji kneževa, ravnoteza kojoj je stremio Oton I prilikom obnove carevine, sublimise se u sjajnoj pojavi njegovog unuka u neku sakramentalnu vladarsku vlast, u apostolski apsolutizam, čija se preterano uznosena idealnost dosta brzo morala sukobiti sa političkim stvarnostima. Poslednji saksonski car Henrik II vratio je carevinu na realističkije puteve.

Prelazak kraljevskog dostojanstva na saksonske vojvode doneo je sa sobom znatan pole za njihovu postojbinu, zemlje izmedju Vezera i Harca, koje su 150 godina ranije bile još netaknute kulturom. Magdeburg, na granici slovenske oblasti, bio je omiljeno mesto boravka Otona I. Nekoliko novoosnovanih manastira i zaduzbina u zemlji brzo su počeli da igraju izvesnu ulogu, a da to nije islo na ustrb starijeg visokog ranga umetničkih metropola izmedju Rajne i Meze. I u juznoj Nemačkoj isticu se nova kulturna sredista. U poredjenju sa sveevropskom umetnošću karolinškog doba, otonska umetnost ostaje dakako, uprkos širokom uticaju izvan stvarnog podrucja carevine, ipak ograničena pojava.

Svesnom nadovezivanju otonskih careva na Karla Velikog i njegovu zamisao carevine odgovara negovanju umetnosti vracanje na karolinški stil kao bitni temelj. Ali otonsku umetnost ne treba shvatiti prosto kao nastavak karolinške. Iskrsnuli su tu i drugi cinioci. Pre svega tesnji odnosi sa Vizantijskim carstvom, koji dostizu vrhunac u vencanju prestolonaslednika Otona II sa istočnorimskom princezom Teofano (972), povuklu su za sobom plodonosne kulturne dodire. Ali vizantijski stil posluzio je manje za podražavanje a više za usmeravanje, za orijentaciju. Uz to su se umetnici ponekad vracali neposredno na hrišćansku antiku. Mada se za otonsko doba može samo uz ogradu govoriti o renesansi: obnavljanje vaznih ziljeva i sredstava karolinške "renovacije" kao i njihovo produbljivanje tada su konacno utvrdili temelje za kulturu zapadnjackog srednjeg veka.

Ne nevazna zajednička crta umetnosti karolinškog i otonskog doba počiva u tome što su obe imale aristokratskodvorski karakter. još jace nego ranije, sada se pored vladarskog doma i visoko plemstvo pojavljuje kao nalogodavac. To vazi u prvom redu za episkope, kojima su otonski carevi dodelili novu politicku funkciju kao kneževima carevine. Istaknut je primer Bruno, brat Otona I, kelnski nadbiskup, kancelar carevine i "nadvojvoda Lotaringije", tj. u isti mah nosilac najviš e duhovne i svetovne vlasti u državi. Mnogi drugi episkopi bili su u srodstvu sa vladarskim domom ili inače povezani sa njim. I žene carskog roda stajale su kao opatice na celu manastira ili zaduzbina - često i većem broju u isti mah. Iako otonska dvoranska kapela nije bila ustanova u karolinškom, strogo centralnom smislu, ipak su mnogi znameniti episkopi proizasli iz nje: Adaldag od Bremena, Bruno i Gero od Kelna, Viligis od Majnca, Dodo od Minstera, Popo od Trijera i drugi. većina od njih bila je povezana i

sa monaškim reformističkim pokretom iz Gorca. Preko Trijera uticala je reforma iz Gorca na Keln, Hildeshajm, Regensburg, pa dalje na Rajhenau i Sen Galen. Suprotno krutom crkvenom centralizmu klinijevske reforme, koja je započela gotovo u isto vreme, pokret iz Gorca bio je prozet aristokratskim duhom carskih manastira, u krajnjoj liniji po karolinškoj tradiciji. Time je taj pokret opstao podjednako oslonac otonske carske ideje - nosioca crkve - kao i episkopi koji su postavljeni za kneževe carevine.

Iz te povezanosti objašnjava se sve jaci značaj episkopa-mecena u otonsko doba. Setimo se osobito nadbiskupa trijerskog Egberta s kraja X veka, povremeno kancelara Otona II, koji je svoje episkopsko sedište razvio u značajan centar crkvene reforme i umetnosti, ili Bernvarda od Hildeshajma, učitelja i prijatelja Otona III, koji se može smatrati najvećim poznavaocem umetnosti medju prelatima otonske države i koji je svoje novo sedište Hildeshajm napunio umetničkim delima velike vrednosti. U istočnoj državi svuda su procvala nova verska i kulturna sredista: uz starija mesta kao Korvej, Rajhenau, i od starine čuveni episkopski gradovi Keln, Trijer i Majnc, istakli su se Hildeshajm, Regensburg i Bamberg, manastiri kao Ehternah i Zeon. Mnogostrukost umetničkih nastojanja ogleda se u živoj razmeni raznih strujanja. Ne samo njihovo uzajamno uticanje nego, još više, zajedničko unutarnje postavljanje cilja daje delima tog vremena ono duboko saglasje koje dopusta da se govori o otonskoj umetnosti. Visoka formalna i tehnicka utancanost osposobljava je da cilja na ono najviš e, na spiritualno.

Ljudi oko 1000.godine ispunjeni su često mistički pojačanom verom. Uverenost da u zemaljskom poretku sveta poseduju anagogicno shvacenu sliku vecitog, božanskog carstva, u čijem iscekivanju živi pobožnjak, jeste temelj za prožimanje svetovne i duhovne vlasti. Car licno je Hristov zastupnik, čuvar pravog reda izmedju neba i zemlje. To još i Salijevcu Henriku III dopusta da se umesa na sinodu u Sutriju (1046), smeni trojicu papa i za novog pontifeksa postavi čoveka po svojim predstavama o poretku. Hristoliko, liturgijsko svojstvo vladara, koji je covecanski po prirodi, božanstven po milosti, našao je mnogostruk umetnički izraz. Svuda gde prikazuju čuda Hristova i njegovih svetitelja, otonska umetnost smera na stvarni, istinski život. S druge strane, svaki svetovni cin dotice se i odnosa prema Bogu. U umetničkom pogledu sve se to izražava u visokoj idealnosti načina prikazivanja: u zlatnoj podlozi, u nadcovecanski širokom gestu, u svepotcinjavajucem pogledu, u stvaralackom duktusu ornamentalnih sredstava. Jedino akcenti se menjaju iz škole u školu: naglašavanje hijeratickog odstojanja u dvorskom "rajhenauskom" rukopisnom slikarstvu, misticko produbljivanje u slikovitom načinu uobličavanja kelnskih minijatura, sholastički spekulativne težnje u Regensburgu. Sve to deluje zajednički i daje otonsko rukopisnom slikarstvu karakter umetnosti usmerene na zagrobni život, koja u srednjem veku zauzima jedinstveni polozaj: "Hocemo da to urade pravilno, pravilno pred božanskim kraljem. Sa najtacnijim zanatskim umenjem, u najboljem materijalu, prema najvernijim predanjima opisuje se ono što je iznad vremena pa ipak od početka do kraja gospodari svim zemaljskim."

Otonska umetnost ne zavrsava se sa saksonskim carevima čije ime nosi. Kao presudni preokret u XI veku može da vazi tek borba oko investiture. Kosmos ranosrednjevekovnog, s obzirom na Boga uredjenog sveta, koji je smatran celovitim, uzajamno isprepletanim sklopom svetovnog i duhovnog poretka, bio je uzdrman u trenutku kada su papa i car sebe shvatali doduse ne kao neprijateljske, ali ipak, u razdoru oko vlasti, razdvojene sile.

Preobrazaj u razvoju tog razdoblja izražava se u zapocetom obrazovanju i ucvrsenju sveta evropskih država, u kojem Francuska i Englaska staju uz bok carevini, pracene iberijskim kraljevstvima i već samosvesnom Italijom. Tome se pridruzuje i preuoblicavanje naroda istočne Evrope u hrišćanske monarhije, u Ugarskoj, Poljskoj i u Skandinaviji. Sa učvršćenjem carevine u porodicu evropskih država stvorena je u isti mah i pretpostavka za novu sveevropsku umetnost, "romanicku" , umesto više regionalnog cvetanja umetnosti u otonskoj carevini sa njenom, dakako za celi zapad, paradigmatickom ulogom. U duhovno-religioznoj oblasti taj je preobrazaj obeležen klinijevskom reformom i dominantnom figurom pape Grgura VII. U toku XI veka Francuska dobija vodecu ulogu u evropskom umetničkom

stvaranju. Time počinje novo poglavlje u napetom dijalogu izmedju mediteranskog i germanskog nasledja, koji vlada celim srednjim vekom.

Slikarstvo

Otonska umetnost razlikuje se od karolinške već na prvi pogled manje u izboru umetničkih sredstava nego u postavljanju akcenata. To su kruce predstave o redu koje se svuda ispoljavaju, počevši od arhitekture do tzv. sitnih umetnosti. što se tiče ukrašavanja gradjevina monumentalnim slikarskim tvorevinama, odmah pada u oci da se umetnost mozaika, koju je Karlo Veliki negovao po rimskom uzoru u otonsko doba više ne pojavljuje. Zidno slikarstvo, medjutim, neguje se kao i ranije, kako u duhovnoj tako i u svetovnoj oblasti. Pomenute zidne slike koje je Henrik I dao izraditi u Kvedlinburgu povodom pobede nad Madjarima mogu se svakako dovesti u vezu sa odgovarajućim ukrašavanjem karolinških palata. Bilo bi primamljivo kad bi se one mogle uporediti sa freskama posvedočenim za Ahen a radjenim u vezi sa ratovima Karla Velikog protiv Saksonaca. očuvano otonsko slikarstvo, doduse, nije toliko obimno kao tvorevine iz karolinškog perioda, pre svega u Misteru, ali je značajo i raznovrsno na svoj način. Na prvom mestu treba pomenuti freske u crkvi sv Djordja "gornje celije" u Rajhenaua, najpotpuniji primer potpuno islikanog otonskog hrama. Njima se pridruzuju znatni ostaci u gornjoj Italiji, pre svega u San Vicencu u Galijanu u Novari, kao i u Francuskoj. Slikarski ukras kripte Fulda-Nojenburgu karakteristican je za docnije otonsko slikarstvo u Nemačkoj.

Od slika u Sv Djordju u Obercelu (Rajhenau) izgubljene su one u apsidi i na zapadnom zidu, dok su na zidovima srednjeg broda gotovo potpuno očuvane. To su sa obe strane četiri velika islikana polja sa Hristovim cudima, gore i dole obuhvacena frizom u meandrima. Iznad stubova su medaljoni sa likovima rajhenauskih opata, izmedju prozora uvrh zida predstavljeni su proroci. Ovakvo uredjenje zidova podseća na slikarsko ukrašavanje velikih rimskih bazilika, pogotovo što je i nizanje portreta pojedinih opata rimski motiv. moguće je, dakako, da ovo nije neposredno vracanje na rimsko slikarstvo, već ponovno prihvatanje karolinške pozajmice: već u IX veku trazeni su rajhenauski monasi-slikari i sa drugih strana, tako da se m oze pretpostaviti postojanje duže tradicije na samom mestu.

Uprkos docnijim prepravkama još se mogu utvrditi sve bitne osobenosti rajhenauskog zidnog slikarstva. U ikonografiji cemo zapaziti - recimo u poredjenju sa karolinškim Misterom - svodjenje na nekoliko čuda Hristovih, kao uže shvaceno, ali u isti mah svesnije i uspesnije slikarsko iskazivanje. U odnosu na arhitekturu upadljiv je dekorativni skupni karakter, jer ritmika tog niza slika odstupa od one u travejima srednjeg broda. U pogledu stila - opet u odnosu na karolinško slikarstvo - jasnije se isticu linearni cinioci. Ako likovi usled toga gube ponesto u plastičnom modelovanju i prostornom dejstvu, oni u isti mah dobijaju u površinskom učinku, pogotovo što naglašenim pokretom i široko drapiranom odećom zahvataju daleko oko sebe. Samo nejasno sačuvani unutarnji sklop likova ipak dopusta da se uoce zrakasti sistemi linija, kakvi se ponovo javljaju u Ruodpreht-grupi rajhenauskog rukopisnog slikarstva. U odnosu na zemljasti, belom bojom naglašeni kolorit karolinškog slikarstva, upadljiva je zatim tananije nijansirana, svetlija paleta.

Slike u Sv Djordju, čije se nastajanje pretpostavlja u vreme opata Vitigova (983-997), podsećaju po tipu izduženih figura, po njihovom odmerenom ritmu i po koloritu na srednjovizantijske tvorevine. Takav odnos kao da je pojačan u ostacima fresaka Silvestrove kapele u Goldbahu kod Iberlingena, dakle nedaleko od Rajhenaua. I tamo su zidovi bili ukrašeni prizorima Hristovih cuda. Dobro očuvane slike u oltarskoj prostoriji prikazuju po dvojicu apostola na svetloj osnovi. Maniristicka izduženost, ali i gotovo grafički sklop likova podseća na istočnjacko slikarstvo, kao u kijevskoj Sv Sofiji (sredina XI veka). Slike u Goldbahu većinom se datiju na kraj X veka, možda za nekoliko decenija prerano. Svakako su blize romanickom slikarstvu nego freske u Sv Djordju Obercela.

Freske iz Rajhenau-Obercela bliske su i ostacima zidnog slikarstva sačuvanim na podrucju zapadnofranačkih Karolinga što su vladali od 987. U već pomenutoj kripti Ternana, nedaleko od Liona, vide se ostaci apokaliptički shvacene "Maiestas Domini", zajedno sa

fragmentima drugih, simboličnih slika, medju njima sv Djordja sa golubom sv Duha i djakonom. snažni linearni potez i maniristički izduženi likovi govore u prilog poznokarolinškog vremena nastanka. Od ostalih fragmenata zidnog slikarstva na podrucju današnje Francuske treba pre svega pomenuti još i malenu crkvu u Sen Pjer lez-Egliz, sa ikonografski bogatom dekoracijom apisde: Raspeće praceno predstavama Hristova rodjenja, Iskusenja, Poklonjenja mudraca i dr. slično kao na rajhenauskim freskama likovi su i ovde dati površinski, pa su i njihove akcije na otonski način prevedene u plosne vrednosti, tako da se ova dela mogu smatrati izdancima karolinškog zidnog slikarstva.

U istočnofranackoj Državi očuvane su još u Fuldi zidne slike iz vremena otonskih careva. Celokupna dekorativna i slikarska oprema u kripti crkve sv Andrije u Nojenbergu, nedaleko od Fulde, još jasno izlazi pred oci posmatracu. Simboli, andjeli i personifikacije u medaljonima poredjani su oko Majestas Kristi; ikonografski raspored koristi se pri tom veoma srecno sklopom svoda. Likovi su dati u srazmerno teškom, gotovo karolinškom koloritu; uopste izgleda da su se majstori, s obzirom na lose uslove osvetljenja u kripti, najradinje služili srazmerno grubom slikarskom tehnikom. snažno umetnuti grafički elementi odgovaraju docnijoj fazi otonske umetnosti: crkva Sv Andrije osvecena je 1023., freske u kripti mogu se datovati najviš e nekoliko godina ranije. Ovo malo primeraka daju veoma nepotpunu sliku o otonskom monumentalnom slikarstvu. Mnoga ukazivanja u pisanim izvorima priskacu u pomoć nasoj predstavi o sjaju izgubljenog. Saznajemo o slikarima iz Italije koji su se odazivali pozivu i presli preko Alpa. Najpoznatiji i u isti mah najzagonetniji je slučaj slikara Jovana, po narodnosti i jeziku Italijana, o kome Balderikovo žitije izveštava da ga je car Oton III, kao nagradu za slikarsko ukrašavanje kapele u ahenskoj palati, obdario episkopijom. Drugi, lombardijiski majstor po imenu Nivardus slikao je za opata Gozlena u Sen Benoa-sir Loar, treći je radio za nadbiskupa Adalberta u Bremenu. Tako se ne može poreci živo negovanje zidnog slikarstva u otonsko doba.

Upravo s obzirom na pomenute majstore iz Italije moramo da podsetimo na ostatke fresaka u crkvi San Vicenco u Galijanu kod Koma. Slika u apsidi pokazuje, po ranohrišćansko-rimskom tipu, Hrista kako stoji izmedju arhandjela, dok mu se u apokaliptičkoj viziji pobožno klanjaju duboko pognuti proroci Jeremija i Jezekilj. To su snažni likovi sa upecatljivim pokretima; nabore njihovi odora prate resko tvrda svetla koja svetiteljima daju neku nadzemaljsku dinamiku. Do koje mere deluje ovde vizantijski uticaj, neminovno ostaje otvoreno pitanje. Opet se polazeci od stila moramo pozvati na umetnost rukopisne iluminacije u tzv.Ruodpreht-grupi. Povezanost postaje istorijski shvatljiva s obzirom na donatora, Ariberta iz Intimijana, koji je crkvicu Sv Vicenca oko 1007. dao da se nanovo ukrasi. Ovog odanog pristalicu otonskog doma postavio je Henrik II za milanskog nadbiskupa.

Majstor fresaka u Galijanu nedavno je posvedočen i u Novari. Na zidovima tambura u ranohrišćanskoj krstionici tog grada otkriveni su pre nekoliko godina ostaci ciklusa glave 9-12 Apokalipse. To su velike scene izmedju naslikanih stubova, dobro uklopljene u arhitektonski ritam gradjevine. Saglasja sa galijanskim freskama mogu se utvrditi do crta lica upecatljivih andjela, preko 2m visokih, koji kao trubaci prate slike. I u ikonografskom pogledu zauzimaju apokaliptičke freske iz Novare dosad jedinstven polozaj. One najzad ponovo pokazuju od kolikog je značaja morala da bude Italija za razvoj otonske umetnosti severno od Alpa. već je i ranije naglašeno da je, osobito, monumentalno slikarstvo do u romansko doba ostalo vezano za snažnu tradiciju antičkog rima.

Vajarstvo

Otonska umetnost ima sa svojim karolinškim uzorom - i sa celim ranim srednjim vekom - zajedničku crtu: osobitu ljubav prema skupocenom materijalu, zlatu, srebru, dragom kamenju i slonovači. To vuce korenje iz onog doba kada zlato i drago kamenje još nije bilo hristijanizovano u kultnoj upotrebi, već su iz njega zracile magijske paganske sile. U ocima srednjeg veka zlato je otelovljena svetlost i u njoj se kao takvoj ogleda božanska svetlost. već Isidor iz Sevilje (633) u svojim etimoloskim tumačenjima izvodi naziv za aurum i argentum iz sjaja svetllosti. hristološki zaostreno, Rupert iz Dojca kaze da je supstanca

otelotvorene reći pravo zlato...U sličnom smislu je zlato svojstveno i Hristu podobnom vladaru. Plemenitom metalu dodaju se drago kamenje i emalj kao obojeni sastojci, a zajedno sa zlatom predstavljaju "odsjaj onog pravog" u stvorenom svetu.

Sa zlatom su nadalje biser i slonovača unutarnje povezani. Njihovo svetlucanje takodje predstavlja svetlost u kojoj se ogleda sjaj božanstva. već smo ukazali na simbolično znacenje slonovače: ona zastupa telesku supstancu čoveka kao slike i prilike Božije, u prvom redu pak bogočoveka Hrista. Na koricama srednjovekovnih sakralnih knjiga preovladjuju zlatne, dragim kamenjem optocene okvire, kao u neku visu sferu koja premasuje coveciji lik. U simboličnim tvorevinama ove vrste umetnost ranog srednjeg veka u raznom plemenitom materijalu ispoljava punu saglasnost. Pomenuta pagansko-magijska podloga oseća se još i u prekarolinško-karolinško doba. Za otonsko doba karakteristicno je suptilnije produhpvljenje, čiji vrhunac zapocinje u vreme Otona II.

Slonovača:

Umetnost rezanja slonovače već je u karolinško doba najtesnje povezana sa rukopisnim slikarstvom. Pretezna upotreba skupocenih izvajanih ploča kao ukrasa liturgijskih knjiga, za pikside, relikvijare ili cesljeve za osvecenje, prosiruje se u X-XI veku na situle (posude za osvecenu vodicu), oltare za nosenje i povijene vrskove biskupskih stapova. IZgleda da su, po ugledu na hrišćansku antiku, čak i biskupske stolice i antepedije ukrašavali su rezbarijama od slonovače. Promene u upotrebi donose sa sobom i formalni preobrazaj. Format diptiha, osobito omiljen u karolinško doba, pretvara se u pravougaona odnosno cetvrtasta polja reljefa, kojima se sada daje prevaga.

Za sliku umetničkoistorijskog razvoja, povest otonske rezbarije od slonovače potvrdjuje i dopunjuje mnoge crte koje su nam već poznate iz rukopisnog slikarstva. Tesne veze sa gornjom Italijom, utvrdjene za rano razdoblje "rajhenauskog" rukopisnog slikarstva - Ruodprehtova i Eburnantova skupina - nalaze snažnu potvrdu u jednoj starijoj skupini otonskih reljefa od slonovače. Jedna ploča u Kastelo Sforcesko, Milano, donosi dragocen istorijski podatak. Predstavlja cara Otona sa suprugom i sinom kraj nogu Hrista na prestolu. Blisko srodstvo stila sa situlom od slonovače u milanskoj katedrali, posudom čiji se natpis odnosi na nadbiskupa Gotfrida i na posetu cara Otona II tom gradu, ukazuje na lombardijsko poreklo oba ta dela, a svakako dopusta takodje da se carev lik pouzdano pripise Otonu II. još jedna povezanost sa Milanom data je u stilskom odnosu prema stuko-reljefima na oltarskom ciborijumu u Sv Amvrosiju. Ovi pak po siluetama podobnom rasporedu likova na praznoj osnovi i po kratkom prelamanju nabora na odećama podsećaju opet na slike u San Vicencu u Galijanu, sa početka XI veka.

Skupina carskih radova u slonovači iz Milana može se još znatno prosiriti. Njoj pripada i druga posuda od slonove kosti, sa mnoštvom figura tzv. Bazilevski situla. Njeni majstorski usredsredjeni prizori iz jevandjelja nadahnuti su jednim karolinškim diptihom koji se i danas još nalazi u riznici milanske katedrale. A pre svega treba dodati skupinu pločica koja obuhvata bezmalo 20 komada, čija današnja rastrkanost, ne dopusta pouzdane zaključke o prvobitnoj povezanosti slika. Dugo su istraživači u njima naslućivali delove antepedia koji je Oton I namenio svojoj zaduzbini, katedrali u Magdeburgu. U novije vreme veruje se pre u mogućnost da su ove pločice od kojih svaka prikazuje po jedan novozavetni prizor, bile namestene na nekoj biskupskoj stolici. Mnoga polja su radjena azurirano, imala su nekad zlatnu ili obojenu pozadinu. Slike većinom sadrze samo nekoliko figura. Ovo izdvajanje pojedinih likova, njihove ujednacene fizionomije, pa i stroga uporednost kompozicije i nabora na odećama podsećaju na znamenite stuko-reljefe u tzv. Tempieto Longobardo u Cividaleu. Za "magdeburske" ploče čije lombardijsko poreklo jedva da podleze sumnji, izgleda najpre prihvatljivo datovanje neposredno pre ovih radova u slonovači, koji su nastali oko 980. Koliko se u njima težilo dosezanju vizantijskog uzora, proizilazi iz poredjenja sa bliskim reljefom apostola Mateje, gde je neposredno kopiran neki istočnjački predlozak.

Najbolji primer vizantijskog uticaja na otonsku umetnost slonovače je ploča sa predstavom Hrista koji krunise Otona II i Teofanu, oboje u vizantijskoj dvorskoj nosnji. Tip uzora dat je u ploči sa krunisanjem Romana II i Evdokije. U malenoj figuri kraj Hristovih nogu naslucuje se onaj "Jovan" Filagat koji je kao poverenik carice Teofano i učitelj Otona III imao jakog uticaja na carskom dvoru. Ona se ponovo javlja na drugim slonovačama reanim u vizantijskom duhu. POred podražavanja, vaznu ulogu odigrao je i import vizantijskih radova. već je pomenuta ploča sa "Uspenjem" na otonskom evangelijaru u Minhenu. Na delima iz vremena Henrika II često se nalaze vizantijski reljefi od slonovače, tako na zlatnim koricama i na amvonu ahenske katedrale, kao i na kodeskima radjenim za Bamberg. I u krugu biskupa Bernvarda u Hildeshajmu upotrebljeni su takvi radovi kao ukras na koricama.

Čudnovato je što se ne mogu pouzdano utvrditi radovi u slonovači koji bi odgovarali značajnim, pripisanim školi u Rajhenauu, delima rukopisnog slikarstva. Razume se, osobito je teško lokalizovati reljefe koji su često očuvani izdvojeno. često su mogućni samo posredni zaključi. Postavilo bi se i pitanje o nastavljanju karolinške umetnosti slonovače u Mecu, čije je dejstvo očito i u XI veku. Iz poredjenja jednog poznokarolinškog raspeća sa odgovarajućim otonskim reljefom na sakramentaru Henrika II jasno proizilazi promena umetničkog pravca: figuralni aparat se smanjuje, ikonografija i likovni kanon pojednako zatežu. S druge strane, pojedinačna figura stiče sopstveni plastički život, u naglašenom modelovanju pred otvorenijom podlogom.

Upravo ovu minhensku sliku doveli su u vezu sa trijerskim majstorom Gregorijanskog registra, kao i neke druge ploče, medju njima Krštenje Hristovo i Vaznesenje. Osobita sposobnost tog umetnika za jasno uobličavanje prostora i organsko modelovanje tela nužno je navela na pomisao da se on okušavao i u plastičnim radovima. Pripisan mu je čitav niz rezbarija. Oni dostizu vrhunac u Madoni iz Majnca od slonovače, čije bi gotovo punoplastično uobličenje svakako bilo srodno po duhu tom majstoru. Drugi vrhunac, verovatno stvoren takodje pod njegovim uplivom, predstavlja becka ploča sa sv Grgurom. Zatim treba ovom krugu pripisati dve ploče sa liturgijskim prizorima u Kembridzu i Frankfurtu. U svim tim delima otonska skultpura slonovače dostize onu klasičnu visinu koja je za savremeno rukopisno slikarstvo data u delima majstora Gregorijanskog registra. Ostaje otvoreno pitanje koliko je tu udela imalo i proučavanje poznoantičkih radova u slonovači.

Ova skupina, često obeležena kao "lorenska", u kojoj kao da se najbolje antičke i karolinške tradicije spajaju sa genijem majstora Gregorijanskog registra, a može se vremenski odrediti u vreme izmedju 980. i početka XI veka, a prostorno odvojiti od Trijera (i Majnca?). Slika otonskog rezbarenja slonovače u Trijeru dugo je bila zamagljivana preuranjenim datovanjem skupina tzv. Nemačkog majstora. Ono se stilski nadovezuje na plocu Raspeća, koja je naknadno uklopljena u zlatne korice radjene krajem X veka za Zlatni kodeks iz Ehternaha, i obuhvata još nekoliko ploča (Majestas, Mojsije prima zakone i Neverni Toma). Danas se uvidelo da je ova umetnost poznootonska i već pripada razdoblju Salijevaca. Ali zaceci se mogu otkriti već u jednom delu iz poznog doba Henrika II, situli od slonovače iz ahenske katedrale. Likovni program te posude sadrzi značajan iskaz vladarske ikonografije: car i papa, u pratnji biskupa, flankiraju apostola Petra. Kompozicija se razvija u okviru arhitekture stubova iznad kapija prizemlja koje čuvaju vojnici, i mogla bi se svakako shvatiti kao slika nebeskog grada. Potpuno odgovara imperijalnim predstavama zrelog otonskog doba ako se car i papa u svom zajedničkom apostolskom dostojanstvu pojavljuju sa obe strane staresine apostola: pastir crkve i najjaci zastitnik otadzbine i utesitelj crkve, kako se car naziva u krunidbenom aktu.

Živa tradicija karolinške umetnosti iz Meca jeste podloga u koju je usadjeno korenje i za skulpturu slonovače u Kelnu i u krajevima oko Meze u XI veku. Od njenih inkunabula oko kraja X veka predstava Hrista u krugu apostola nadovezuje se na neki poznoantički tip slike, dok je Majestas Domini izmedju jevandjelista i simbola radjena po predlosku jedne karolinške minijature. I reljef ostaje sasvim plosan. U pozno vreme oko 1000. treba možda datovati plocu koja prikazuje Hrista na zemaljskom saru izmedju sv Viktora i sv Gerona a iznad izokefalno grupisanih svetaca "tebanske legije". Na licima svetaca poigrava već nešto lukave ljupkosti kojom su obeleženi još i kelnski svetitelji iz poznogotskog doba. Reljef je

izrezan na pozadini jedne ranovizantijske ploče od slonovače iz VI veka i uglavljen u prekarolinški metalni okvir - primer umetničkog i kulturnog kontinuiteta u Porajnju.

Otprilike u isto vreme je nastala i možda slonovača iz Lijeza na koricama Notkerovog evangelijara. Notker, sinovac Otona I, razvio je kao biskup u Lijezu tamosnju katedralnu školu u kulturno srediste dugotrajne plodne delatnosti. Ova ploča prikazuje biskupa kako kleci pred Hristom u mandorli. U senzibilnom načinu uobličavanja kao da još deluje karolinška škola iz Remsa, ali možda se umetnik neposrednije drži umetnosti Liutarovog otonskog evandjelistara iz Ahena, jer reljef zraci istim aristokratskim i idealizovanim duhom kao i evandjelistar. Iz ovih početaka proizasla je u toku XI veka tzv.sitnofiguralna skupina rezbarija slonovače iz krajeva oko Meze, koja je dugo vremena bila odlučujuća za Keln. Njeno prvo remek delo nalazimo u predstavi raspeća, s mnoštvom figura, koja je pre sredine tog veka gotovo doslovce ponovljena za skupocene korice evandjelistara esenske opatice Teofanu. Sa umetničkim krugom oko Meze i donje Rajne povezani su i radovi u slonovači za minednskog biskupa Zigeberta (poc. XI veka). Njihov stil tananih nabora, koji traga za minucioznim, podseća na umetnost "Nemačkog Majstora", ali se u njemu ogledaju i hildeshajmske težnje za podražavanjem vizantijskih uzora.

Zlatarstvo:

Mnogi radovi u slonovači koji su služili za korice knjiga uokvireni su zlatnim, reljefima ukrašenim i optocenim dragim kamenjem, okvirnim trakama. Visok rang kultne knjige izražava se u tako skupocenoj opremi. I mnogi drugi predmeti za hrišćanski kult izradjeni su od plemenitog metala, u prvom redu kivoti sa veoma cenjenim mostima svetitelja. Sa sakralnim tesno je bilo povezano i profano zlatarstvo otonske umetnosti. I insignije kojima se odlikuje vladar imaju kvazi sakralni karakter, kao što je sjaj kraljevske krune pozajmljen od zlatne svetlosti božanstva.

Treba pretpostaviti da su u većini umetničkih sredista rukopisnog slikarstva bile smestene i zlatarske radionice. teže je pri odredjivanju kraljevskih insignija. Pri tom se može uzeti u obzir da je kraljevska dvorska kapela, bez stalnog sredista, okupljala majstore iz različitih škola, tj. u isti mah je bila i msto umetničkih susreta.

Iz sačuvanih dela moguć je dobar uvid u delatnost pre svega onih znamenitih zlatarskih radionica u krugu oko trijerskog nadbiskupa Egberta s kraja X veka. Jedan od najvaznijih radova je zlatni ukras na koricama ehternaskog Zlatnog kodeksa, na kojem se vide Oton III i njegova majka Teofano, tj. rad po nalogu carskog dvora s kraja X veka. Sklop korica podseća na karolinški tip kruks gemata sankt emeranskog Zlatnog kodeksa. Ali kompozicija je, s jedne strane, slobodnija, recimo u odnosu iskucanih figura prema prostoru slike, a s druge strane ikonografski bogatija i simbolično strožije promisljena. Na mesto traka sa dragim kamenjem, na trijerskim koricama smenjuju se filigranski okovi kamenja i emalj. Da je emalj bio specijalnost trijerske radionice, potvrdjuje se istorijski iz prepiske izmedju Gerberta od Orilaka i nadbiskupa Egberta.

Korice ehternaskog Zlatnog kodeksa već su pozni vrhunac trijerske zlatarske umetnosti. Prethode im nekoliko radova. Veliki relikvijar za tzv.Petrov stap značajan je stoga što je sa ovom relikvijom bilo povezano ubedjenje u apostolsko nasledje i u prvenstvo trijerske crkve. pošto je kelnski nadbiskup krajem X veka zadrzao glavni deo tog stapa, Egbert je za ostatak dao izratiti zlatni kivot, relikvijar stapa je dobio oblik zezla sa loptastim vrhom.

Stvarno glavno delo Egbertovog zlatarstva jeste Andrijina skrinja, veoma zamrseno delo, ukrašeno plocama od slonovače, najtananijim emaljem i biljnim motivima sastavljenim od dragog kamenja. Plastično postavljena noga odozgo pripada relikviji - sandali ap. Andrije - koja je sa drugim svetinjama smestena u skrinju. Antička "milefiori" pločica služi kao oltarski kamen, jer skrinja je u isti mah bila i oltar za nosenje. Treba napomenuti da su u Trijeru sačuvana dva zlatna putnicka pehara iz X i XI veka. Uza strana skrinje, očuvana u prvobitnom stanju, nosi veliku verovatno iz Engleske donesenu rozetu radjenu u prekarolinškoj tehnici umetanja, sa vizantijskim zlatikom u sredini.

Svi trijerski zlatarski radovi odlikuju se dobro odmerenim povezivanjem jednostavnih osnovnih oblika sa probranim ukrasima u otmenom koloritu. U estetski jedva nadmasivoj sintezi spajaju se kvaliteti na relikvijaru za eksere u riznici katedrale, koji je sam u obliku klina potpuno prekriven emaljem u zeleno-zlatnoj boji. Mnoga od ovih umetničkih preimucstava sticu se već u trijerskom rukopisnom slikarstvu majstora Gregorijanskog registra, sa čijom umetnošću postoji i niz motivskih podudarnosti, u figurama i ornamentici. Ta okolnost je dovela do isticanja teže da je taj majstor identičan sa Benom, kanonikom pri trijerskom Sv Pavlinu, za koga se može utvrditi da je radio kao slikar i zlatar. Neki zlatar Bena pojavio se pod nadbiskupom Viligisom i u Majncu, gde je izradio veliki zlatni krst a veliki rubini su bili utisnuti kao oci.

Dok je većina zlatarskih radova iz Egbertovog razdoblja otudjena trijerskoj katedrali, riznica u Esenu čuva niz dragocenosti koje su joj nekad darivale njene opatice iz otonskog vladarskog doma. Vremenski i umetnički, na celu im je krst sa korpusom od iskucanog zlata u bogatom okviru od dragog kamenja i sa gravirama na poledjini. pločica od emalja ao donatorska kompozicija prikazuje Matildu, esensku opaticu, kako od svog brata, svapskog vojvode Otona, prima krst, koji oboje posvecuju Bogu. Otonova smrt 982. daje terminus post quem non, koji uostalom može da vazi i kao ukazivanje na trijerske radove kojima su Otonov krst iz Esena i drugi, njemu bliski krst sa tananim ukrasom od ćelijaste gledji, u mnogom pogledu srodni. Kao na radionicu iz koje su proizisli ti esenski radovi u zlatu upucuje se, većinom na Keln, jer Hristos sa rukama povijenim nanize odgovara jednom ikonografskom tipu kelnskog rukopisnog slikarstva. U opstem tipu krsta sa krajevima poput kapitela sadržan je u isti mah i odnos prema Lotarovom krstu, koji se takodje dovodi u vezu sa Kelnom. U tom detalju priblizuju se oba krsta jednom obliku rasprostranjenom u Engleskoj. Matilda i Otno bili su unuci Otona I od njegove anglosaksonske supruge Edite.

Lotarov krst je bogatije ukrašen dragim kamenjem, biserima i filigranom, a estetski možda još savrseniji nego esenski Otonov krst. S ovim ga povezuje tip raspetoga urezan na poledjini. Carska namena te dragocenosti proizilazi iz Augustus kameje na presecistu krakova krsta. U ovoj ikonografiji po ugledu na Vizantiju dati su kako ukazivanje na nebeskog vladara Hrista tako i na idealni lik, Hristu podobnog, cara pod okriljem krsta, vladareva mimeza Hrista, slično kao na carevoj slici u ahenskom Liutarovom kodeksu. Ostaje nerazjasnjeno na kog vladara se odnosi karolinški Lotarov kristal na podnozju krsta, na mestu donatorske kompozicije. Krst je obično datovan oko 1000. godine. ali bi se isto tako moglo pomisljati i na nešto raniji postanak.

Sasvim poseban polozaj medju delima u plemenitom materijalu zauzima Zlatna Madona u riznici esenske katedrale. svojom visinom približava se krupnoj plastici. Drveno jezro potpuno je presvuceno zlatnim limom. Tanko stavljene paralelen pruge daju pre sklop površine nego što modelisu. S druge strane, figura nije isključivo podesena za frontalno gledanje, već je potpuno obradjena sa svih strana. Kosi polozaj deteta, kome Marija kao nova Eva pruža jabuku - ikonografski atrubut a u isti mah i vlarasko znamenje - daje doduse izgledu lica više živosti, ali, s druge strane, ukoceni pogled prouzrokuje neku gotovo fetisku podobnu krutost. Iz srednjovekovnih izveštaja saznajemo da su Zlatnu Madonu nosili u litijama. možda je ona bila i nosacica relikvije, kao što je to dokazano kod drugih dela sakralne plastike X-XI veka. Ponekad se kip Sv Fides iz riznice u Konku, takodje oblozen zlatom i otprilike iste velicine, uporedjuje sa esenskom Madonom. Takodje u vreme oko 1000. spada Madona sa detetom, na prestolu, u Hildeshajmu, čija je metalna oplata očuvana, ali je izgubila glavu i ruke. U delima ove vrste zazvuči prvi nagovestaj buduce romanicke krupne plastike.

Veza sa Kelnom, pretpostavljena za dela u riznici esenske katedrale, ne nalazi potvrde u delima sačuvanim u Kelnu. Je li to stoga što se tu osobito zapaza nedostatak carskih porudzbina? Ako pomislimo, na primer, na raskošne korice evangelijara Otona III, sa bogatim pervazom od rasutog dragog kamenja, bisera i gema na neraščlanjenoj zlatnoj površini kao okvir vizantijske ploče od slonovače, onda potsticajna snaga carskog mecenastva postaje ocigledna. Ovaj rad dovodi se u vezu sa Rajhenauom, isto tako i korice minhenskog Clm.4454, sa naspramnim životinjama i lozicama u tehnici iskučavanja, u četiri

puta ponovljenom dijagonalnom rasporedu izmedju krakova velikog krsta ukrašenog gemema; jedno je od najplemenitijih tvorevina otonskog zlatarstva.

Trece korice u Minhenu, kao dve prethodne iz nekadasnjeg bamberskog poseda, obeležva gusta mreža filigrana i stoga se misli da su nastale u lorenskom krugu. Odavde se otkriva veza sa skupocenom carskom krunom, istorijski najznačajnijom dragocenošću otonske umetnosti. Njeno tehnički-stilsko savrsenostvo ne dopusta datovanje u vreme Otona I, sa čijim je krunisanjem u Rimu dugo dovodjena u vezu. Svakako valja pretpostaviti d aje car tada već nosio krunu sa drskom, taj tradicijom bogati spoj kamilavkiona i krune kacige. Uporedljivost sa krunom na ikoni Marije Vasilise u Sv Mariji u Trastevereu u Rimu dopusta u tom pogledu sasvim konkretne zaključke iz potonjega o prethodnom.

CArska kruna, zaloga i ukras carstva, nije samo tvorevina visokog tehnickog savrsenstva, sa dragim kamnjem optocenim azuriranim okovom u obliku kandza, sa mrezom filigrana i slikama u emalju na zlatnoj osnovi. Ona se pre svega odlikuje dubokim smislom koji sve delove spaja u celinu: od slimbolicnog osmougaonog oblika do rasporeda dragog kamenja i slikovitog iskaza zlatnog emalja. Sve to ne samo što svog nosioca svrstava u red starozavetnih kraljeva nogo ga u odnosu na Boga, pokazuje ovencanim krunom mudrosti. Polazeci od tog promisljenog teološkog iskaza, datovali bismo carsku krunu ponajpre u doba Otona III, što izgleda prihvatljivo i sa gledista zlatarske tehnike. Jedino nataknuti krst i drzak potiču iz docnijeg vremena: na drsci pise ime Konrada.

Veci broj minijatura pruža jasnu sliku o pojavi otnoskih careva, pre svega Otona III i Henrika II. U značajne komade spada lanac po tipu vizantijskog loruma, zatim veliki privesci u obliku polumeseca i kopce; medju njima se isticu sjajne fibule sa orlom. Ovo blago pogresno nazvano po supruzi Konrada II, verovatno predstavlja u dužem vremenskom razmaku sakupljeni "nakit carica", a čiji stariji delovi potiču od carice Teofano.

Sigurno je u okolini dvora, čije se boraviste često menjalo, bilo živog takmicenja izmedju umetnicima raznih škola koji su tu paralelno delovali. Saksonski zavicaj vladarskog doma ima relativno malo da pokaze na polju zlatarstva. većina predmeta je verovatno "import" , tako daje jedan relikvijar sa emaljem u Kvedlinburgu, čije rezbarije u slonovači pripadaju Fuldi, ili stap opatice opreden cvetovima u filigranu, takodje iz Fulde, dar Otona III sestri Adelhajdi. Svakako su preko carske porodice dospeli i fatimidski kristali u Kvedlinburg i Esen. Posredno na podsticaje carskog dvora, zahvaljujući delovanju episkopa Bernvarda licno, može se svesti skromni procvat zlatarstva u Hildeshajmu. Rezana i puncirana Odigitrija na zadnjim koricama tzv. Dragocenog evangelijara obradjuje jedan vizantijski motiv; isto vazi za zadnje korice Helmstetskog evangelijara iskucane u pozlacenom bakru. Od njih vode poprecne veze u Esen i Fuldu. Hildeshajmska osobenost je srebrni liv, ali on je, izgleda, takodje poistekao od Fulde. Iz te skupine valja pomenuti opatski stap, koji je Bernvard namenio svom rodjaku Erkanbaldu iz Fulde, pored srebrnih svecnjaka hildeshajmske crkve Sv Magdalene i jednog veoma izrazitog krsta-relikvijara koji nosi natpis pisan Bernvardovom rukom. Za ova i druga plastička Bernvardova dela može se kao izvor navesti i poznokarolinško nasledje primljeno posredno iz Lorene, ali su dati i istovremeni odnosi sa juznom Nemačkom.

Iz Regensburga, za rukopisno slikarstvo pod Henrikom II od pozamasnog značaja, sačuvana su bar dva vazna dela zlatarstva: poklopac Utinog kodeksa i tzv Gizelin krst. Poklopac je znatno restaurisan, ali sredisni lik Hrista na prestolu ostavlja monumentalan utisak, uprkos svom plosnom modelovanju. Krst je zavestala madjarska kraljica Gizela, careva sestra, za svoju majku, koja je umrla početkom XI veka. Likovni jezik je kruto stilizovanog korpusa podseća na raspeće u regesburskom sakramentaru Henrika II. površinsko oblikovanje, naglašeno i u ivici od bisernih polja i emaljnih pločica, zajedno sa dekorativnim opstim obeležjem krsta, vazi kao tipicno "regesbursko".

Iz raznovrsnih dela zlatarstva, koja se mogu pripisati stedrosti Henrika II, može se izvesti zaključak o utancanom ukusu tog znamenitog vladara. U pogledu toga trebalo bi još jedanput uporediti niz korica okupljenih u Bambergu, takoreci idejnom sredistu Henrikove države. Koricama mogu se dodati i korice knjige perikopa Henrika II , koje su oivicene nizom od 12 vizanitjskih zlatnih emalja. Natpis onim precioznim, za Henrikove zaduzbine karakteristicnim latinsko-trazeno grčkom načinom izražavanja govori o stemi, tako da su

istraživači u tim pločicama naslućivali ostatke neke vizantjiske krune. U jedan krst, sačuvan samo na crtezu, u bamberskom Sv Mihailu, tzv. jutarnjem daru, svadbenom poklonu carici Kunigundi, bio je utisnut vizantijski enkolpion od emalja.

Henrikovoj supruzi pripisuje se i kruna koja se istice bogatom inkrustacijom dragog kamenja u filigranskom optoku. Drugo, Kunigundinoj kruni srodno je delo tzv Henrikov portatil, zapadnjacka stavroteka po vizanijskom uzoru, podesena u isti mah i kao oltar za nosenje. Mada su docnije izvrsene neke izmene, kojima dugujemo npr. ispupcenu plocu od gorskog kristala: bogato profilisani sklop prednje strane, sastavljene od naizmenicno plastičnih i kolorističkih naslaga i plosno-dekorativnih elemenata, ipak je u sustini sačuvan. Zajedno sa koricama u Parizu, za koje se pretpostavlja da su izradjene u Mecu, ovaj portatil spada u jednu porajnsko-lorensku grupu kojoj bi trebalo pripisati i Henrikov krst. Posrednik je pri tom možda bio Majnc, grad o kojem imamo jako malo podataka iz otonskog doba. Ali još nedostaje tacna hronologija svih ovih zlatarskih radova. Vazna polazna tačka za to je data u figuralnim predstavama u nijelu na Henrikovom portatilu, u portretima jevandjelista na unutrašnjoj strani i pre svega u tipoloskim prikazima u vezi sa liturgijom, na poledjini. Oni su u tesnoj vezi sa tehnički istovrsnim delima iz vremena oko i posle 1020. od korica sakramentara iz Fulde, u Bambergu do gravira na Vaterbahovom i na Spicerovom oltaru za nosenje i najzad do kvalitetnog nijela na poledjini carskog krsta, koji se svi datuju izmedju 1020. i 1030. S pravom su isticanja saglasja u tipovima figura i u ikonografiji sa umetnošću carske opatije Fulde, zatim sa Hildeshajmom, takodje poreklom iz Fulde. Upravo carski krst, medjutim, pokazuje na prednjoj strani opet bogatu inkrustaciju dragog kamenja i bisera i tako se očigledno vezuje za način uobličavanja ranootonskih litijskih krstova kao što su Otonov krst iz Esena i Lotarov krst u Ahenu. Datuje se u prelazno doba promene na prestolu kada je Henrika II nasledio Konrad II. Konrad je zahvalan i za obogaćenje carske krune skupocenim krstom za naticanje i drskom, koja nosi njegovo ime.

Ovde oznaceni pravac stila u poznootonskom zlatarstvu, sa njegovim polaritetom kolorističkih i grafičkih elemenata, zlatnim okovom na prednjim a srebrnim na zadnjim stranama, nalazi naspramne crte u drugoj plastičnoj umetnosti, koja se odlikuje figuralnim i dekorativnim radovima u tehnici iskučavanja najviš eg kvaliteta. Ikonografske, tehnicke i opste umenticke veze sa upravo opisanom skupinom zaista su ocigledne, njihova povezanost je neosporna. To su tri znamenita rada. Ahenski zlatni oltar Henrika II, antepedijum čiji su reljefi sačuvani gotovo u punom broju i dobrom stanju, izgubio je prvotni okvir. Grupisanje simbola jevandjelista i prizora stradanja oko Majestas u sredini može se ubedljivo rekonstruisati. Narativne kompozicije su ograničene na svega nekoliko likova, zbivanje se time dodatno naglašava. U plastičnoj obradi cini nam se ponekad kao da nailazimo na onu strogu, gotovo na monumentalnost usmerenu koja nam se predočava već u predstavi Majestas na poklopcu Uta kodeksa. Povezanost sa Regensburgom, gde je mnogo radjeno za cara, niposto se ne može odbaciti kao zastranjena pretpostavka. Treba uporediti, kulisama slično stupnjevito rasporedjivanje glava gomile u prizorima Ulazak u Jerusalim, ili Hvatanje Isusa, sa kamenim Samsonovim reljefom u Regensburgu. Zajedno sa zlatnim oltarom, i drugo delo ove skupine, zlatne korice, datuju se u godinu oko 1020. U svom sklopu te korice prihvataju tip kruks gemata. možda je trebalo da zamene nekog karolinškog prethodnika, a u prilog te pretpostavke govore ne samo karolinški evangelijar koji one obuhvataju već i mnoge pojedinosti ukrasa radjene u antičkom duhu. Sredinu korica zauzima vizantijski reljedima simbila u tehnici iskučavanja i sa četiri hristološka, na zalost teško ostecena prizora. Njihova ikonografija opet je povezana sa rukopisnim slikarstvom iz Fulde, ali sa njegovim poznim stupnjem, koji sa svoje strane stilski sledi druga, pre svega juznonemačka umetnička sredista. Protiv odvec ekstezivnog povezivanja svih glavnih dela otonskog zlatarstva sa carskom opatijom Fuldom iznošena su dakako mnoga dvoumljenja. Na kraju otonskog razdoblja u užem smislu stoji i tzv. Bazelski antepedijum. Za razliku od ahenskog, prizorima bogatog oltara, na ovom frontalu vladaju samo pet velikih figura pod arkadama: Hristos nešto uzdignut izmedju tri arhandjela i sv Benedikta. Iznad arkada iskucane su izvanredno tanano radjene lozice sa oličenjima osnovnih vrlina. Cela ploča uokvirena je slikovito - suprotno, recimo arhitektonskom okviru milanskog zlatnog oltara- i time ostavlja utisak ikone. Uz vizantisticko obeležje pojedinih

likova, za koje se poredjenja radi može navesti, npr, ikona sv Mihaila u crkvi sv Marka u Veneciji, ovde se izgleda ukazuju osobito žive veze sa Carigradom. U istom pravcu upucuje i odustajanje od plastičnih dodataka dragog kamenja u korist tanane mreze iskucanih lozica i lisca vizantijskog tipa.

Osvrcući se na skupinu oko Henrikovog portatila, postaje jasno da za zlatarstvo pod poslednjim otonskim carevima nije postojao skroz primenjen, jednistven dvorski stil, baš kao ni za rukopisno slikarstvo. S pravom je isticano kako se, npr.i umetnost Fulde sve više otvarala novim uticajima. ako je tačno da su u pozno doba Henrika II Regenzburg i "dvorska škola" u Zeonu odigrali presudnu ulogu, postavlja se pitanje njihovog uticaja i na zlatarstvo. Zaista, isti likovi na Bazelskom antepedijumu zacudo su bliski figurama u zeonskim odnosno pod uticajem Zeona radjenim rukopisima. Careva slika u Zeonskom evandjelistaru Henrika II pokazuje lik u poredjenju usamnjen, stilski otvrdnut i vizantinistički otudjen. Samo uzgred nek bude ukazano na cinjenicu da već i regensburski Gizelin krst, lik Hristov, na poledjini izgraviran, okruzuje ukrasom od lozice, na način koji se može uporediti sa Bazelskim antepedijumom. Ovim umetničkoistorijskim argumentima pridruzuju se nalazi istoricara koji je po natpisu i ikonografiji oltara uocio njegovu prvobitnu namenu za manastir Mihaelsberg u Bambergu. zaključak da je i zlatni antepedijum bio namenjen za carevu omiljenu zaduzbinu, Monasterijum S. Mihajla iz Bamberga, u osni nas ne može iznenaditi.

Slika otonskog zlatarstva nepotpuna je bez kratkog pogleda u XI vek. Tvorevine tog doba mogu se osobito dobro proucavati opet u riznici esenske katedrale, iz vremena opatice Teofanu, unuke istoimene carice. Tu nam se otkriva koliko su se nadovezivali na veliku prošlost tog samostana i kako zrela otonska umetnost nastavlja da živi u novijim delima. Kivot sv Marsa, zapocet pod opaticom Matildom a završen pod opaticom Teofanu, propao je na zalost za vreme francuske revolucije. Litijskim krstovima dodat je još jedan, koji nosi ime Teofanu, a pokazuje razne elemente upotrebljene po drugi put. Vrhunac toh radova su korice jednog evandjelistara na čijoj je prednjoj strani ploča od slonovače okružena širokim okvirom u iskucanom zlatu: Hristos u mandorli, svetitelji pod arkadama, donatorka kleci izmedju patrona manastira pred slikom "Zlatne Madone"; uz to predstava na samoj slonovači i taj okvir zajendno daju obuhvatnu sliku spasenja, koja po svom sklopu još jedanput podseća na korice Zlatnog kodeksa iz Ehternaha, zaduzbine carice Teofano i njenog sina Otona III.

Tako se do u pozna dejstva otonskog zlatarstva još jednom ispoljavaju mnoge snage koje su uticale na nju. Umetnost iskučavanja figuralnih predsava nastavlja da živi u krstu-relikvijaru za manastir Borghorst u Vestfaliji, verovatno takodje iz druge ¼ XI veka. Car Henrik II prikazan je u posveti kao pokojnik. Značajno je probijanje oblika krsta fatimidskom kristalnom bocicom sa relikvijom. Sa predstavom raspetoga Hrista iznad nje, radjenom u tehnici iskučavanja, bocicu valja shvatiti kao sakramentalni sasud, iz kojeg kaplje krv. Pa tako neka ovaj poznootonski krst i kultni predmet, protkan simboličnim oblicima ii predstavama, vazi na zavrsetku kao reprezentativni primer za religiozno ukorenjeni "karakter stvarnosti", koji je obeležje načina misljenja u otonsko doba i nigde ne dolazi do tako savrsenog izraza kao u tadašnjem zlatarstvu.

Velike vajarske tvorevine u otonsko doba:

Jedno od najvaznijih umetničkih dostignuca otonskog doba povezano je sa prodorom rane srednjovekovne umetnosti ka monumentalnom načinu uobličavanja. Očigledno je X vek iznutra gonio na vajanje velikih plastičnih tvorevina. Takvo stremljenje očito se ispoljava čak i u umetnostima sitne plastike. Ovom razvoju prethode vazni zaceci težnje za krupnom plastikom u karolinško pa čak i prekarolinško doba. Kao prvenac velike zapadnjacke skulpture često navodjena Zlatna Madona iz Esena i odgovarajuce tvorevine u Franucuskoj (u crtezu poznata Madona iz Klermon-Fernan i čuvena Sen Foj u Konku) u krajnjoj liniji su bile ondnosno jesu zlatarski radovi. Oblaganje takvih kipova plemenitim materijalom i dragim kamenjem unutarnje je povezano sa njihovim svojstvom nosilaca relikvija. Kultna povezanost koja je, izgleda, bitno uticala na postanak monumentalnog

načina uobličavanja. Bogat relikvijama i skupocenim gemama ukrašen veliki krst bio je, npr. već pomenuti, oko 1000. Benov krst u Majncu.

Vazno polaziste za upoznavanje otonske pune plastike u drvetu predstavlja drveni krst - dar nadbiskupa Gerona - u kelnskoj katedrali, koji se datuje u godinu smrti tog prelata, 976. Geronovo raspeće obeležava i, kao jedini još očuvani svedok, početak novog razumevanja za telesno. Kontrastnim uobličenjem postignuto je da se u celini oseti snažna dinamika, i pored nepromenjenog vezivanja za plosni reljef, a nadlicna apstrakcija prikaza u isti mah dopusta da se probije cuvstvo sapatnje. Koliko je Geronovo raspeće uticalo na svoje doba prizilazi iz obilnog podražavanja u XI veku. Cini se, doduse, da je u okolini Kelna vazio još jedan drugačiji način uobilicavanja Raspetoga, kako to pokazuje veliko gerenshajmsko Raspeće, koje mnogi datuju takodje u X vek. Slabija snaga modelovanja i izraza, medjutim, mogla bi pre da bude poznootonska. Najzad, ranu romaniku uvode u Kelnu drvena vrata Sv Marije na Kapitolu, koja su tesno povezana sa umetnošću oko Meze sredinom XI veka. Iz istog kruga proizisao je, takodje rezan u drvetu, monumentalni Hristos u riznici Bogorodičine crkve u Tongernu, od kojeg je sačuvana samo glava.

Koliko je Keln i za plastiku u drvetu odredjivao pravac može se samo naslutiti. Radionici Geronovog raspeća može se pripisati kapitel sa Atlantima u cifliskoj crkvi. Značajni su ostaci otonskih skulptura na fasadi sv Panteleona. Polazeci od njih mogla bi se povući iznenadjujuca spojna linija do hildeshajmskih radova u bronzi, što se valjda objašnjava i licnim vezama: dugogodicnji prior Sv Panteleona, Goderamnus, postao je 996. prvi opat samostana sv Mihaila u Hildeshajmu.

Ostaje još da se tačnije ispita priroda odnosa izmedju Kelna, okoline Meze i Hildeshajma. Kako god, iz Bernvardovog biskupskog sedišta očuvan je već pomenuti fragment Madone, potpuno presvucene plemenitim metalom, a pre svega dobro održano dveno raspeće u parohojskoj crkvi obliznjeg Ringelhajma. Pretpostavljalo se da je to Bernvardov dar njegovoj sestri Juditi, koja je u Ringelhajmu bila opatica. Ovo raspeće u zaobljenosti oblikovanja i u anatomskim pojedinostima zaostaje iza Geronovog krsta, ali ga premasa silinom opste pojave i time odlucno ukazuje u pravcu buduce monumentalnosti romaničkih velikih krstova. Hristova glava ispoljava izrazitu dubinu osećanja i može se uporediti sa fragmentima u Sv Panteleonu.

Od kamene plastike posvedočene su iz Bernvardovog kruga samo biskupova nadgrobna ploča i sarkofag, sa predstavom devet andjeoskih horova dodeljenih apokaliptičkom jagnjetu - u kamen prenesena minijatura. Nadgrobna ploča ukrašena je krstom u medaljonu, podražavajući jedan litijski krst takodje sa centralnom slikom jagnjeta Božijeg. Reljef tih radova veoma je plitko radjen. Podseća u ponecem na ranootonski krst na trgu u Trijeru, kojim je oko 958. apokaliptičko jagnje visoko uzdignuto u gradu koji je nadbiskup Henrik iz razaranja normanske najezde doveo do novog procvata.

U Juznoj Nemačkoj sačuvano je iz otonskog perioda još manje tragova plastike. obično se na njihovo celo stavlja lepi i dobro očuvani reljef Jovana Krstitelja u Grosbirkahu, ali koji je verovatno nastao tek oko sredine veka. Tzv Samsonov reljef može se datovati u 20te godine. Pojedine figure izradjene su snažno i postavljene izmedju kulisa podobno naredjanih skupina pratilaca, presecanih okvirom, što je uporedivo s reljefima sa ahenskog zlatnog oltara i sa savremenim minijaturama. Time je dobijeno vazno ukazivanje na umetničke veze poznih dela otonskog zlatarstva sa Regensburgom i Zeonom.

U karolinško vreme omiljena stuko-plastika negovana je i u otonsko doba. Na kraj tog razdoblja može se smestiti medaljon sv Sola u Solnhofenu. Na njemu nije toliko zanimljivo prihvatanje karolinškog uzora Sola koliko stilska veza sa gornjoitalijanskim stukoreljefima X i XI veka.

55. OTONSKE MINIJATURE

Iz malog broja očuvanih tvorevina otonskog zidnog slikarstva ne može se steci stvarno reprezentativna slika tog vremena. Rukopisno slikarstvo, naprotiv, je toliko pregledno da se po njemu može nacrtati dobra slika istorijskog razvoja. Njegov polazni polozaj je uporediv sa karolinškim rukopisnim slikarstvom, pa ipak je sustinski različit.

Počeci se svode na vladarske podsticaje. Ali više nema vracanja na hrišćansku antiku u prvom redu, nego na karolinšku prošlost. Majstori se usmeravaju prema savremenoj umetnosti u Vizantiji. Temelji se više ne dovode u pitanje, a s druge strane je ponovno oživljavanje umetnosti praceno monaškim reformama.

Promenjenom polaznom polozaju otonskog minijaturnog slikarstva odgovara preobrazaj u duhovnim i umetničkim potrebama. Velika Karolinška biblija jedva nalazi neku paralelu, pa samim tim u mnogome otpada negovanje starozavetnih scena. I psaltir gubi značaj. Umesto toga se usmeravaju na prepisivanje jevandjelja, perikopa i sakramentarija. Osobito je karakteristicni oko 1000. nastali pokret spekulativne iluminacije rukopisa, što jasno ukazuje na ezotericnu prirodu otonske teologije. Otonska umetnost sazdaje bitne pretpostavke za slikarstvo poznog srednjeg veka. Novozavetne scene ubrzo ulaze u redovno opremanje skupocenih jevandjelistara i jevandjelijara. I ciklusi svetitelja se značajnije isticu. Dekorativni aparat u velikim rukopisima zadržava puno važenje, pre svega inicijal koji ispunjava cele stranice. Reklo bi se čak da su iz gotovo još varvarske naklonosti prema slikovitom ornamentu iznikle najranije tvorevine otonske iluminacije rukopisa.

Taj proces može se oko sredine X veka posmatrati u vezerskom manastiru Korveju. Kada je Oton I za svog suraka, engleskog kralja Estelstana pripremao poklon u vidu rukopisa, tu su se kao na uzor vratili na jedan kodeks poznog IX veka iz krajeva oko Meze. I u dva velika državna dokumenta, u tzv. Otonijanumu iz 962., povlastici koju je car darivao rimskoj crkvi, i u raskošnoj povelji povodom vencanja prestolonasledinka Otona II sa vizantijskom princezom Teofano, otonska kancelarija vezuje se odlucno za karolinšku prepisivacku umetnost. Ali vencanica u sarama purpurne osnove prihvatila je i motiv lava i grifona sa neke vizantijske svilene tkanine. Ovo unosenje istočnjacke komponente može se i dalje pratiti u nizu korvejskih rukopisa.

Oni se u početku strogo drže uzora iz tzv.frankosaksonskog rukopisnog slikarstva. Dobri primerci su mali evangelijar u riznici esenske katedrale i Ms.76 u Lajpcigu. Hronoloski sledeća glavna skupina korvejske umetnosti iluminacije u krugu saksonskog carskog doma počinje oko 950., a dostize vrhunac u Kvedlinburskom evangelijaru. Ova jevandjelja imaju kao uvod po dve ukrasne strane na išaranoj purpurnoj osnovi. Motivi ukrašavanje ogranicavaju se na preplet i akantusovo lisce, kolorit je uzdržan. Očigledno je povezivanje frankosaksonskog predloska sa elementima iz rukopisnog slikarstva na dvoru Karla Ćelavog. Drugi rukopis te skupine blizak je jednoj povelji Otona I datovanoj 946, treći ima osobito raskošne ukrasne stranice. Jedna takva stranica sa krstom na početku jevandjelja po Jovanu pokazuje životinjske motive egzoticnog crteza i kolorita koji podsećaju na istočnjački zlatni emalj. Tek donjosaksonski rukopisi iz poodmaklog X veka sadrze figuralne predstave. To su pretezno crtezi perom, nevešto radjeni ali jake izražajne snage. možda je upravo njihov rusticni stil doveo dotle da je sve utancanija kultura otonskog dvora ubrzo pretpostavila tvorevine drugih umetničkih sredista.

Osnovana je pretpostavka da je Korvej održavao tesne veze sa uglednom opatijom sv Bonifacija u Fuldi, odakle su po svoj prilici potekli mnogi potsticaji u pravcu donje Saksonske. U Fuldi su u karolinško doba intenzivno prihvatili umetnost ahenske "dvorske škole". Sa jednog rukopisa iz tog kruga kopirani su likovi jevandjelista i ukrasni motivi Vitekindovog kodeksa, koji pak u stilu i koloritu namece pomisao i na anglosaksonski uticaj. možda to ima neke veze sa zenom engleskinjom Otona I. Prava slava rukopisnog slikarstva iz Fulde počiva u raznim rukopisimasa sitnofiguralnim, dinamicnim prizorima i šarenim dekorativnim aparatom. Na celu im je **Getingenški sakramentar**. Sa Stradanjem sv Margarite i sv Kilijana stvorena su u Fuldi najranija potpuno ilustrovana žitija svetih. Iz poznog doba te skriptorije potiče **sakramentar u Rimu**, nastao oko 1025. način uobličavanja njegovih minijatura sa krupnim figurama i ornamentima osetno ispoljava uticaj poznootonskih juznonemačkih skriptorija. Veoma vazna uloga Fulde u otonsko doba dokazana je i za druge radove.

Moze se pretpostaviti da je Fulda bila tesno povezana i sa nadbiskupskim sredistem Majncom, i da je u samom Majncu, u prebivalistu dugogodišnjeg kancelara carevine, nadbiskupa Viligisa, radila neka skriptorija. Ipak, obim i priroda umetničke delatnosti u tom gradu nije još razjasnjena. Ta delatnost verovatno je u vezi sa problemom "lorenskog"

umetničkog kruga, kojem se pripisuje raskošni, poznati evangelijar Aa 44 u Fuldi, koji je s jedne strane povezan sa samom Fuldom, a s druge strane sa sakramentarom iz Sv Albana (Majnc) u posedu vojvode od Aremberga. Iz Viligisovog doba može se kao verovatna tvorevina Majnca smatrati samo jedan malen **molitvenik u Pomersfeldenu**. Iz tekstova i nešto malo minijatura se vidi da je bio namenjen nekom mladom kralju, u kome se može prepoznati Oton III, nadbiskupov sticenik. Predstavu vladara u proskinezi verovatno treba shvatiti kao aluziju na Vizantiju. Taj mali rukopis, je srodan sakramentaru u riznici katedrale u Majncu.

Zajednički pecat Kornveja i Fulde nosi rukopisno slikarstvo u poznootonskom umetničkom sredistu Donje Saksonske, u Hildeshajmu. Pod okriljem episkopa Bernvarda, prijatelja cara Otona III, ovo je mesto steklo velii značaj za episkopat carevine: sa hildeshajmskim kapitolom bio je tesno povezan ceo jedan narastaj istaknutih poglavara crkve otonskog doba. Mnogostrani interesi i odnosi episkopa Bernvarda ogledaju se u eklekticizmu hildeshajmske umetnosti. "Korvejske" pozadine sa tekstilnim sarama postaju karakteristicne i za Bernvardovu bibliju i za tzv. Skupoceni relikvijar. Drugi uticaji su prihvaceni iz Kelna i pre svega iz Regensburga.

Do svoje pune velicine izraslo je otonsko minijaturno slikarstvo u nizu rukopisa koji se pripisuju skriptoriji u Rajhenauu. Prvi kodeks ove skupine, knjiga perikopa, izradjena po nalogu "kustosa" Gerona, u kome se može videti potonji kelnski nadbiskup, koji je kao carski prosac putovao 971. u Vizantiju. Minijature su odreda kopirane sa karolinškog evangelijara iz Lorsa. U načinu na koji su likovi preuzeti i izmenjeni, u svodjenju mnogoclanih slika na elemente malobrojne ali plosno efektne, ispoljavaju se nove otonske težnje. Izgleda, nadalje, tipicno što se neki delovi opreme te knjige nadovezuju na druge uzore; za posvetne slike pretpostavljaju se predlosci iz Tura. Geronovom kodeksu blizak je tzv.Petershauzenski sakramentar, čije su slike takodje kopirane sa Zlatnog kodeksa iz Lorsa. Zajedno sa hornbahskim sakramentarom, u Soloturnu, čiji je niz posvetnih slika jedinstven, ovi rukopisi obrazuju skupinu nazvanu imenm Eburnanta, prepisivaca koji se javlja u hornbahskom sakramentaru. Ovi kodeksi su povezani i srodnom ornamentikom inicijala sastavljenom od spiralnih lozica i prepleta, koji svoje vreze sire preko punih stranica na početku teksta. Tu se vidi nadovezivanje na karolinšku umetnost inicijala - iz Sen Galena.

Ubrzo, oslobadja se ornamentika lisca gotovo arhaicnog rasporeda Eburnantove skupine. Preuoblicuje se u krajnje dinamicne, fantasticno uklupcane preplete sa liscem koje nemirno leti. Tako se ona pojavljuje u izvanredno mastovitom rukopisnom psaltiru nadbiskupa Egberta od Trijera, nastalom verovatno ubrzo posle 980. Ornamentici inicijala odgovara gotovo jezovita navala fantasticnih bica iz bajke, koja su ugradjena u purpurne osnove i okvire mnogih ukrasnih stranica. Figuralne predstave - frontalno dati likovi posvete i 10 portreta episkopa - hijeratskog tipa oživljene su snažnim rasvetljavanjem, slično načinu kako je to utvrdjeno kod likova na freskama San Vicenca u Galijanu. Da je ova rana gaza otonskog rukopisnog slikarstva u tesnoj vezi sa Italijom, može se uociti i na slikama bliskog evangelijara iz Pusea. Ta dva kodeksa obuhvacena su imenom Ruodprehta, koji je predstavljen na posvetnoj slici u Egbertovom psaltiru.

Pripisivanje Egbertovog psaltira rajhenauskoj skriptoriji nije neosporno. Problem se komplikuje zboj još jednog rukopisa radjenog za Egberta, tzv. Kodeks Egberti, koji stilski odstupa, ali je oznacenjem monaha (svakako prepisivaca) Koralda i Heriberta na posvetnoj slici, posvedočen kao rajhenauski rad. Ostaje otvoreno pitanje da li je rukopis možda izdradjen u Trijeru. Najzad, trijerska opatija sv Maksimina je bila jedan od vodecih manastira reformistickog pokreta, a iz njega je potekla i obnova raznih juznonemačkih opatija.

Egbertov kodeks sadrzi mnogobrojne ilustracije jevandjelja. Prizori, jednostavno uokvireni, sastavljeni su prozirno od svega nekoliko elemenata, likovi odaju smisao za modelovanje tela koje se oseća i pod odećom antičkog oblika. Kao uzor od kojed je potekao ovaj stil navodi se jedan ranohrišćanski rukopis iz IV-V veka po tipu Kvedlinburske Itale. Ali verovatni su i uticaji i karolinškog rukopisnog slikarstva iz Tura. Neke kompozcije u Egbertovom kodeksu pripisuju se jednom majstoru čija se ruka može uociti i na drugim

delima. Prema jednom fragmentu nazvan je "majstor Registrum Gregorii" od kojeg je još jedan fragmenat sačuvan sa slikom raspetoga Hrista i minijaturom cara na prestolu. Budući da je kodeks verovatno oko 983 radjen za trijersku katedralu, vladarev lik ne može se pouzdano identifikovati.

Dostignuce majstora Gregorijanskog registra je stapanje u organsku celinu antičkog slojevitog prostora sa telesno-plastično uobličenim figurama rama, pridruzivsi tome uravnotezen temperament u liniji i boji. Sticaj svih tih cinilaca stvorio je od dela ovog umetnika najplodnije tvorevine otonskog slikarstva. Njegove kompozicije vizije sv Grgura i cara na prestolu izmedju personifikacija pojedinih delova carstva isticu se izrazito spokojnom velicanstvenošću koja nikad više nije dostignuta.

Osim ovih, majstoru Gregorijanskog registra se pripisuju i razna druga dela: Evangelijar u Mancesteru, čije su sada izgubljene slike evandjelista služile kao uzori kelnskom rukopisnom slikarstvu. Tom rukopisu, datovanom 996-1002., možda prethodi evangelijar iz Sen Šapela koji je potom postao presudna spona izmedju trijerske i docnije ehternaske iluminatorske škole. Dostad nikako nije pslo za rukom da se utvrdi ime majstora. Identifikovan je sa slikarem Jovanom, kog je Oton III pozvao u Ahen, naposletku i sa Benom Treverenzisom, kome su istovremeno pripisivani i najvazniji trijerski zlatarski radovi iz Egbertovog doba. A već ranije mu je pripisana jedna rezbarija u slonovači.

Egbertov psaltir, Egbertov kodeks i, kao treći rukopsi, tzv Otonski kodeks iz Ahena, tesno su uzajamno povezani u ornamentici inicijala. I ovaj poslednji evangelijar pripisuje se Rajhenauu. Ime "Liutar" kao donatora ne doprinosi razjasnjenju problema "Rajhenau ili Trijer" koji se raspaljuje upravo u vezi sa Egbertovim kodeksom. Tradicionalno pripisivanje mnogobrojnih značajnih rukopisa Rajhenauu očigledno ne uzima dovoljno u obzir zamrsena ukrstanja izmedju glavnih umetničkih sredista visokog razvijenog otonskog razdoblja. S druge strane, ne sme se prevideti koliko je većina ovih rukopisa uzajamno tesno povezana zajedničkim crtama u ornamentici.

Otonskom evangelijaru u riznici ahenske katedrale i Egbertovom kodeksu zajdnički je ciklus novozavetnih slika. Njegova obavezanost srednjovizantijskim rukopisima nikako se ne može odbaciti, mada su mnogi tipovi slika već poznati u karolinško doba. Ostaje zagonetno zasto se majstor Liutarovog kodeksa stroze pridržava stila svog vizantijskog predloska. Osim toga on se obilno služi i zlatnom osnovom za minijature, koje postavlja u raskošne arkade.

Cuvena slika Otona protkana je neobično gusto simboličnim i tipoloskim nagovestajima. Vladar sedi na prestolu, krunisan rukom Božijom, nad personifikacijom Zemlje. Simboli cetvorice jevandjelista pokrivaju njegovo srce rotulom evandjeoskog teksta kao stolom. Duhovni i svetovni dostojanstvenici kao i kraljevi-stegonose okruzuju vladara koji se ovde, kao nigde inače u ikonografiji otonskih careva javlja u svojoj dvostrukoj bitnosti: covecanski po prirodi, božanstven po milosti.

Od Otonskog kodeksa u Ahenu, koji se na osnovu te ikonografije svakako može odnositi najpre na Otona III i na vreme oko 1000. otvara se umetničko istorijski put što vodi do još dva otonska rukopisa namenjena vladaru. To su evangelijar Otona III sa izvanredno raskošnim koricama, u čiju je površinu, optocenu dragim kamenjem, utisnuta vizantijska slonovača sa Uspenjem Bogorodice, i knjiga perikopa Henrika II. Na njenim koricama je karolinška ploča od slonovače optocena vizantijskim emaljem, koji je možda nekada ukrašavao neku dijademu. Oba rukopisa je Henrik II zajedno sa nekim drugima, prilozio svojoj zaduzbini Bambergu.

Prebogata oprema kanonskim plocama, portretima jevandjelista i sa 29 celih slika iz NZ cini evangelijar Otona III jednim od najraskošnijih rukopisa iz ranog srednjeg veka. Niz slika zasniva se na istom ciklusu koji nalazimo već u Egbertovom kodeksu. Ali njegov antički odmereni likovni jezik napušten je u korist neklasicne linearne, plosne umetnosti, pojačane sposobnosti izražavanja. Ona dostize gotovo vizionarski karakter u čuvenim slikama jevandjelista, koji slično Atlantima nose obak što se može uporediti sa drvetom ispod kojeg jeleni piju živu vodu evandjelja. U knjizi perikopa Henrika II dostignut je do krajnosti stilski izveden oblik: sa širokim gestovima na zlatnoj osnovi, uz osetno uklanjanje sa slike usitnjenih sporednih crta, sa hladnim izabranim koloritom. Produhovljena

velicanstvenost figura koje gledaju i delaju ekstaticno na slikama ova dva rukopisa, iza čijeg likovnog jezika daleko raostaju ranohrišćanski i vizantijski uzori, jedinstvena je u crkvenoj umetnosti ranog srednjeg veka.

Stvaralacko razdoblje "rajhenauske" umetnosti traje do 20ih godina XI veka. Mnogobrojni rukopisi, većinom radjeni po porudzbini, prouzrokovali su njeno prodirno dejstvo na daljinu, koje se oseća i u XII veku. Dalje primere teološko-spekulativne dubine ove umetnosti nalazimo u ilustracijama komentara uz Isaiju i uz Pesmu nad Pesmama. U drugom rukopisu dve naspramne minijature predstavljaju povorku Eklezije ka krstu i nebeskog mladozenju u krugu andjela i svetitelja, sa natpisom "On neka me poljubi poljupcem usta svojih". Obe minijature su uzajamno tesno povezane' tako povorka vernika što polazi od studenca Krštenja a zavrsava kod spasonosnog pehara sa Hristovom krvlju - misaono bogata alegorija istovetnosti Krštenja i evharistije.

U slično simboličnim kompozicijama ostvaruje se i umetnost drugih skriptorija visoko razvijenog otonskog doba, pre svega u Kelnu i Regensburgu. U meropoli Porajnja tek se srazmerno kasno javlja sopstvena proizvodnja rukopisa. Po nalogu Gerona knjiga perikopa, radjena oko 970.ciji se likovni ukras vraca na uzor karolinškog evangelijara iz Lorsa već je pomenuta. Jednostavan epistolar za nadbiskupa Evergera prikazuje na stranici posvete arhijereja ispruženog u vizantijskoj proskinezi pred patronom katedrale. Tek pod Heribertovim pontifikatom dolazi do znatnog poleta rukopisnog slikarstva u Kelnu (999-1021). Pod upravom ovog znamenitog čoveka, koji nije bio u dobrim odnosima sa Henrikom II, izgradili su se i delovali novi cinioci presudno i trajno. Pomenuti evangelijar majstora Gregorijanskog registra opredelio je tipove jevandjelista i ukrasni repertoar mnogih kelnskih rukopisa XI veka. Sasvim je moguće da je taj uticaj nastao posrednstvom manastirske reforme iz Gorca, koja je iz Sv Maksimina u Trijeru prenesena dalje u kelnski sv Panteleon. Time bi u isti mah bilo dokazano da je ovaj manstir bio srediste kelnske skriptorije. Drugo, nek znatan srednjovizantijski iluminirani rukopis svakako je uticao na ikonografiju i na osobeni živopisni način uobličavanja kelnskog rukopisnog slikarstva. To je morao biti neki rukopis kao što je Vatikanski Reg. Rana glavna dela rukopisnog slikarstva u Kelnu, evangelijar iz sv Gereona, sakramentar za istu crkvu i evangelijar za opaticu Hitdu iz Meseda monse pecat svog vizantijskog uzora do u mnoge pojedinosti fizionomija. Pominjanje kralja Otona u sakramentaru Sv Gerona dopusta utvrdjivanje vremena nastanka pre Henrika II.

Stil ovih rukopisa, živopisno dinamican, sa olabavljenim, stavise kolebavim obrisom figura i arhitektonske kulise, predstavlja stvarnu alternativu dvorskom "rajhenauskom" rukopisnom slikarstvu. Medjutim, u težnji da postignu najviš e produhovljenje, oba ta smera se uzajamno veoma priblizuju. Tome se pridruzuje izvesno izjednacavanje i u ikonografiji, pa čak i u stilu. Verovatno oko 1025. "pozvana su i obavezana" dvojica rajehenauskih monaha, Purhard i Konrad da izrade jedan evangelijar za oltar apostola Petra u kelnskoj katedrali - po donatoru nazvan Hilinus kodeks. prilično pouzdana slika stare katedrale potvrdjuje delatnost tih monaha u Kelnu, koja je očigledno uticala na tu skupinu uopste. Tako se u kelnskoj poznootonskoj "bogatoj skupini", koja počinje oko 1030. a sredinom XI veka naglo se prekida, slikarski usmereni stav starijeg kelnskog rukopisa slikarstva spaja sa novim naglašavanjem linearne strukture. Iz te grupe - pred evangelijara iz Sv Marije ad Gradus - treba pomenuti evangelijar u Bambergu, koji sa dvojnom slikom ilustruje uvod u jevandjelje po Jovanu neocekivano bogatom likovnom teologijom. Cini se da kelnsko rukopisno slikarstvo ovde, mada prilično kasno, prihvata pomenute spekulativne težnje. Uzorni tipovi jevandjelista, kako ih je mastor Gregorijanskog registra dao, nastavljaju da žive najzad još u strogom kelnskom stilu koji vlada drugom polovinom tog veka: to je umetnost koja se sve više ukrucuje u smislu upecatljivog linearnog paralelizma.

Kao trece umetničko srediste, Regensburg - suprotno Kelnu duboko zahvalno stedrosti Henrika II - dovodi takve poucno tekstoloske tendencije do novog vrhunca. Umetnička polazna tačka jeste Zlatni kodeks u Sen Emeramu iz dvorske škole Karla Ćelavog. Data su nam samo tri regensburska rukopisa; ali oni bacaju jaku svetlost na dostignuca opatija sv Emerama i Niderminstera. Dva su nastala po carevom nalogu, sakramentar i evangelijar darivan 1022. Montekasinu. U ikonografiji, sklopu slike i

ornamentici svuda se oseća karolinški uzor, ali mora daje tu uticao i neki srednjovizantijski rukopis. Na taj rukopis mogao bi da se svodi tačniji crtez kao i svetliji kolorit. Od slikarskih dela treba istaći Raspeće sa delimicno latinskim, delimicno grčki m natpisom, a pre svega predstavu cara kog krunise Hristos, po tipu prorockog, pobednosnog molitelja.

Vrhunac Regensburskog rukopisnog slikarstva predstavlja evandjelistar radjen za opaticu Utu iz Niderminstera. Od ukrasnih stranica ovog raskošnog rukopisa zasluzuju posebnu paznju naspramne minijature Raspeća i mise koju služi patron manastira Erhard/ označavane su kao najranije "sholasticke" misaone slike. možda potiču od nekog teologa po imenu Hartvik, koji se školovao u Šartru, a za osnovu kompozicija uzeo misticne spekulacije Pseudo-Areopagita. Sklop okvira poznokarolinškog Zlatnog kodeksa iz sv Emerama slzi pri tom kao kostur za zamrseno ukrstene sadrzine slika, koje u Erhardovoj slici označavaju čovekovo uzdizanje ka Bogu: sv Erhard kao svestenik, djakon i sv sasudi obuhvaceni su jednim baldahinom, celebrant nosi ornat starozavetnog prvosvestenika. Na temenu slike, jagnje sa knjigom obeležava krajnji apokaliptički smisao liturgijskog zbivanja. Trijadi ove slike naspramno stoji Raspeće. Hristos je ogrnut stolom i obeležen kao jerarh, na celu promisljenog sistema natpisa i dijagrama. Vanvremenski deluje u takvoj povezanosti istorijski verno preslikavanje crkvenih stvari na Erhardovoj slici: ciborijum, putir i patena, evangelijar, višeca kruna i skupocena zavesa sastavni su delovi poklona cara Arnulfa manastiru sv Emerama.

Pored Regensburga, Henrik II je pre svega unapredjivao u Zeonu smestenu skriptoriju, koja je opet radila osobitno za carevu omiljenu zaduzbinu Bamberg. Umetnički je značajan evandjelistar sa dvostranom slikom carevom, koji prinosi kodeks Madoni. Krunidbeni pontifikal sadrzi reprezentativnu sliku vladara, kome episkopi kao novom Mojsiju podupiru ruke podugnute u molitvi.s Od zeonskih rukopisa mogu se povući veze sa rukopisnim slikarstvom drugih poznootonskih sredista u Bavarskoj, na Tegernskom jezeru i u Nideraltajhu, Frajzingu i Salcburgu, odakle je dat neprekidni prelaz ka romanickoj iluminaciji.

Sva značajna sredista otonskog rukopisnog slikarstva - sa izuzetkom Kelna i Trijera - izrasla su pod carevim pokroviteljstvom. Ovo tvrdjenje vazi i za skriptoriju opatije Ehternah. Ponovo naseljen 937. od trijerskih monaha, manastir je pod opatom reformatorom Humbertom doveden do snažnog procvata. Car Henrik III postaje njegov veliki zastitnik. U malenom, ali sa 72 slike prebogato opremljenom evandjelistaru u bremenskoj gradskoj biblioteci likovno je prikazana poseta vladara i njegove majke Gizele Ehternahu. Minijatura pruža zanimljiv uvid u prepisivacku radionicu manastira, gde je uz monaha zaposlen i jedan svetovnjak-pisar. Ocigledna je stilska i nadasve ikonografska veza ovog rukopisa sa trijerskim rukopisnim slikarstvom; više od polovine slika potiče iz Egbertovog kodeksa.

Veza sa Trijerom ostaje presudna za rukopis velikog formata, nazvan kodeks Aureus, sada u Nirnbergu. Njegovo umetničko poreklo, s jedne strane se može naći u poznom stilu majstora Gregorijanskog registra, a s druge strane izgleda da su sudelovali i karolinški uticaji, najjace valjda iz rukopisnog slikarstva Tura. Vaznu posrednicku ulogu odigrao je napred pomenuti evangelijar u Sen Šapelu, čije su prve, zlatnom okovane korice docnije dodate ehternaskom Zlatnom kodesku. Ali u ovom pogledu, kao i u tacnom odredjivanju vremena nastanka ovog rukopisa, koji je opet opremljen bogatim ciklusom slika i mnogobrojnim ukrasnim stranicama, naucni istraživači još nisu postigli saglasnost.

Poseta Henrika III opatiji Ehternah, kojoj je sledila posveta bremenske knjige perikopa, donela je skriptoriji prizeljkivane carske naloge. Za crkvu-grobnicu Salijevaca, katedralu u Spejeru, izradjen je monumentalni evangelijar, datovan izmedju 1043 i 1046. Taj kodeks, sada u Eskorijalu, obeležava vrhunac ehternaske rukopisne umetnosti. Njegova oprema kanonskim plocama, ukrasnim stranicama sa tekstilnim sarama, inicijalima i ukupno 54 minijature na celim, odnosno polustranama, zaista je nenadmasna. Posvetne stranice sa likom Henrika i njegove supruge Agnes odaju tako monumentalan način oblikovanja da moramo dvostruko zaliti što nemamo nijedan primer carskog zidnog slikarstva iz tog vremena. Pri svojoj zagonetnosti karakteristicna je i pojava način uobličenja crta lica Hrista i Marije, kao i Hristove ruke koja blagosilja u čisto vizantijskom maniru. Na

ukrasnim stranicama sa istočnjačkim tekstilnim sarama dodiruje se ehternasko rukopisno slikarstvo ponovo sa najranijom otonskom opremom knjiga iz donje Saksonske.

Jedan divotni rukopis radjen za katedralu u Goslaru, zaduzbinu Henrika III, koji se sada čuva u Upsali, verovatno je kao poslednje veliko delo proizaslo iz skriptorije Vilibrordove opatije. Rukopis više ne sadrzi ciklus slika iz jevandjelja. Njegov strogi likovni kanon, uz tanano osećanje za boje, srodan je poznim stilovima koji se u drugoj polovini XI veka razvijaju svuda, u Kelnu kao i u juznoj Nemačkoj. Pad vrednosti ehternaskog rukopisnog slikarstva posle smrti carskog pokrovitelja pokazuje koliko je ova tanana umetnost bila zavisna od mecenastva sa najviš eg mesta. Vracanje na carsku tradiciju karolinškog doba, koje je u rano otonsko vree predstavljalo polaziste, ustupalo je mesto sve vecoj umetničkoj slobodi. I odnos prema vizantijskim izvorima postao je manje usiljen. Sve više je izveštačenost podražavanja uzmicala pred stvaralastvom sopstvene obdarenosti. Jasnije nego srodne umetnosti otonsko rukopisno slikarstvo oličava rani izraz srednjovekovnog duha, i prvi uzlet nemačkog stila.

Znatna je i umetnost iluminacije rukopisa u evropskim zemljama izvan "carstva", mada se ne može uporediti po umetničkoj raznolikosti ili duhovnoj snazi. Značajan je tok stvari pre svega u Engleskoj, gde se renovacija takoredji nadoknadjuje. Alfred Veliki počinje da poziva strane učenjake i umetnike. U drugoj polovini X veka prvi put se razvijaju znatnije umetničke snage, u isti mah pracene manastirskom reformom čije dejstvo dopire iz Francuske. Ne zna se pouzdano da li su i na koji način rani crtezi uz kosmogonsku pesmu Kedmona povezani sa korvejskom crtackom umetnošću u rano otonsko doba. Kralj Etelstan od Engleske se orodio sa Otonom I.

U kraljevskoj porodici u Vincesteru se razvija pod episkopom Etelvoldom značajna umetnička škola. Njeno prvo delo je jedan, po samom biskupu nazvan, Benedikcional koji je opremljen sa preko 20 islikanih i ukrasnih stranica. U figuralno-ikonografskom pogledu obelodanjene su veze sa karolinškom umetnošću, pre svega školom u Mecu, odakle se preuzima i osobito rado negovani akantusom ornament. U strukturi minijatura sa geometrizovanim okvirima koje ornament istina uveliko prekoracuje, ispoljava se uticaj frankosaksonske iluminacije.

Svoj najveći uspon nalazi "vincesterski stil" u maniristickoj figuralnoj umentnosti i u strasnom ornamentu misala Roberta od Žimiježa iz godina izmedju 1013. i 1017. Ovde dostignuta produhovljenost, koja se može uporediti sa otprilike istodobnim nastojanjima na kontinentu, već se nagovestava u tzv.Grimbaldovom evangelijaru sa početka tog stoleca. Isti utisak ostavlja, još jace naglašen, stil "kentenberijske škole". U tome se oseća i uticaj Utrehtskog psaltira, koji se od poznog X veka nalazi u Engleskoj i ubrzo dobija kopiju. Umetnost crtanja perom ostaje presudna za Kentenberi pogotovo u polihromnoj tehnici. Tzv.Koton-psaltir je značajan, doduse prilično kasni primer ovog veoma izveštačenog stila, čiji kaligrafski uzbudjeni način predstavljanja teško da je ikad premasen. Normansko osvajanje Engleske označava za ostrvo kraj ranog srednjeg veka; uporedivo je sa borbom oko investiture u Nemačkoj. Od umetničko istorijskog značaja je ono s obzirom na "umetnost oko kanala", koja u ranoromansko vreme ovezuje obe obale Lamansa.

Rukopisno slikarstvo X-XI veka u Francuskoj pruža neujednacenu sliku. Za njene srazmerno skromne umetničke izraze odgovorno je i nedostajanje kraljevskog pokroviteljstva. U severnom delu zemlje najpre provladjuje engleski uticaj. Ali crtački stil kakav se, neguje npr u opatiji Sv Amana ipak izbegava maniristicke preteranosti vincesterske škole. U tome možda ima udela i još živo karolinško nasledje, koje i sa geometrijskim strukturama frankosaksonskog rukopisnog slikarstva deluje do u XI vek. Odgovarajuce mešanje pretpostavki i uticaja zahvata i rukopise po drugim severnofrancuskim sredistima, npr iz Sen Bertena u Sen Omeru, pod opatom Odbertom. Izvesnu ulogu igra i veza sa krajevima oko Meze pa samim tim i sa otonskom umetnošću, što se lako može proveriti za vazno srediste Lijez/ Pod takvim uticajima nalazi se i rukopisno slikarstvo Verdena. U svakom slučaju, staro jezgro zemlje izmedju Meze i Loare sacuvalo je do u XII vek izvesno prvenstvo.

U srednjoj Francuskoj naocigled slabi engleski uticaj. Ali još u žitiju Sv Radegunde mogu se naći rozete od lisca svojstvene vincesterskoj školi, dok stil figura već nosi obeležja

romanicke umetnosti. Produktivna skriptorija iz Limoza, kao i druge srednjofrancuske prepisivacke škole, vraca se plosnoj umetnosti ranokarolinškog perioda, ali je otvorena i otonskim uticajima. Zanimljivo je da se u jednom lekcionaru sa kraja XI veka javljaju figuralne predstave koje su svakako nadahnute srednjovizantijskim rezbarijama u slonovači.

Osobito poucan fenomen imamo u tzv.Genjijerskom evandjelijaru iz Sen Benoa sir Loar. Izradjen je na porudzbinu kralja Roberta pobožnog, a napisan zlatnim i srebrnim slovima na purpurnoj osnov, odgovarajući rukopisima karolinške i otonske dvorske umetnosti. Iz posvete proizilazi da je pisar došao iz Italije. to bi mogao da bude onaj slikar Nivardus čija je delatnost za opata Gozlena iz Flerija, kraljevog polubrataa, posvedočena u pisanim izvorima. Taj kodeks je srodan jednom sakramentaru u Milanu. U isti krug se stavlja i fragmentarni sakramentar iz Bovea, datovan izmedju 1015 i 1020. Njegovi inicijali još podsećaju na Eburnant skupinu, čiji je način rada u Nemačkoj tada, istina već bio odavno prevazidjen. Izrazita minijatura Raspeća na početku kanona u ovom rukopisu dopusta da se već nasluti umetnost tzv.Nemačkog majstora. Tek u drugoj ½ XI veka razvija se onda romanicko rukopisno slikarstvo Francuske do pune raznolikosti i velicine. U ostroj suprotnosti prema otonskoj umetnosti u Srednjoj Evropi stoji rukopisno slikarstvo u Španiji. Na primeru asturijskog zidnog slikarstva iz IX veka već se mogao uociti značaj zadocnele pozne antike za ranosrednjovekovnu Španiju. U takvim tradicijama odrastao je verovatno i Spanac Teodulf iz Orleana, jedan od najistaknutijih ljudi na dvoru K. Velikog.

Umetnost X-XI veka u Španiji, nazvana "mozarapskom", ima malo veze sa kulturom arapskih osvajaca. I ona se zasniva na hrišćanskoj poznoj antici, što se osobito upecatljivo vidi na delima rukopisnog slikarstva. Trakasto ornamentalni kolorit ranih rukopisa može se još uporediti sa poznomerovinskim rukopisnim slikarstvo,. Pod karolinškim uticajem zapocinje razbistravanje likovnog aparata, pri čemu trajna naklonost prema potkovicastom luku izgleda ne toliko mavarska koliko zapadnogotska reminiscencija.

Umetničko i ikonografsko stvaranje ranog spanskog rukopisnog slikarstva usresredjeno je na iluminirane komentare Apokalipse. Oni se svode na tekst svestenika Beata iz Liebane, iz VIII veka, i stalno se iznova sastavljaju do XIII veka. Obicaj spanskih skriptorija da u kolofonu oznace vreme, mesto i prepisivaca, bitno olaksava pregled. Rukopisi su odreda opremljeni mnogobrojnim ilustracijama, često preko stotinak, a pored prizora iz Apokalipse, i biblijskim slikama, kartom sveta, genealoskim tablicama i dr. To im daje takoreci enciklopedijski karakter. Budući da osim toga obuhvataju i slike jevandjelista, treba pretpostaviti neku liturgijsku f-ju tih knjiga, koja se dosad, dakako ne može blize odrediti.

Niz poznatih Beatovih apokalipsa počinje godine 894. jednim kodeksom koji je u Njujorku, njegove najvaznije tvorevine mogu se sagledati u rukopisima iz Gerone i Tavare. snažna ornamentalna kompozcija minijatura, koja umnogome podseća na rano rukopisno slikarstvo sa ostrva, pre svega njihova egzoticna, usijana obojenost, ostavlja dubok utisak na posmatraca. Spekulativna misaona dubina tih predstava se udruzuje sa uživanjem u tananoj kaligrafskoj igrariji. Prožimanje emblematske uproscenosti i naivne igre intenzivnim bojama i vizionarskom verom u načinu predstavljanja sačinjava upecatljivu draz ovih minijatura. Zracenje spanske apokaliptičke umetnosti ispoljava se u juznofrancuskoj Apokalipsi iz Sen Severa, delu izvanredno visoke vrednosti koje već pripada sredini XI veka.

Presudni cinilax za ovu granu spanskog slikarstva bio je bez sumnje nacionalni stil "rekonkviste". Nisu slučajno mnogi rukopisi ukrašeni minijaturom "andjeoskog krsta" iz Ovijeda, kao znamenja hrišćanskog ponovnog osvojenja zemlje. U borbi protiv mavarskog neprijatelja morala je apokaliptička misao biti neposredno aktuelna. I za drugo značajno delo mozarapskog slikarstva "Bibliju Hispalense" datovanu u X vek, mogao se dokazati ovaj vid u datovanju prevage neislamskoj umetničkoj tradiciji.

1. **Istorija Apolonija**, kralja Tira, Nemačka, kasni X, rani XI vek
2. **Kinegetika Pseudo Opijana,** XI vek
3. **Ginekeja** - Soronos iz Efesa, IX/X vek
4. **Traktat Apolonija iz Kitije**, X vek

III

39. ROMANIČKO ZIDNO SLIKARSTVO U FRANCUSKOJ

Demus:

Najveca dostignuca romanickog zidnog slikarstva u Francuskoj su svi rani radovi, počev od kasnog XI i prve polovine XII veka. U poznijim radovima se javlja ili izvesna stagnacija ili prvi znaci procesa rastakanja koji je doveo do gotičkog stila i na kraju eliminisao same osnove zidnog slikarstva tj. sam zid. Francuski naucnici zaista govore o opadanju kvaliteta zidnog slikarstva počevši od 1150. Ovo je prestroga ocena, osim ako se ne odnosi samo na centralne oblasti kojim je vladala francuska kruna; ona se ne može primeniti na Normandiju i provincije kojima je vladala Engleska u vreme braka Henrija II sa Eleonorom od Akvitanije u 1152, ili na Burgundiju koja je pripala Nemačkom carstvu kao rezultat jednog drugog dinastickog braka, ili na druge severne teritorije koje su pripadale Flandrijskim grofovima, ili one juzne regije koje su pripale Španiji i kraljevstvu Aragon. (Na kraju krajeva materijalni ostaci koji su opstali u ovim podrucjima su previse oskudni da bi bili dovoljni za procenu francuskog romanickog slikarstva).

Ljubav prema hijerarhiji (redu) naveo je francuske naucnike da razviju brojne sisteme za klasifikovanje materijala, ali ni jedan od njih nije bio zadovoljavajući. Najraniji i najnejasniji sistem je delio slike prema njihovoj paleti i tehnici na dve glavne grupe: one mat na svetloj osnovi, i druge sa glatkom sjajnom površinom na tamnoj osnovi, obično plave boje. Prva je smatrana urodjenom, nacionalnom umetnošću Francuske, dok je druga smatrana za nastalu pod uticajem Italije ili Vizantije. Potonji pokusaji su bili usmereni na definisanje grupe u geografskom pogledu, pa je prva grupa bila smestena u sliv Loare u centralnoj Francuskoj, a druga u juzni i istočni deo, u Burgundiju i Overnji. Uskoro je primeceno da je ova jednostavna podela previse rigidna, i zatim je uvedena podela na četiri glavne grupe: prva je originalna grupa, smestena u Turu, sa slikama koje su imale mat finis na svetloj osnovi, izvedena od lokalne tradicije koja je dosezala unazad do poznih Rimskih vremena; sledeću grupu sačinjavaju slike sa plavom osnovom Burgundije i jugoistocne Francuske, koje su došle pod uticaj Monte Kasina; trecu grupu sačinjavaju slike u Bas-Overnjiu, sa isto tako tamnom osnovom i koje su nastale pod vizantijskim uticajem, ali koje nisu imale veza sa Monte Kasinom ili Klinijem; u poslednju grupu spadaju slike u istočnim Pirinejima, gde su uticaji uglavnom bili Katalonski. Ovaj nešto kompleksniji sistem i dalje ne zadovoljava u potpunosti veliku brojnost formi koja postoji. Nezadovoljavajući je i zbog toga što ne može da razlikuje aspekte koje bi trebalo odvojeno razmatrati: tehniku, formu, regionalne specificnosti i strane uticaje. Npr. u Overnjiu i Poatuu postoje slike i sa svetlom osnovom kao i one sa tamnom; Sen Saven, koji sadrzi najznačajniji ciklus slika sa svetlom osnovom, ima i ciklus sa tamnom osnovom u svojoj kripti; brojne freske koje danas izgledaju kao da su na svetloj osnovi su takve zato što im se tamni pigment oljustio ili izbledeo.

Samo jedna od četiri grupe ima izvesnu stilsku homogenost, i to je ona iz istočnih Pirineja, koja se teško i može svrstati u francusku romaniku.

Vizantijski i italijanski elementi su najocigledniji u onim delovima Francuske koji se nalaze najbliže italijanskoj granici ili lukama Mediterana, iako nema primera direktnog preuzimanja iz samog Vizantijskog carstva. čak i dela kao što su freske iz katedrale u Le Pua, gde je vizantijski uticaj najizraženiji, izgleda kao da je uticaj dospeo pre preko Italije nego direktno iz Vizantije preko istočnog Mediterana. Ovo se odnisi ne samo na lapidarnu kompoziciju i draughtsmanship prilično grubih ali ambiciozno zamisljenih figura i narativne scene oslikane na tribinama transepta u XI veku, već i na slike u apsidalnim nisama u transeptu, na tremu i u Salle des Morts (Sala mrtvih) iz XIII veka. Stil ranijih slika sigurno proishodi od juzne Italije, ne iz Monte Kasina već iz Kampanje, Kalabrije i Apulije, gde je skromno vizantijsko zidno slikarstvo X i XI veka bilo simulirano (emulated) od strane narodnih slikara. Tradicije starih grčki h kolonija još uvek su bile žive i pothranjivane od strane pravoslavnih monaha koji su tu još uvek živeli. Ideje i forme su verovatno preneli

preko mora hodocasnici koji su putovali izmedju hramova posvecenih Sv arhandjelu Mihailu u Normandiji, u Le Pua-u i u juznoj Italiji. Nema tako izrazitih modela za poznije slike u Le Puau, ali su i one verovatno pre bile italijanskog porekla nego čisto vizantijskog. Djenova je verovatno bila uzor slikarstvu na tremu, Venecija Salle des Morts: sjajna zlatna pozadina (listici zlata) velikog Raspeća u sali sigurno ukazuje na mozaike kao izvor umetnikove inspiracije.

Stil fresaka u zapadnoj galeriji Sen Zilijen u Briudu može biti izveden od istog izvora kao i starije slike iz Le Puaa. Iako su naslikane dosta kasnije oko 1200., verovatno je posveta male kapele arhandj.Mihailu uslovila upotrebu juzno italijanskih modela. Hristos (majesty) u chapter-house u blizini Lavadijea, s druge strane, naslikan je u stilu koji je tad bio najnoviji, zanovan na novim pokretima u vizantijskoj umetnosti ranog XII veka, a koja je prodrla Ronom i putem kojim su glasnici (votaries) iz Sv Mihaila isli u samo srce Francuske. Taj stil se javlja u Klermon-Fernanu čak u XIII veku. Vizantijski uticaji su možda dospeli do Savoje drugačijim putem: freske u Aime?, čija je ikonografija izgleda preuzeta od sicilijanskih modela (Monrealea?), je izgleda naslikao neki italijanski pustolov; stil je nalik radionici koja je naslikala freske u krstionici u Parmi.

Sve do sada pomenute slike imaju zajedničke naglašeno vizantijske karakteristike iskazane u formi, boji i, u izvesnoj meri, ikonografiji, ali one ne formiraju homogenu grupu. One pre stvaraju utisak da je vizantijski materijal, iz različitih izvora, bio superimposed na različitim urodjenim formama, sada izgubljenim, u različitim vremenima i sa različitim intenzitetom. Ovde se ne dovodi u pitanje škola: sličnost je neizbežni rezultat geografskog mesta, pojačan postojanjem hodocasnicke rute.

U Burgundiji je uloga Italo-vizantijske umetnosti bila sasvim dtugacija. Tu postoji samo jedno delo u kom se njen uticaj može proucavati, pošto ostala sačuvana dela u regionu pripadaju sasvim različitim tradicijama ili potiču iz gotičkog perioda (Turni). To je dekoracija kapele Šato de Moane u Berze la Vil. Ona ukljucuje dva izrazita stila: onaj iz poznog XII veka koji predstavljaju fragmenti iz glavnog broda (Ulazak u Jerusalim) pokazuje afinitete prema pozno romanskom slikarstvu iz oblasti severa Loare, tako da nije specificno burgundijski, dok je dekoracija apside jedinstvena, po tehnici, boji, ikonografiji, formi i stilu, ne samo za Francusku već i za čitavo romanicko zidno slikarstvo. Jedine stilske paralele koje su se mogle ustanoviti su sa manuskriptima koji su iluminirani u Kliniju u poznom XI i ranom XII veku (Lekcionar iz Klinija, Ildefonsov manuskript iz Parme) i upravo ova paralela, potkrepljena cinjenicom da Berze ne samo da je blizu Klinija nego i da je pripadao velikom manastiru, služeci kao opatova otstupnica u unutrašnjosti, potvrdjuje teoriju da je zaista postojala veza izmedju fresaka iz apside Berzea i samog Klinija. Berze predstavlja, u odnosu na izgubljenu dekoraciju Klinija, ono što San Andjelo in Formis predstavlja u odnosu na Monte Kasino; ali ni u jednom slučaju ne mozemo pretpostaviti da freske koje su sačuvane predstavljaju jedini stil koji je bio u opticaju u maticnoj crkvi.

Kompozicija svoda apside u Berzeu je mogla isto tako biti zamisljena i za Klini. Svecani, Hristos u slavi, naslikan u ogromnim dimenzijama, sedi u sredini polukalote, na necemu što nije ni italijanski ni vizantijski tron niti je duga iz severnih oblasti, već neobična kombinacija ova dva - jastuk na intarziranom osloncu koji nije jasno definisan. Predaja svitka Sv Petru, u prisustvu ostalih apostola i cetvorice manjih svetitelja, se može interpretirati bilo kao *traditio legis* bilo kao cin simboličnog osnivanja Klinija 910.; u svakom slučaju ovo se ne javlja nigde drugde u Francuskoj. Nekoliko motiva sugerise naginjanje ka Rimu - red svetitelja,, od kojih neki pripadaju istočnoj crkvi, u donjoj zoni, i ruka Božija koja drži venac iznad Hristove glave - ali ni u Rimu niti bilo gde u Itali postoji kompletna kompozicija koja se može uporediti sa apsidom Berze la Vila. Tipovi, takodje, nisu ni rimski ni vizantijski; (rapt) naglašena odanost apostola je bliza Karolinškoj i otonskoj umetnosti, ili pre predstavama ljudske figure iz klasične umetnosti na način na koji su one oživljene u karolinškoj i otonskoj umetnosti. Izvesne paralele u ovom pogledu bi se mogle naći u mutnim freskama iz Sen Šef u susednoj provinciji Dofinea, koje takodje imaju otonske elemente. Umetnik u Berzeu je bio majstor u prikazivanju ne samo polozaja i stanja kakvi su mirnoca i velicanstvenost već i živosti, pokreta i zlog proslavljanja. Figure u scenama mučenistva, čiji pokreti se razlivaju izvan okvira i prosiruju planove radnje u dubinu, su

skoro impresivnije od onih mirnih scena u svodu. Figura Decija u mučenistvu Sv Lavrentija (ili sv Vinsenta), u nervoznom stavu i sa rukama u gestu trijumfa, je realističnija i pokazuje veću tehnicku veštinu od frontalno predstavljenog Hrista u kojem je, npr.veza izmedju leve thigh i tela (trunk) isto tako nejasna kao u karolinškim minijaturama. Dodatna sirina data skracenoj levoj strani donje polovine dela predstavlja pokusaj da se stvori trodimenzionalni efekat, ali ovde nije to tako uspesno kao u pokretnim figurama iz scena mučenistva.

Slabe tačke na figuri Hrista ukazuju na jedan mogući izvor umetnikovog stila: slikarstvo minijatura, naročito karolinške minijature tzv.Ada škole. U sustini krune (haloes) i krila su jednine stvari koje remete preciznu geometrijsku podelu, što cini slobodnost Hrista još više neobičnom. Bojenost je ekonomicna. Freska se ne može povezati sa ni jednom poznatom freskom u Burgundiji; datovana je izmedju početka XII veka i početka XIII veka; različita su misljenja i u vezi sa njenim interpretiranjem. Njena osnovna apokaliptična priroda je nesumnjiva, ali ona se mora posmatrati u kontekstu opsteg afiniteta prema figurama koje jasu u religioznim kompozicijama monumentalnog slikarstva (krstionica Poatjea; Pertenej le Vjeu...). Glatke, fluidne linije, precizna plastičnost, gotovo gotička neznost Hristovog lica, cini nemogućim povezati fresku sa dekoracijom kripte pod biskupom Humboom (Himbaud), koja je pomenuta u pisanim izvorima. tačnije datiranje može se postici samo u svetlu razvoja slikarstva u dolini Loare.

Najveca koncentracija romanickog zidnog slikarstva u Francuskoj se nalazi u oblastima sa obe strane Loare u njenom srednjem i donjem toku, u Turenu, Poatuu, Anzuu, Blesoau i Beriju, sa ponekim primercima u Akvitaniji, Bretanji i Sampanji. Ovo je srce urodjenog francuskog slikarstva, netaknutog italijanskim ili vizantijskim uticajem, koje je široko definisano kao jedna grupa, prepoznatljiva po upotrebi svetlih boja za pozadinu. Ne postoji uniformnost u oko 75 ciklusa i ostataka ciklusa u ovoj oblasti, niti se oni mogu svrstati u frupe prema lokalitetima. Daleko od problema koje predstavljaju dela lokalnih majstora, kao što je npr. jevandjeoski ciklus u sen Pjer le Eglizes, koja su obično arhaicna po stilu bilo da je on zaista nastao rano ili ne, stoji nemogucnost da se jasno napravi razlika izmedju stilova Turena, Anzua i Poatua.

U samom Turu postoje dva potpuno različita stila, u Sen Martenu i Sen Zilijenu. Hijeraticna a ipak otmena figura Sv Florencija, iz Putovanja Karla Velikog iz Sen Martena, poseduje izrazito visok kvalitet. Ako zaista datira iz vremena gradnje kula, iz sredine XI veka, onda nosi implikacije u dokumentarnom dokazu da je Tur bio jedan od mesta gde je romanicko zidno slikarstvo iz doline Loare odnegovano. Mnogo življi stil dekoracije Sen Zilijena, verovatno oslikanog u vreme posvecenja crkve 1084, izgleda da je bio jednako uticajan u uistinu velikoj regiji; to je osnova jednog od stilskih modula koji je upotrebljivan u Najvećem delu poatjeskog slikarstva, u freskama Sen Savena.

Sen Saven takodje pokazuje i blize veze sa umetnosti Poatjea, i sa minijaturnim slikarstvom, koje pokazuje veoma bliske odnose sa freskama u kripti, i sa stilom zidnog slikarstva koje se može rekonstruisati iz fragmenata Notr Dam la Gran, Sen Hiler (naročito narativne scene u apsidalnim kapelama) i Sen Zana. Zidno slikarstvo Poatjea je izgleda bilo nešto robusnije, slikarskije i mastovitije, i, u svojim karakteristicnim formama, idiosinkreticnije od Tura.

Lacunae u sačuvanim ostacima cini nemogućim da se prati razvoj ovih stilova od ranijih freesaka u dva veka; pokusaji koji su načinjeni da se ustanovi direktna veza izmedju romanickog zidnog slikarstva i karolinške minijature u Turenu nisu bili ubedljivi.

Treći lokalni stil donje Loare, onaj iz Angers-a, predsavljen u minijaturama i freskama kao što su one u Šato Gontijer, je onaj pod uticajem Monte Kasina. Medjutim, nema specificnih primera karakteristika preuzetih iz minijaturnog slikarstva koji mogu potkrepiti ovu pretpostavku.

Ovde je jednako odsustvo direktnog dokaza za bilo koju vezu izmedju zidnog slikarstva Rima, iako je jedan od najprominentnijih stilskih elemenata u Berzeu, mreža finih paralelnih linija srafira figure, jedna od najefektnijih tehnika u tadasnem rimskom slikarstvu. U Berzeu, medjutim, upotreba ove tehnike je mnogo dinamicnija, kompleksnija i u isto vreme slobodnija. Linije se uvijaju u okvirima udova i zglobova, izolovanih oblasti

plastičnosti u centru, naročito na zglobovima, kruskastim ili trouglastim sa zakrivljenim ivicama, čiji oblici označavaju polozaj volumena odeće na njima. Ovaj sistem izbegava shematicne forme i grupe formi, kakve su pleats u obliku slova V jedan unutar drugog, kao što uspesno eliminise amorfne blobs boje. To je u sustini varijanta vizantijskog stila, zasnovana na prethodnicama u klasičnoj umetnosti, koja je nazvana stilom "mokre odeće". Jasno je da nije bila novoizmisljena u Kliniju, niti je preuzeta direktno sa italijanskih modela. Ovaj stil je verovatno bio u upotrebi na zapadu neko vreme, jer se već mogu primetiti izvesne maniristicke preteranosti, kao što su udvostručavanja kruskastog motiva na nekim zglobovima i veoma nerealna, cik-cak linija nekih ivica (rubova), koja je najverovatnije dodata zbog svog dekorativnog efekta. Elementi kao ovi, i specifican dinamizam draughtsmenship, demonstriraju da su i severni uticaji ugrali ulogu u evoluciji stila u Berzeu.

Analiza obojenosti i tehnike otkriva sličnu složenu mesavinu. Samo u Kliniju samom postoje fragmenti, koji se mogu povezati sa ovakvim pigmentom i potezom cetkice. Kompleksno apliciranje višestrukih slojeva boje nesumnjivo je izvedeno od vizantijske prakse, ali čak i u ovome postoje elementi koji nisu ni čisto vizantijski niti rimski ili iz Kampanje. Suptilnosti kakvo je criss-crossing svetlosti i tamni valovi kose, ili modelovanje kose u zasebnim loknama i strands (siske?), ne mogu se naći ni u vizantijskom ni u italo-vizantijskom slikarstvu; najbliže paralele su u slikarstvu minijatura, još jednom, u onom iz samog Klinija. Ne može se odbaciti ni mogućnost da je minijaturno slikarstvo izvršilo odlucan uticaj najmanje na stil zidnog slikarstva Klinija, kao što se to desilo u slučaju Monte Kasina i kasnije Kanterberija.

Nemamo razloga da pretpostavimo da je stil dekoracije apside u Berze la-Vilu bio stil koji su koristili samo umetnici Klinija; ovo bi bilo neverovatno pa čak i za XII vek, a još manje verovatno za prethodni i potonji period. To da je stil sa različitim prethodnicima postojao u Kliniju u drugoj polovini XII veka može biti izvedeno iz fresaka u naosu samog Berzea, i očigledno je da je dominantni stil poznog XI veka bio prilično različit.

Severozapadno od Klinija, u najudaljenijem uglu Burgundije, u krupti katedrale u Okseru, javlja se delo koje je do sada oborilo svaki pokusaj njegovog klasifikovanja. Slikarstvo, u jednom svodu je verovatno jedini usamnjeni primer nekada opširnog programa. Njime dominira veliki ukrašeni krst (kruks gemata), koji ponekad predstavlja više od dekorativnog sredstva za artikulaciju površine; nasuprot ove ozbiljne geometrijske forme se nalazi figura Hrista na magarcu bez okvira ili površine na kojoj stoji. Izmedju krakova krsta su četiri kruga okružena andjelima, koji takode jasu; ovo je krući i shematicniji stil od onoga iz Tura i Poatjea, ali nalik njima ovaj stil je takodje izvršio izvestan uticaj na dekoraciju Sen Savena sir Gartempa.

Pripisivanje stilova predstavljenih u Sen Savenu školama Tura, Poatjea i Angersa je onemogućeno cinjenicom da su brojni delovi dekoracije crkve veoma različiti po vrsti, i koji odgovaraju različitim tipovima stila. Dekoracija kakva je danas, može se podeliti na četiri glavna dela: zapadna galerija, naos, trem i kripta, i izgleda kao da je svaki od ovih dela bio poveren drugom timu umetnika, da bi delo bilo brže završeno. (Oltarski prostor (chancel) je možda bio odvojeno konstruisani peti deo; premalo ostataka je sačuvano da bi se videlo da li je jednistven sa naosom ili ne). Najveća grupa umetnika je radila najveći deo, svod naosa, gde se nekoliko ruku može razlikovati, možda četiri, a kriptu i trem su oslikavali po jedan umetnik, bez asistenata. Razlike u poreklu, sposobnosti i temperamentu medju individualnim umetnicima su samo delimicno odgovorne za razlike u formi; format i ugao posmatranja kao i razdaljina sa koje se predstave trebaju gledati su takodje vazni faktori, i umetnici su birani u skladu sa veštinom koju je zahtevalo odredjeno mesto. Svod kripte se uzdize na nešto manje od 2 ½ m; freske, koje se posmatraju sa veoma male razdaljine, delo su minijaturiste iz skriptorijuma u Sen Radegondu u Poatjeu. Naos i zapadna galerija su sigurno dela umetnika koji su obuceni za monumentalno slikarstvo. Naos i galerija su najmanje uniformni u svojoj dekoraciji; oba pokazuju karakteristike sva tri umetnička centra - Tura, Poatjea i Angersa; poatjeski elementi izgleda dominiraju u galeriji, dok su freske u tremu najbliže fragmentima iz Sen Zilijena u Turu.

Neki naucnici su pokusali da objasne stilska neslaganja ova četiri dela dekoracije Sen Savena tvrdnjom da je rad trajao sigurno dugo vremena, gotovo ceo vek. Medjutim, paznju je privukla cinjenica da sve slike, bez obzira na razlike, imaju zajedničke faktore koji su toliko upecatljivi da bilo koji prekidi u radu, pa i oni najmanji, ne dolaze u obzir. Grabar, sta više, naglašava da neobičan raspored SZ scena na svodu glavnog broda može biti objasnjen samo pretpostavkom da su umetnici pratili za petama graditelje, i koristili njihove skele kako je gradnja svoda napredovala u etapama; na ovo ukazuje to što se vidi da se posao vrlo brzo odvijao. Redosled oslikavanja je možda bio sledeći: prvo zapadna galerija, zatim svod glavnog broda cim je bio završen, a potom transept i hor, posle dovrsetka ovih velikih odseka sledi kripta i na kraju ceo trem, koji bi možda bio ostecen da je bio oslikan pre nego što su skele iznete iz gradjevine. Izvestan napredak može se, u stvari, videti u prelasku od krutih, uzdržanih formi galerije do fluidnog ritma trema. Ali razlike su daleko manje značajne od uniformnosti stila. Nezavisno od visokog stepena sličnosti sekundarnih elemenata - ornamenti, oblik slova, tlo pod nogama, arhitektonski elementi, detalji kostima i čak kosa i brada - postoji opšta uniformnost artikulacije tela i njihovog odnosa prema odeći, koja se može primetiti na kolenima, koja po obliku lice na pescanik (hourglass). U svakom delu dekoracije figure stoje, kreću se i gestikuliraju na isti način, često podsećajući na marionete koje više sa konca sa opuštenim kolenima i pogrbljenim ledjima, pokazujući nesigurnost i uzurbanost u obicnim ljudskim radnjama ali i punu dostojanstvenost i moć kada su u okviru Božijeg delovanja. Dostojanstvenost i teturajuca nesigurnost u isto vreme odaju duh koji je još uvek u sustini poznokarolinški.

Kontrast izmedju Sen Savena i Berze la Vila teško da može biti veci. Razlika u datumu nastanka nije nigde dovoljno velika da se stvori utisak da je Sen Saven mnogo ranije, čak arhaicno delo. Jedan osnovni razlog za to mora da je to što Italo-vizantijski talas koji je zapljusnuo Berze nikad nije dotakao umetnost donje Loare, koja je ostala netaknuta novim fizičkim realizmom i novom tehnikom "mokre odeće", kao što je to slučaj sa novim težnjama u slikanju lica, novom konstrukcijom reljefa u više nivoa, i bogatim i harmonicnim bojama, poznog stila XI veka u vizantjiskoj i italo-vizantijskoj umetnosti. U Sen Savenu predstavljanje svetla i senke je još u fazi koju reprezentuju u Italiji, recimo, freske iz San Vicenca a Galijano iz ranog XI veka, sa dekadentnim, apstraktnim formama koje su skoro napustile poslednje zavestanje njihovog iluzionističkog porekla tj. napustile su iluzionističko poreklo.

Od brojnih grupa umetnika zaposljenih u Sen Savenu ni jedna nije bila orijentisana prema umetnosti Italije ili istoka. Njihova umetnost je bila sustinski zapadnjacka, i morali bi se vratiti jako daleko u prošlost da bi pronasli bilo kakve veze sa Mediteranom. Jedan od slikara koji je radio u naosu Sen Savena, možda poreklom iz Angersa, presao je, možda odmah posle, u Šato Gontije. Turango-poatevenski stil, formiran kao takav u XI veku, dokazao je i trajnost i rasprostranjenost dosezanja do Berija, gde mnogo poznije freske Chalivoy-Milon pokazuju nepogresive sličnosti sa Sen Savenom. Freske u Primelles i Palluau su pozniji descedenti stila, iako se do tada stil srozao sve do nivoa lokalne narocne umetnosti.

Za to vreme, od druge ¼ XII veka pa na dalje, novi razvoj je napredovao. Novi centri su nastali, od kojih je makar jedan bio u severnom delu toka Loare, možda u Le Mansu ili Vendomu. U svakom slučaju glavno delo, oslikano u stilu koji polazi zajedno od tradicija koje su do sada razmatrane, nalazi se u blizini oba dva grada, u dolini male reke Loare, gde je pozniji razvoj stila takodje pronadjen. Masivni Hristos u Slavi u istočnoj apsidi male krstoobrazne kapele Sen Zil, Montoar, verovatno sagradjene u prvoj polovini XII veka od strane grofa grada Vendoma, kombinuje carsku indiferentnost u centralnoj figuri sa veselom muzikalnom fleksibilnošću u koketnim konturama i delikatnim formama andjela pratilaca i simbola jevandjelista. Dominantni utisak je stari stil sa otonskim prethodnicima adaptiran i oživljen od strane mnogo kasnijeg umetnika, koji izgleda kombinuje čak i dvostruku mandorlu sa izvesnim rotacionim pokretom. Cela kompozicija se kreće sa preciznošću astronomskog casovnika (?).

Izvesne sličnosti nekih formi, naročito podredjenih figura, sa prozorom Bogorodice u katedrali u La Mansu ukazuju na novi ritam koji se razvio na Majni. Elementi stila su

pronadjeni i u Vendomoau, ali samo u minijaturama. Ovde ponovo, značajan stil predstavlja danas samo jedno delo; freske iz Areines-a i mnogo poznija dekoracija Ponsea, oba u dolini Loare, su pozni derivati i stoga su neznačajni.

Mala kapela u Montoaru takodje sadrzi slike u drugom, sasvim drugačijem stilu. Dve predstave Hrista na tronu u bocnim apsidama nisu obavezno naslikane mnogo kasnije, kao što se obično pretpostavlja, ali one sigurno pripadaju drugoj tradiciji. Trougaoni preklopi (folds) i cik-cak linije rubova draperija, kruti i suvi kao da su načinjeni od slame, ukazuju na to da je umetnik došao iz Angers-a, koji predstavlja poznog predstavnika radionice čije je najveće delo bilo manuskript *Vie de saint Aubin*.

Juzno od Loare se takodje pojavio veci ritam i živahnost u prvoj polovini XII veka. možda su najraniji primer ovoga freske Sen Martena u Nohant-Vicq (Beri), koje stoje po strani od svih glavnih tokova razvoja. Brojni neuspesni pokusaji su načinjeni da bi se utvridili njihovi stilski prethodnici iz izvora tako udaljenih kao što je skriptorijum u Sen Omeru na severu, juzno francuski rukopisi i reljefi iz Tuluza. čak se pretpostavljalo da je umetnik, snažna ličnost koja je radila u okvirima potpuno provincijalnog stila, bila doseljenik iz Katalonije. Freske, čija je ikonografija interesantna koliko i njihovo izvodjenje, su pre izolovani primerak neko značajna faza u razvojnom procesu. Kao da duva vetar kroz slike, praveci samo tlo valovitim, kidajući odeću figura na lepezaste delove kao da one teku zajedno sa frizom. Lica su sva gotovo identicna, a mnoga od njih su naslikana u profilu, sa ocima postavljenim blizu i široko otvorenim u cinjenju, lucnim obrvama, siljatim nosevima koji se zakrivljuju pri kraju, i malim, gotovo okruglim ustima. čak su i izrazi lica isti, napeti i nestrpljivi. ograničena paleta samo naglašava provincijski karakter dela, u pogledu koga će se teško naći odgovor na poreklo stila, pa čak i umetnika. Umetnik je možda došao sa juga, iz Akvitanije ili možda čak Gaskonje ali je on morao imati izvesno poznavanje i slika iz Poatjea. Freske su verovatno naslikane pre 1140.

Jednako snažna umetnička ličnost se dokazala u kripti crkve Sen Nikolas-a u Tavanu, severno od Poatjea, koja je pripadala opatiji Marmutjea. Izvedene u svetlom, gotovo aljkavom maniru, sa brio koja je na pojedinim mestima slična genijalnoj, freske stvaraju problem, ne regionalnog ili nacionalnog porekla, već datiranja. Linearnost je navela neke naucnike da ih smeste još u sredinu XI veka, dok je ikonografija odlučila ostale da ih odrede u kraj XII; formalna terminologija je najdoslednija, medjutim, drugoj ¼ XII veka. Ovaj datum je potvrdjen otkricem fresaka u gornjem horu crkve, koje je izvela ista radionica ali u mnogo bezbolnijem i "normalnijem" maniru. Za ove se lako može videti da pripadaju lancu fresaka koje se proteze do Berija, pa čak i severne Burgundije: očigledno usamljena freska Hrista sa andjelima koji jase na svodu kripte katedrale u Okseru izgleda da je najistocniji primer ove grupe i možda se može datovati u sredinu XII veka.

Najznačajnije freske ove grupe su nesumnjivo one iz Sen Egnana u Brineju, u Beriju. Bliskost sa dekoracijom apside u Tavanu ih svrstava u delo iste grupe umetnika, mada je u Brineju kvalitet visi, a formalna terminologija ugladjenija. Uobičajene, fino obojene pruge stvaraju dekorativnu pozadinu na kojoj raspored figura stvara zanimljive obojene siluete. Pokreti su sada ne samo daleko od Vika (Vicq); dok su još ekspanzivni pokreti postali svecaniji i dostojanstveniji, gestovi odmereniji, draperije stilizovanije i u isto vreme raznolikije. Repertoar razigranih rukava, zavesa i valovitih rubova pokazuje da se freske moraju smestiti u vreme oko sredine XII veka; ovo je zrela (visoka) romanika u svojoj punoj zrelosti, sa potpunom tehnickom sigurnošću, čak i izvesnim stepenom prerafiniranosti.

U poznijem razvoju stila, figure su postajale još vitkije a forme postepeno arhaicnije i maniristicke, kao u freskama koje ilustruju život Sen Zila u juznoj kapeli kripte u blizini Sen Egnan-sir Šera, koje su sigurno naslikane posle 1150. U freskama u Ebreuil (Burbone), čiji prefinjeni primitivizam podseća na Ar Nuvo, prelaz u gotiku je već zapoceo.

Ovo bekstvo u dekorativnost je medjutim karakteristika samo jedne grane zidnog slikarstva u centralnoj Francuskoj: na drugim mestima je starenje romanickog stila naslo direktniji, možda čak iskreniji, izraz. Na prvi pogled dekoracija okrugle kapele Sen Zana du-Liže u Šemil-sir-Androa ima malo čega novog da ponudi u poredjenju freskama iz druge ¼ XII veka; blize proučavanje otkriva da iako su forme postale umerenije i aljkavije zadobile su kvalitet introspektivne mirnoce (smirenosti), prefinjenost i prijemcivost, koje su bile

nepoznate visokoj romanici i ukazuju na vreme samog kraja veka. Jevandjeoske scene u L'Ližeu pokazuju poslednji dah stila visoke romanike.

Do kraja XII veka, francusko zidno slikarstvo se radikalno transformisalo pod novim faktorima, i u drugim zemljama bi se to okarakterisalo kao pozno romanički stil ali ovde se zove gotičkim. većina dela ovog novog stila se može naći u severnom delu doline Loare, što ukazuje na to da njegovo poreklo lezi u Anžuu, Menu i Orleanu. najveći broj opširnih ciklusa se nalazi u dolini Loare; ni jedan od njih nije vrlo visokog kvaliteta, i moraju se smatrati rusticnim odrazima umetnosti čije su urbane forme za nas izgubljene. možda ih nije ni bilo, jer je umetnički primat odavno presao sa zidnog slikarstva na vitraž.

Ovo odumiranje zidnog slikarstva i njegovo svodjenje na zanat može se videti u odnosu na druge forme izražavanja kao što su emalj, vitraž, minijature pa čak i tapiserija. Individualne kompozicije su izgubile nepogresivi smisao za monumentalnost koji je karakterisao visoku romaniku. Brojni cinioci dekorativne sheme deluju gotovo nepovezano, izolovani jedan od drugog čestim promenama velicine (skale). Promeni nije ograničena samo na spoljasnjost. Veliku epicnost (epsku odliku) pokreta tj.gestova tipiziranu u Sen Savenu i tapiseriji iz Bajoa (Bayeux) zamenila je ilustracija u epizodama; figure više ne izgledaju kao sredstava (ili žrtve) transcedentalne volje, one deluju same za sebe, pomagane sopstvenim sposobnostima i domisljatoscu. Samobitnost zauzima mesto požrtvovanja, ugladjena elegancija mesto velicanstvenosti. *Esprit gaulois* je toliko preteran do gotovo karikaturalnosti (karikiranosti).

Najinteresantnije od ovih poznih dela je ono u oltaru (svetilistu) Sen Žak de Gare, sa ravnom tavanicom. Na nepravilnoj krivini istočnog zida, umetnik je sebi postavio zadatak da naslika ne samo Hrista u Slavi kakav bi se nalazio u nekoj konvencionalnoj apsidi, nego i veliko raspeće da mu stvara protivtezu, kao i jevandjeoski ciklus, delove Strasnog suda, i epizode iz života sv Jovana (James) i Sv Nikole. Žive boje i suptilni prelazi su korišćeni kod figura koje se odvajaju siluetom od blede pozadine. Modelovanje draperija je postignuto delimicno gradacijom boja a delimicno jednostavnim bledim ili tamnim linijama, kao u emalju. Faze neumetnosti i rafiniranosti su jednako izbalansirane u ovom poznom radu. Ostala dela istog perioda ekspanzivne vladavine Filipa Avgusta, ali različitih radionica, nalaze se u Lavardinu, Viju-Puzožu, Kudu i Sudeju, i sva su provincijalna.

Daleko prevazilazeci ostala tadašnja dela, freske u apsidi kripte u Monmorijonu iz ranog XIII veka su najlepse od svih francuskih fresaka. One prikazuju živahan stil početka XIII veka u svojoj najlaksoj, najviš e rokoko formi, sa delikatnim preplitanjem talasastih linija. Dok slikar koristi vizantijske ikonografske modele, njegov stil, koji ima prethodnika i udaljenih paralela u Teve-Sen Marten, Sen Žinijenu, Brut-Verneju i Malaju, teško da može biti manje vizantijski. Obojenost, sa puno zelene, crvene i žute a veoma malo plave boje, tipicno je severnjački, a ista takva je i ranogotička vitkost elegantnih haljina.

Da je umetnik bio zaista rodom iz severne Francuske teško je reci, jer su severna i severo-zapadna Francuska gotovo ostale bez fresaka. Fragmentarno Raspeće u Sen Andre-dez-O, jednina preostala freska u celoj Bretanji, je mnogo ranijeg datuma od dekoracije Monmorijona i mnogo primitivnija. Freske u Sen Mari-dez Angle au poznije i sirovije a one u Pti-Kevili (Ruan) su gotovo sigurno delo Engleza. Shodno tome uloga koju je igrala severna Francuska u razvoju romanickog zidnog slikarstva ostaje potpuno nejasna.

Isto vazi i za velike oblasti na jugu. Fragment očuvan u niši ambulatorijuma Sen Sernena u Tuluzu, glavnog umetničkog centra Langedoka, predstavlja jedinu preostalu romanicku fresku. On predstavlja sv Avgustina na tronu izmedju dve manje figure; izgleda da je prvobitno bila obojena živim bojama na tamno plavoj pozadini. Plastičnost čvrstih formi, balansirane mase tela, obojenost i minuciozna obrada ukazuju da je umetnik posedovao izvesno poznavanje slikarstva u centralnoj Francuskoj. Ova freska verovatno pripada drugoj ¼ XII veka.

Obojenost je jednako bogata i u jedinoj romaničkoj zidnoj slici naslikanoj u Kversiju, koja je, medjutim, mnogo poznijeg datuma, oko 1200. To su Blagovesti i Susret Marije i Jelisavete u Šapel Sen Misel u hodocasnickom centru Rokamadur. Precizna tehnika, sa svojom upotrebom kabošona, podseća na Limuzin, ali stil nema nikakve veze sa Limozem. Bogatstvo uglova i krivina pripada istoj poznoj romanici, maniristickoj fazi kao i snažna

valovitost Monmorijona, daleko drugačijeg izraza od istog opsteg trenda ovog perioda, što je sve što ova dva dela imaju zajedničko. Stil freske u Rokamaduru je sustinski juznjački - postoje izvesne paralele sa skulpturom Overnjana, a nekoliko detalja ukazuje na pirinejsko slikarstvo.

Jedno od glavnih dela u oblasti Pirineja je dekoracija juzne apside Šapel Sen Žan Baptist u Sen Plankardu; ovo su su sustinski provincijalne freske, i već pokazuju odlike Katalonskog tada kao što je onaj u Osomoru i Fenularu, L'Iklus (La Kluza), Soredu i dr. Nazalost, svi ovi ostaci su sirovi, primitivni radovi u udaljenim seoskim crkvamal oni teško da mogu prikazati najbolje radove u provinciji koja je umetnički bila jedna od najbogatijih u Francuskoj.

Keneman:

Romanicko zidno slikarstvo dostiglo je vrhunac u Francuskoj izmedju 1080 i 1150, u periodu koji je jako značajan i za Evropsku politiku. Tokom ovog vremena odlucena je sudbina Nemačkog carstva koje je, pod pritiskom crkve, moralo da popusti Rimu. U znatnoj meri francuska crkva je bila ta koja je, pod uticajem klinijevskih reformi i njenih brzih sirenja ka severu, podrzala papstvo u borbi protiv sekularnih zahteva nemačkih careva. Ono što je odlučilo bitku za vodjstvo nad zapadnim hrišćanstvom bili su intenzivni napori sv Bernarda od Klervoa da ojaca papsku moć - napori koji su, slučajno, tekli nasuprot gledistima klinijevskog reda.

Klini je bio zvezda koja je nadjacala sve ostale umetničke centre u Evropi srednjeg veka. Rusenja francuske revolucije rezultovala su gotovo potpunim uništenjem manastirske crkve - nekada najveće crkve hrišćanstva - i svog njenog blaga. Danas imamo samo grubu predstavu o uticaju ovog centra umetnosti i nauke na umetnike svih vrsta svuda u Evropi.

Uopste govoreci, četiri grupe se mogu razlikovati u Francuskoj. Sve četiri se mogu odrediti relativno precizno ne samo topografski već i stilski. Centar prve grupe bio je Tur, sa okolnim mestima kao što su Tavan, Sen Saven sir Gartep, Sen Egnane sir Ser, Montoar sir Ser... Njihova dela označavaju kao "naturalističku školu" pa je čak postojala i tendencija da se ona predstavi kao "prva naturalistička" faza francuskog slikarstva.

Krunisanje Igoa (Hugo) Kapeta u Remsu 987. oznacilo je uzdizanje Kapetske dinastije, i sa tim pojavu nove arhitekture i posle pojave novog stila slikarstva u tom delu Francuske. U toj istoj godini je Tibo, vojvoda od Tura, osnovao prioriju Tavan. Zidno slikarstvo u kripti parohijske crkve Sen Nikola nastale su kasnije, verovatno u prvoj polovini XII veka i odlikuju se nekonvencionalnom temom: bitkom izmedju dobra i zla, u parabolama iz SZ i dogadjajima iz NZ. Jedna dobro očuvana scena prikazuje Hrista kako silazi u Had i spasava Adama i Evu iz kandzi djavola. Prvu grupu slika karakterisu svetlo bojene figure sa bledom pozadinom.

Zidne slike koje su izvedene oko 1180 u kolegijalnoj crkvi Sen Egnan sir Seru sličnog su izgleda. Stilske sličnosti se takodje mogu naći na freskama manastirske crkve Sen Zil u Montoaru, smestenoj nekoliko milja severno od Tura. Medjutim, najbolji reprezent ovog stila prve grupe je Sen Saven sir Gartemp. Ove freske je Prosper Merim, opisao kao "najznačajnije i najvelicanstvenije romanicke slike u Francuskoj".

Naslikane oko 1100, ovaj ciklus fresaka je neuobičajeno potpun i dobro očuvan, i smatra se pripadnikom narativnog stila.

Druga grupa, smestena u jugoistocnoj Francuskoj sa centrom oko juzne Burgundije i Overnja, poznata je kao "Montekasino grupa". Opat Igo ili Ize dao je da se sagradi mala crkva sa prioriju Berze-la Vila, nekoliko milja istočno od Klinija. Za opata se govori da se povukazo u ovu malu crkvu da bi se posvetio kontemplaciji pred kraj svog života. Zajedno sa Sen Savenoom, monumentalno slikarstvo Berze-la Vila je medju najvaznijim umetničkim delima romanickog perioda. Verovatno su freske naslikane u isto vreme kad i one u Sen Savenu, oko 1100, iako je moguće da nisu izvedene sve do 1120. Stil, medjutim, je drugačiji, više je "vizantijski". Verovatno je Klini doveo umetnike iz Montekasina u juznoj Italiji u Berze da bi ovi naslikali freske. Ovo se, medjutim, ne odnosi na sve freske. Ostali su samo fragmenti freske Ulaska u Jerusalim na zapadnom zidu crkve, ali stilski ova freska je

povezana sa prvom grupom, onom sa centrom u Turu. Takva stilska raznovrsnost na istom mestu suprotna je preciznoj topografskoj klasifikaciji, naročito zbog toga što je tako malo ostataka sačuvano. Pa ipak, mogu se ustanoviti dve grupe: tamne freske sa plavom pozadinom tipicne su za juznu Burgundiju i Overnj, dok su pastelne freske sa bledom pozadinom karakteristicne za dolinu Loare.

Takodje medju drugom grupom su i fascinantne freske Sen Šef-a u regiji Dofine, istočno od Liona. Natpis ukazuje na datum nastanka 1080. Ovoj grupi pripadaju i freske iz Sen Zilijena u Briudu u Overnju, koje datiraju u početak XIII veka. Freske Briuda su ponekad povezivane sa trecom grupom. slično slikama iz Berze la Vila, freske trece grupe imaju tamnu pozadinu. One medjutim nisu povezane ni sa Klinijem ni sa Montekasinom, uprkos cinjenici da prikazuju vizantijske karakteristike. One se mogu primetiti na glavama apostola sa izrazitim fizionomijama, i u pazljivo modelovanim muskulaturama njihovih lica i ruku. Freske su u refektorijumu nekadasnje benediktinske opatije i naslikane su oko 1220. Ovo bi se možda moglo nazvati "Vizantijskom grupom".

Cetvrta grupa je poznata kao "Katalonska grupa" jer se freske znatno razlikuju od francuskog tipa. One imaju više toga zajedničkog sa freskama nadjenim u Katalonskoj oblasti Rusijona. Slike Sen Martena de Fenuilar juzno od Perpinjana, izvedene su oko 1150., trebaju se takodje ovde pomenuti, zajedno sa freskama iz Sen Romena u Kaldegau koje su iz istog perioda. Drugi dobar primer ove cetvrte grupe može se naći na freskama Sen Zan de Vinj u Sen Plankardu. Ove freske, iz oko 1140., smestene su u jedinoj crkvi u Francuskoj koja ima dva oltarska prostora koja su u dva različita stila. česti stil ostrih ivica korišćen na figurama u kapeli oltara ukazuje na katalonskog umetnika, dok snazan naglasak na ivicama i pljosnatim licima figura u apsidama više podseća na umetnika obrazovanog na istoku. Ovaj tretman formi može se naći na mnogim, obično manje vaznim, freskama u dolini francuskih Pirineja. One služe i kao podsetnici žive kulturne razmene izmedju oblasti severne Španije i juzne Francuske.

40. MONTE KASINO I ROMANIČKO SLIKARSTVO U ITALIJI

Demus:

Od kada su se helenisticke forme prvo pojavile u Italiji u VII veku p.n.e., svaka generacija italijanskih umetnika na kraju je dolazila do izraza koji prevazilazi zavestanje antičke Grcke. Za romaniku, antika je imala tri lica: paganski klasicizam antičkog Rima, pozni klasicizam ranohrišćanskog perioda i konacno klasicizam srednjovekovne vizantijske kulture. Od klasičnog Rima, živopisci su preuzeli najvećim delom motive za dekoraciju okvira i dados, apstraktne ornamente, arhitektonsku pozadinu i detalje odeće; od ranohrišćanske umetnosti programe i ikonografsku shemu; a od Vizantije formalna sredstva predstavljanja. Ovi elementi su prebaceni u srednjevekovne od strane italijanskih umetnika različitim sredstvima: neki od elemenata su opstali u okviru netaknute tradicije, neki su oživljavani u različitim vremenima u "renesansama", a drugi su crpljeni iz vizantijske umetnosti, velikog rezervoara klasičnih formi.

Raznovrsnost sredstava bila je izvoriste mnogih problema u istoriji romanickog slikarstva u Italji: pitanje nastavljanja vitalnosti ranijih vizantijskih stilova koji su bili usvojeni pre romanickog perioda u Rimu, u severnoj Italiji (Kastelseprio) kao i na jugu, bilo je pitanje uloge koju je igrala umetnost istočnih (pravoslavnih) monaha u evoluciji specificnih vizantijskih stilova; problem poznijih vizantijskih uticaja u Monte Kasinu, Siciliji i Veneciji i nastavljanje razvoja italo-vizantijskih stilova koi su ovde nastali; konacno, izuzetno komplikovani problem umetnosti samog grada Rima i njegove veze sa sopstvenom tradicijom i sa vizantijskim karakteristikama. Ova pitanja imaju značaj koji prevazilazi okvire Italije jer je uticaj italo-vizantijske umetnosti dostigao do najudaljenijih delova severne i zapadne Evrope. Stoga Italija obezbedjuje kljuc za razumevanje istorije celokupnog romanickog zidnog slikarstva.

Juzna Italija

Juznu Italiju i Siciliju su kolonizovali Grci daleko pre uspona Rimskog carstva. Cela struktura drustva bila je izgradjena na grčki m temeljima i čak i u kasnijem periodu srednjeg veka vizantijski uticaji su još uvek bili izuzetno snažni. Na Siciliji razvoj vizantijskog slikarstva na popularnom nivou, čiji su rani primeri očuvani u katakombama i kriptama, bio je prekinut muslimanskim osvajanjima, ali izgleda kao cin istorijske neophodnosti da kada su Normani ponovo zadobili ostrvo u korist hrišćanstva u XI veku ponovo pokupe ostatke i nastave od one tačke u kojoj je tok prekinut dva i po veka ranije. Znamo veoma malo o sicilijanskom zidnom slikarstvu pod Normanima: freske u Adernu, Kaltaniseti, San Filipu di Fragali, Ravenosti i Sirakuzi (San Marcijanu) su u jadnom stanju i veoma malo je toga o njima objavljeno. Ovo samo cini mozaike Palerma, Cefalua i Monrealea, spomenike politickog i kulturnog rivaliteta izmedju normanskih kraljeva i vizantijskog carstva, još impresivnijim. Gotovo po pravilu dela grčki h umetnika, ovi mozaici su izvršili najveći mogući uticaj na romanicko zidno slikarstvo. Ovaj utcaj se prosirio naročito u dva snažna talasa, prvi koji je potekao od mozaika iz kapele Palatine u Palermu nedugo posle 1150., i drugi iz katedrale Monreale krajem XII veka, koji je dostigao sve do Regensburga, Rajne i Meze, severne Francuske i Engleske. Prirodno efekat ovih velikih ciklusa osetio se svuda u ostatku Italije, najviš e zbog grčkih umetnika koji su, po zavrsetku svog rada u Monrealeu oko 1190, presli na kopno i putovali kroz juznu Italiju, neki čak i do Rima, u potraži za zaposljenjem. Freske u narteksu San Andjela in Formis, u Rongolizeu, Kročefiseu i Minutu, pokazuju sicilijansko-vizantijski uticaj koji je preovladjivao u okolini samog Monte Kasina na početku XII veka; ranija dela, nalik ostacima iz Ebolija, iz perioda oko 1156, takodje pokazuju tragove sicilijanskih modela, ali u ovom slučaju iz bocnih brodova Kapele Palatine.

U juznoj Italiji, sicilijansko-vizantijski stil u drugoj polovini XII veka bio je nadjacan (superimposed) od strane dva starija stila zidnog slikarstva. Jedan, grčki provincijalni stil pravoslavnih monaha iz Apulije, Kalabrije, Bazilikate i Kampanje već je potonuo do nivoa narodne umetnosti (Kastelmare di Stabia, Kalvi itd.), drugi, stil Monte Kasina, počeo je da opada pošto je predstavljao jedan od najznačajnijih fenomena ranog srednjeg veka.

Postoje mnogi očigledno potpunih savremenih tekstova o umetničkoj renesansi u Monte Kasinu iz peroda 1060ih i 1070ih da bi se moglo ocekivati da se u njima nadje potpuni izveštaj o novom stilu slikarstva koji je evoluirao u maticnoj kući benediktinskog reda; ali zidno slikarstvo je tema koja u njima ne dobija punu paznju.

Bliske veze manastira sa Vizantijom već su postojale pre nego što je Deziderije postao opat (1058-86) i bile su i dalje snažne čak i posle Velike Sizme 1054. Same te godine car Konstantin Monomah je davao godišnji prilog opatiji od dve unce zlata, a 1057., godinu dana pre nego što je postao opat, Deziderije je bio clan delegacije iz Monte Kasina u Konstantinopolju. Dvadeset godina kasnije, godine 1076., godišnje placanje podignuto je na 23 unce u zlatu od strane Mihaila VII Duke. U kontekstu svega ovoga, teško da iznenadjuje da kada je Deziderije zapoceo rekonstrukciju manastira se okrenuo Vizantiji, narucujući umetnička dela, tražio zanatlije sa specijalnim sposobnostima, i slao mlade umetnike u carsku prestonicu da nauce naročite tehnike. Sve ovo je potvrdjeno iz tri odvojena tadašnja izvora, *Hronike Lea iz Ostije*, *Historije Normanorum* Amatusa (poznate samo iz francuskog prevoda), i pesama Alfana, nadbiskupa Salerna.

Ovi izvori, koji nenamerno teže da opravdaju uposljavanje vizantijskih umetnika ubedjenjem da je praksa izvesnih veština i tehnika davno bila zaboravljena na zapadu tokom prethodnih 500 godina, se ne odnose u sustini na celo polje likovnih umetnosti već samo na mozaike - pa čak i po ovom pitanju Leova cifra od 500 godina praznine u zapadnoj tradiciji je velikim delom preuvelicana. Hronike ne pominju ni zidno ni minijaturno slikarstvo; nema zabeleski da je Deziderije tražio vizantijske umetnike da naslikaju freske u novoj crkvi tako da je najverovatniji razlog za izostavljanje ovoga bio taj da u stvari niko nije ni bio potreban.

Medjutim, veoma je logicno da su italijanski fresko slikari, od kojih su neki bili juznjaci grckog porekla, učili od vizantijskih umetnika mozaicara koji je Deziderije doveo. Nazalost ni jedan mozaik nije ociuvan, bilo u samom Monte Kasinu bilo u bilo kojoj drugoj crkvi koja je bila dekorisana mozaicima iz vremena u kojem je živeo Deziderije, sa jednim

jedinim izuzetkom katedrale u Salernu, gde postoje neki fragmenti (simboli jevandjelista), iz poznog XI veka, na luku svetilista. Oni su dobili izvesnu zapanjujucu paznju, ali ovi fragmenti u svakom slučaju nisu delo grčki h umetnika, i ne otkrivaju snažne tragove vizantijskog uticaja. pošto se ovaj "ne-grčki" mozaički stil javlja ponovo u poznijim delima u Rimu (San Klemente, Santa Marija in trastevere) izgleda kao da Deziderijevi grčki mozaici nisu imali direktne nastavljace u Italiji.

Koji god da su njihovi uticaji na ostale mozaike, grčki mozaici bazilike Monte Kasina i drugih benediktinskih crkava u Kampanji izgledaju da su imali izvestan uticaj, čak i značajan, na zidno slikarstvo ove oblasti; ovaj uticaj se još lako može prepoznati u najznačajnijem sačuvanom ciklusu fresaka koji su naslikali umetnici škole Monte Kasina.

Crkva Sant Andjelo in Formis pored Kapue bila je prosirena i dekorisana po naredjenju Deziderija, a slike u pasidi imaju monumentalnu velicanstvenost koja se teško može objasniti na drugi način osim pretpostavkom da su bile modelovane prema vizantijskim mozaicima. Glavni majstor ove dekoracije, jedan Italijan, a ne Grk, ocuvao je svoju individualnost i ikonografski (simboli jevandjelista) i u pogledu forme (artikulacija pozadine, motivi u vrhu), ali monumentalni karakter Pantokratora koji dominira inače gotovo praznim prostorom je isto tako vizantijski kao i izvesne tehnike modelovanja u ostrim izrazitim planovima, izvesnim kombinacijama boja (sencenje plavih oblasti braon bojom, zelenih crvenom itd) i brojnim detaljima (kostimima, ornamentalnim motivima). On nije razumeo izvesne vizantijske tehnike modelovanja; npr. obrnuo je vizantijski motiv korišćen prilikom modelovanja lica, tako da su obrazi ispali suplji. Pa ipak, nisu sve vizantijske karakteristike koje se javljaju u San Andjelu izvedene samo od mozaika: jednako jak uticaj mora se pripisati i minijaturnom slikarstvu.

Kopiranje i ilustracija knjiga, radjenih u Monte Kasinu još veoma rano, bilo je drugo polje na kome su Deziderijeme umetničke inovacije imale odlučujući uticaj. Brojne faze asimilacije mogu se primetiti u rukopisima koji su napisani u vreme obnavljanja opatije, od vernih kopija grčki h modela preko njihove slobodnije adaptacije do istinski nezavisnih dela nalik onome o životu sv Benedikta i sv Maura koji takodje potiču iz 1070ih. U ovom poslednje,. koji ima najbliže sličnosti sa NZ slikama San Andjela in Formis, ne samo da je specificna vizantijska tehnika konciznog narativa usvojena i razradjena na veoma nezavisan način, već je i *kloazone* modelovanje bilo inspirisano grčki m minijaturama XI veka. Ova ista tehniha, koju karakterise dvostruko oivicavanje kontura i naglašaka kao što su iglice ceslja, može se naći u San Andjelu, stoga otkrivajući fresko slikare kao učenike, ili možda učenike učenika, vizantijskih minijaturista. Svi vizantijski elementi u Sant Andjelu, medjutim, preneseni su u nov, potpuno homogeni, stilski jezik koji je, u poslednjim analizama, pored svih svojih upotreba pozajmljenih vizantijskih termina, nesumnjivo zapadan, nepogovorno Italijanski. Vesela naivnost izraza, vesele boje koje se drže na plavoj pozadini, sve je to prilično nepoznato u vizantijskoj umetnosti.

Ne znamo ni da li je stil fresaka San Andjela bio jedini stil u kom su fresko slikari povezani sa Monte Kasinom radili, ili da li je on bio samo glavni od nekoliko. Visok kvalitet fresaka podupire verovatnocu da li bi Deziderije, čiji portret u apsidi ukazuje na to da je delo bilo završeno za njegovog života, zaista uposlio jednu od vodecih radionica u Kampanji. Njihov stil se nastavio i u XIII veku, ali veoma brzo je izgubio svoju svezinu: na freskama naslikanim negde posle 1200. u apsidama Santa Marija dela Libera u Foro Klaudio i Santa Marija Madjore u Pjaneli, crtez detalja u okviru glavnih kontura, koji je u Sant Andjelu snazan i imaginativan, ovde postao strog i često shematican. Derivati stila opstali su u narodnoj umetnosti Abucija daleko u drugoj polovini XIII veka.

Rim i Centralna Italija

Godine 1086 Deziderije, patron nove umetnosti Monte Kasina, postaje papa Viktor III. Sta bi bilo prirodnije nego pretpostaviti da je umetničko oživljavanje u Rimu krajem XI veka takodje bilo njegovo delo, ili u najmanju ruku da je novo rimsko slikarstvo bilo inspirisano slikarstvom Monte Kasina? Ova primamljiva pretpostavka je uistinu bila jedna od najcenjenijih dogmi istorije srednjovekovne umetnosti poslednje polovine veka. Avaj, nalik

mnogim drugim akademskim dogmama, ona se ne može održati kao takva. Na prvom mestu, pošto se vratio u svoj manastir po izboru za papu, Viktorova vladavina je potrajala samo 4 meseca, od maja do septembra 1086; na drugom mestu, ni jedan novi stil nije se javio u rimskom zidnom slikarstvu sve do oko 1100; i na kraju novi stil je imao samo opste karakteristike zajedničke sa zidnim slikarstvom Monte Kasina, koliko znamo iz Sant Andjela in Formis, a ovne bi isto tako mogle biti izvedene i iz vizantijskih modela koji su im bili zajednički. Ovo stoga ne izgleda kao pravo opravdanje za smatranje rimskog zidnog slikarstva za direktnog naslednika stila Monte Kasina.

Slikarstvo u Rimu je u mnogim aspektima jedan od najogranicenijih i konzervativnijih, gotovo bi se moglo reći nekompromisnih, razvoja u celom toku srednjovekovne umetnosti. Ne samo da je ikonografija, u kompozicijama kao što su Iskupitelj (Spasenje), odeven u zlato, kako silazi na obojenim oblacima, pracen apostolima i svetiteljima i flankiran palmama, očuvana gotovo netaknuta od VI veka (Santi Kozmi e Damjano) do ranog XIII v. (San Silvestro, Tivoli); sam rimski stil je izuzetno dosledan. Njegove osnovne karakteristke preuzimaju forme čvrsto zgusnutih grupa paralelnih linija, obično tamnih boja na svetlijoj osnovi, ali ponekad sasvim suprotno, što stvara efekat modelovanja koji podseća na veoma plitak reljef na ravnoj površini. Bogato išarane površine (npr. kostimi) popularne su u rimskom slikarstvu, i formiraju vrsu veoma monotone sheme. Ova praksa je izgleda dostigla vrhunac u XI veku; suva lakoca fresaka San Elija di Nepi je potpuno tipicna ali trend prema monotoniji paralelnih linija bio je već veoma dugo u upotrebi iako je ogranicavan čestim invazijama umetničkih principa iz Vizantije. Povremeno su "invazije" bile više kao "okupacije": izmedju VI i IX veka, možda čak i kasnije, postojale su celokupne enklave vizantijskih umetnika u Rimu, koje su obično podržavale grčkemonaške zajednice kao što su Santa Marija Antika i San Saba, i koje su bile pod patronazom mnogih Grka i Sirijaca koji su zauzimali presto sv Petra u raznim vremenima (naročito krajem VII veka i u prvoj polovini VIII).

Rimsko slikarstvo u zrelom srednjem veku je proizvod iznad svega tri faktora: ranohrišćanskog elementa, neprekidno oživljavanog i naročito jakog krajem XII veka, koji je obezbedjivao manje ili više stalnu osnovu; vizantijskog elemena, veoma aktivnog u ranom srednjem veku i povremeno obnavljanom; i paganaskog elemeta antičkog Rima, čiji je glavni doprinos lezao u dekoraciji i ornamentici i u mille-fiori kompozicionalnim shemama. Ovi faktori su bili ti koji su odredili prirodu specificno rimskog stila, simultano i novog i konzervativnog, koji je sazreo tokom pape Paskala II.

Najznačajnije sačuvano delo u ovom stilu je dekoracija stare crkve San Klemente, koja lezi ispod današnje bazilike. Ona je oslikana oko 1100. od strane tima od najmanje tri umetnika koji, medjutim, pokazuju zavidnu uniformnost. Legende o Sv Klementu i Sv Aleksisu živo su prikazane, sa prefinjenošću koja je karakteristicnija za minijaturno slikarstvo. Pored tipicno rimskog linearnog shematizma, korišćenog u ovom slučaju sa neuobičajenom slobodom, stil sadrzi elemente "slikarske" tehnike, sa briljantnim naglašcima, živim konturama i bogatim brojnim bojama, koji su na kraju krajeva proizasli iz vizantjskih modela. Konrektno ovi trendovi su ti koji su izgleda podrzali ideju da je posrednih izmedju grčkei Rima bio Monte Kasino.

U stvari, slike San Klementea otkrivaju znanje iz prve ruke vizantijskih modela, ne ipak onih monumentalnih, već minijaturnih.s Monumentalizam vizantijskih mozaika Monte Kasina, koji je izuzetno prisutan u SAn Andjelu, potpusno je odsutan iz San Klementea, čak i iz predstave Hrista sa svetiteljima i arhandjelima iznad narativne scene i jednako iz strukture okvira. najbliže paralele su se mogle naći u minijaturama iz skriptorijuma Santa Cecilije u Trastavereu kod Rima, čiji uticaj prethodi uticaju novog stila minijatura Monte Kasina. Vizantijski modeli rimskog skriptorijuma su slični onima koje su koristili u M. Kasinu, ali interpretacija prati sasvim drugačije tokove, tako da smo ostavljeni sa dva različita razvoja, ne jednim, kontinualnim.

Jedan pogled u kojem se rimski razvoj, kakav je predstavljen u San Klementeu, dosta razlikovao od Monte Kasina bio je u potpunom otkricu, oko 1100, umetnosti antičkog Rima, od kojeg je još uvek veci deo lezao u nerazrusen, ali koja je dugo vremena bila potcenjivana. Ova "renesansa" bila je ograničena u glavnom na ornamentalne motive i

ramove slika, i na cinioce dekoracije dado i njegove veze sa redovima slika iznad, ali je ostavila svoj pecat i na same kompozicije, na način na koji su scene prezentirane u okviru otvora nalik proscenijumu pozorista, u arhitektonskoj pozadini koja je izgleda izvedena iz scenografije izmedju individua i grupe i mase koja se javlja iza vrata nalik horovima. Grotesknost jedne od scena na dado, Sisinijus epizode, koja izgleda skoro kao parodija na sliku Misa Sv Klimenta iznad nje, sligurno se mora smatrati konkretno rimskom osobinom.

Zanimljivo je, ali karakteristicno za ovaj period u Rimu, da ponovno otkrice klasične prošlosti nije uključivalo bilo koji od njenih mimentičkih ili psiholoskih suptilnosti. Lica figura u rimskom zidnom slikarstvu iz XI do XIII veka su dovoljno lepa, ali bezizražajna; ona ne pokazuju nikakve znake da su dotaknuta akcijom i dogadjajima u kojima ucestvuju. ovo, možda više od svega drugog, pokazuje kako su relativno malo rimljani bili pogdjeni savremenom vizantijskom umentnošću čiji su ekspresivni kvaliteti bili toliko željno podražavani i čak pojačavani od strane slikara iz Sant Andjela in Formis.

Ni jedno drugo delo ovog perioda u Rimu ne može se meriti sa genijem, ili čak elegancijom, dekoraicije San Klementea; stil se ubrzo preobratio u monotoniju stereotipnih paralelnih linija, u monotoniju čije osnove leze u vremenu verovatno pre nego što je ovaj izuzetni ciklus naslikan, i koji je svoj najizrazitiji izraz našao u delima triju rimskih umetnika u Nepiju. Bledi odraz slavnog San Klementea se ipak može naći u fragmentima opširne sheme prosirene na nekoliko prostorija Lateranske palate, u nekoliko preostalih scea nekada bogatog ciklusa Santa Ćećilije u Trastevereu, u oratorijumu u Santa Pudencijani, i u nešto poznijoj dekoraciji Santa Marija u Kosmedinu. Ove poslednje freske, nedavno restaurisane, su od naročitog značaja za njihovu temu, i njihovi okviri otkrivaju veću preokupaicju od obične klasičnim ornamentima - mali puti u belom na plavom pozadini su naročito sarmantni. Ali ni jedno od ovih dela ovde nabrojanih ne može biti oznaceno kao istinski romanicko; ona predstavljaju pre lokalnu, rimsku umetnost koja ne duguje Ništa - sa izuzetkom nekoliko tehnika modelovanja preuzetih iz vizantijskog minijaturnog slikarstva - stranim uticajima.

Situacija počinje da se menja krajem XII veka. Tri majstora se mogu razlikovati u crkvi San Pjetro u Toskani, sve rimskih majstora. U dekoraciji apsida, po prvi put u delu rimskih umentika, postoje znaci svesnosti razvoja svuda u Italiji, kao i animacije koja je karakteristicna za velike evropske zidne slike ovog perioda. Smeo, ekspanzivan pokret i gestovi andjela i apostola u Vaznesenju u glavnoj apsidi, velika sloboda u crtezu detalja, romanicka celijska struktura figura, žive boje, preovladjujuca svetlo plava, zelena, bela, okret i crkvena, su sve nove karakeristike u rimskom slikarstvu. One su pracene mnogim tradicionalnim rimskim karakteristikama, ikonografskim (Hristos koji stoji u apsidi), fizionomskim (golubije oci, ovalna lica andjela i mladih apostola su rimski stereotipi) i ornalnentalnim, iako su neki od dekorativnih motiva juzno italijanski, kao što su okruglaste važe, koje su slične onima iz Sant Andjela. Glavni umetnik San Pjetra sigurno je putovao i imao korist od poznavanja nerimskih stilova zidnog slikarstva.

Ovde ima i drugih znakova da je novi dug počeo da se javlja u Rimu u ovo doba. Jedan od tri slikara čije se ruke mogu prepoznati u skromnim ostacima dekoracije u Santa Kroce in Djeruzaleme, sigurno je bio obucavan negde gde su umetnici bili u toku sa najnovijim vizanijtskim tokovima. Tamo gde se njegovi saradnici koriste rimski linearni stil ili u najboljem slučaju ćelijasti stil majstora toskanskog vaznesenja, on primenjuje smele, kratke naglaske i upotrebljava slobodnu, slikarsku, gotovo iluzionističku tehniku i boji prilično drugačije od svega što je ranije postojalo u Rimu, sa stapanjem braon i plave, i zelene u senke lila boje. I tehnika i boje su vizantijskog porekla. Umetnik sigurno nije bio rimljanin, već je možda bio Venecijanac.

Ne znamo da li je ostavio neki utisak na svoje mladje savremenike u Rimu, jer je jedva nešto od zidnog slikarstva preostalo iz sledeće dve ili tri decenije, a nekoliko mozaika pripadaju sasvim drugačijoj tradiciji. Tok se ne može uspostaviti sve opet do kraja XII veka, u San Djovani a Porta Latina, i u delu rimskih slikara u Ferentilu i Marcelinu. Stavovi su se opet izmenili: ova generacija umetnika je izmenila ikonografiju, i u mnogim pogledima i stil, ranohrišćanskih modela, uglavnom velikih SZ i NZ ciklusa u bazilikama Starog Sv Petra i San Paola fuori le Mura. Jer zbog njihove starosti i naročitog značaja za gradjeivne koje su

ukrašavali, ovi ciklusi su uživali izvesni kanonski autoritet, i sada su postali izvori pokreta koji se može opisati kao renesansa ranohrišćanske umetnosti.

U skoro istom perioda, oko ili veoma brzo posle kraja XII veka, Rim je podvrgnut novom talasu vizantijskog uticaja sa Sicilije, prenet možda preko umetnika čije je delo u Monrealeu bilo tada završeno. Efekti ovog novog razvoja mogu se videti u monumentalnim kompozicijama, briljantnim bojama i tehnikama modelovanja, jasno inspirisanim mozaicima, impozantne dekoracije apside San Silvestra u Tivoliju, koji su nako Ništa drugo u osnovi delo u istinski rimskoj tradiciji. Glavni umetik San Silvestra nije realno primio priznanje za to što je bio inicijator poslednje "romanicke" škole Rimskog slikarstva.

Jedan od njegovih učenika, koji je možda već bio sa njim u Tivoliju, javlja se ponovo skoro generaciju kasnije, u 1230im, kao vodja tima koji je oslikao svod kripte katedrale u Ananjiu u veoma dekorativnom, ali difuznom, poznom stilu. Fascinantno je videti kako je ovaj drugi umetnik, Majstor Prenosa (Maestro dele Translacioni), napustio sicilijanski monumentalizam svog učitelja i okrenuo se osnovnim izvorima slikarstva u Rimu: kompozicionalnim i dekorativnim formama klasične umetnosti, i rutinskom stilu, izvedenom od minijaturnog slikarstva (vestine koju je takodje primenjivao), u kojem je vizantijski manirizam ostao čisto površinski. Njegovi saradnici, od kojih onaj stariji, Maestro Ornatista, ima sačuvana dela svuda po Rimu i okolini, koristi juznoitalijanske elemente, a kod drugih poreklo nije još ustanovljeno. Očigledno, do ove faze, sredine XIII veka, gusto tkanje rimskog slikarstva pocelo je da se razmotava; do kraja veka konacno je bilo zaokupljeno gotičkim pokretom, u isto vreme kada je i novi talas vizantijskih formi počeo da prodire u grad - što je kombinacija okolnosti koje su kulminirale u delu velikih rimskih umetnika Rusutija, Toritija i Kavalinija.

Zidno slikarstvo oblasti na severu kojim je dominiralo slikarstvo Rima, ima zaista značajna dela, sudeći prema freskama u Nepiju, Toskani, Ferentilu i drugde, gde su po obicaju slikali umetnici iz Rima. Umetnost Spoleta, takodje, u slučajevima kada se ne oslanja na sirovu lokalnu tradiciju, blisko je povezana sa umetnošću Rima (stil Santi Djovani e Paolo lezi negde izmedju stila Tivolija i Ananja). Rimski uticaj koji se prosirio čak do Pize: bogate pozno XIII vekovne freske u San Pjetru a Frado još se slazu sa ikonografskom tradicijom Starog Sv Peta i San Paola fuori le Mura.

Malo toga je sačuvano u Toskani: nekoliko fragmenata u Pistoji, Luki i Pizi, dela umetnika iz Luke u Bolonji, i ono što su izgleda ostaci pizanske umetnosti na Sardiniji (freske apside crkve u Sačardja, osvecene 1116, datirane su na različite načine; u skladu sa jednim stavom, naslikane su čak 1175.). Ovo nije dovoljno da bi se moglo rekonstruisati zidno slikarstvo u Toskani.

Situacija u Emiliji je jednako problematična. Jedno očuvano delo od bilo kakvog značaja, dekoracija baptisterijuma u Parmi, datira iz XIII veka, i toliko je izolovano, po svojim izrazito vizantijskim kvalitetima, da je proglaseno delom "Balkanskog" punika. Ovo je stil koji bi možda mogao doci u Parmu preko Djenove, koja je sigurno igrala značajnu ulogu u XIII veku kao jedan od posrednika izmedju Italije i istočnog Mediterana, ili preko Pize ili neke od jadranskih luka. U svakom slučaju freske iz Parme nemaju Ništa sa Rimom, Sicilijom ili, na kraju, Venecijom. U Aimeu, Savoji, su slike koje proisticku iz iste radionice. Izmedju njih, Toskana i Emilija pokazuju poteškoće pri dostizanju do zadovoljavajuceg koncepta stvarnog toka razvoja pošto su sačuvane slike tako retke i razdvojene.

Milano i njegova sfera uticaja: Lombardija, Tićino, Pijemont

Postoje dva glavna centra romanickog slikarstva u severnoj Italiji: Milano, orijentisan prema severu i zapadu, i Venecija, orijentisana gotovo bez izuzetka prema istoku. U izvesnim usamnjenim primerima, medjutim, njihovi uticaji se preklapaju; sta više, naročito u ranom periodu, grčki umetnici su prodrli u Lombardiju - Santa Marija di Kastelseprio je verovatno ukrasio neki umetnik iz Carigrada u VII ili VIII veku.

Najveca kolicina dela Milanske škole zidnog slikarstva može se naći izvan grada, na severu i zapadu. više od 250 godina pošto je grčki umetnik zavrsio svoj zadatak u Kastelsepriu, Ariberto da Intimijano, potonji nadbiskup Milana, obnovio je crkvu San Vicenca

a Galijano. Dekoracija apside u novoj crkvi, oslikana u skoro isto vreme kada je crkva i posvecena 1007., sastoji se od velicanstvenog Hrista u slavi, koji stoji izmedju dva arhandjela i proroka Jeremije i Jezekilja. Kompozicija je sigurno bila bazirana na milanskom modelu koji je takodje bio poznat u Ticinu i u zapadnoj Svajcarskoj. Živi pokreti i izrazi, i u slikarstvu apside i u narativnim scenama svuda u crkvi, neposredno podsećaju na Otonsku umetnost: živa umetnička razmena postojala je izmedju Milana i Rajhenaua, i ako je glavni tok ideja isao od juga prema severu - Johanes Italus, koji je bio aktivan u dolini Rajne, možda je bio poreklom iz Milana - onda je i sada postojala neka vrsta razmene izmedju ove dve oblasti. Granice Nemačke, Italije i Burgundije nikada se ne smeju, a naročito u vreme Otona, posmatrati kao hermetički zatvorene barijere. Drugi značajni ciklus iz ovog perioda sačuvan je u baptisterijumu katedrale u Novari.

Postoji rascep od oko 90 godina izmedju San Vicenca a Galijana i sledećeg velikog primera milanskog zidnog slikarstva koje je sačuvano, u San Pjetru al Monte pored Civitatea. Ovo je takodje dosta udaljeno od Milana ka severu, ne daleko od Komoa, ali je daleko više italijansko po karakteru, kao i što je daleko više romanicko u ovom periodu vremena. Dekoracija, uradjena oko 1095., verovatno pod potsticajima Arnolfa de Kapitanija, nadbiskupa Milana, mora se ubrojati sa Sant Andjelom in Formis, San Klementeom de Taul, Berze la Vilom, Sen Savenom i Lambahom, kao jedno od najvećih dela ranoromanickog zidnog slikrastva. sličnosti sa otonskom ekspresivnošću kombinovane su sa ostacima iluzionizma klasičnog rimskog slikarstva, sa novim vizantijskim tehnikama modelovanja, i konacno najmodernijim principima romanicke kompozicije, i veoma homogenoj sintezi. Uključivanje ornamenata i figura u stuku prikazuje totalnu shemu sve kompeksnojom i varijabilnijom bez remecenja njenog jedinstva. Po velikim apokaliptičnim vizijama nebeskog Jerusalima i borbe izmedju Mihaila i zmaja, glavni slikar Civitatea prevazilazi većinu svojih savremenika.

Stil i tehnika dekoracije San Pjetra al Monte, koje verovatno predstavljaju stil i tehniku koje su bile u upotrebi u Milanu krajem XI veka, ponovo se javljaju u samom Civitateu i, u provincijskoj obradi, u Ticinu. Ogranak, koji se može identifikovati sa praksom primenjivanja osencenih delova draperije sa redovima belih tacaka i crtica, vodi nas cek u Kataloniju, što se može primetiti u delima majstora Pedreta i njegove škole.

Dalji razvoji u Lombardiji su dosta osteceni, a njihovi proizvodi uništeni, ratovima, naročito u toku vladavine Fridriha Barbarose (1152-90). Samo nekoliko fragmenata je sačuvano iz ovog perioda (u samom Milanu u Novatateu, u San Djordju na Komu...), na kojima ne bi bilo moguće bazirati bilo kakve zaključke da nije sačuvanih značajnih dela u Pijemontu (iako se tu javlja izvesan broj regionalnih razlika). Moćne, iako ne previse rafinovane, slike u Santi Pjetro ed Orso u Aosti verovatno potiču iz sredine XI veka; dekoracija katedrale u Verčeli iz XI veka uništena je kada je katedrala obnovljena u XIII veku, ali crtezi fresaka načinjeni u to vreme su sačuvani, tako da imamo makar ideju kako su njihova ikonografija i kompozicija izgledale, dok se ponesto o njihovom stilu može zaključiti iz hagiografskih fresaka u grobnoj crkvi San Mikelea u Oledju pored Novare, koje prikazuju izvesne sličnosti kompozicije.

Uprkos fragmentarnoj očuvanosti, freske San Ilarija u Revelu su recite i fascinantno egzoticne, sa preteranom stilizacijom koja podseća najviš e na Katalanske radove. Da li je to slučajnosti, ili može postojati neka veza izmedju San Ilarija i npr. San Klementea de Taulj? Na pitanje da li izvor ovog ekspresivnog stila treba tražiti u Pijemontu ili u Kataloniji, ili možda negde izmedju njih, u juznoj Franucskoj, gde maltene Ništa nije sačuvano, ne može se odgovoriti zbog nedostatka dokaza. Jedna stvar je medjutim sigurna: na freskama u Revelu nema nikakve veze sa Milanom.

Jednako fragmentarno zidno slikarstvo San Kvintina u Spinju Monferatu pored Alesandrije, s druge strane, nesumnjivo pripada milanskoj školi, stojeci negde na sredini izmedju Galijana i Civitatea i po vremenu nastanka i po stilu, a pozni provincijalni odraz fresaka iz Civitatea može se naći i u Kapeli di Sant'Eldrado u Novalesi, čije su narativne slike medju najekscentricnijim u celoj romanickoj umetnosti.

Veneto

Politicko i kulturno jedinstvo, zahtevano na severoistoku Italije od prominentne Venecije bilo je relativno novo u XII veku: vekovima ranije regija je bila podeljena nadmetanjem izmedju Akvileje i Grado-a, koje se ponovo aktiviralo tokom vlasti Popoa od Akvileje. Akvileja pod Popom tražila je od nemačkih careva podrsku, dok se Grado oslanjao na Veneciju; konfrontacija istoka i zapada koja je iz toga proistekla na malom podrucju je veoma zanimljiva za istoricare umetnosti. Program, i izrazito provincijalni stil, slikarstva apside katedrale u Akvileji (1031) su italijanski do srzi, a Hristos u slavi u Santa Foska pored Pule, koja je kao i cela Istra, bila pod dominacijom Akvileje, stoga je u sustini zapadnjački. Na duge staze, medjutim, Akvileja je bila nesposobna da se odupre nadmoćnoj sili Venecije; rasprava izmedju patrijarhata bila je postepeno resena tokom XII veka, a sporazum je postignut 1180. Patrijarh Akvileje je imao palatu u Veneciji pre toga, makar do 1177, a Akvileja je izgubila umetničku nezavisnost od venecijanskog uticaja do kraja tog veka.

Venecija sa svoje strane bila je pod uticajem Vizantije, iako mu se nikada nije potpuno pokorila kao što je to učinila Sicilija, koja je postala, u umetničkom pogledu, predgradje Carigrada. Jedan od razloga je verovatno bio taj što je Ravena dala celoj oblasti severnojadranske obale dugotrajnu tradiciju, sa mnogo vizantijskih karakteristika doduse, ali ne i umetničkim vakumom koji je postojao na Siciliji; drugi razlog lezi u aktivnom razvoju romanicke umetnosti na venecijanskom tlu koje je imalo mnoge veze sa severom i zapadom.

Cisto vizantijske forme, kao što su mozaici Torčela i katedrale u Trstu i trema i glave apside Sv Marka, izuzetno su retke u Venetu, pa čak i ovi mozaici imaju izvesne zapadne karakteristike u svom programu: kompozicijia na svodu pre juzne apside u katedrali u Torcelu podsećaju na modele u Raveni koji su najmanje 500 godina stariji; lav i zmaj pod nogama Hrista u Kapeli San Djusto u katedrali u Trstu jasno proisticu iz karolinškog modela; a u glavnoj apsidi Sv Marka, gdfe savremene vizantijske crkve imaju predstavu Bogorodice na prestolu, ovde se javlja figura Hrista inspirisana zapadnim predstavama Hrista u slavi. Medjutim, stil ovih mozaika je vizantijski u svakom pogledu. Oni su, napokon, dela Grka, prizvanih u Veneciju da ožive jednu umetničku formu koja nije korišćena na zapadu generacijama; ovi umetnici su prvi put došli u Veneciju u vreme kada su drugi odlazili u Monte Kasino, i nastavili su da se vracaju dugo vremena. Pa ipak, venecijanski mozaici su ubrzo napredovali iznad obične imitacije vizantijskih modela i razvili sopstveni stil sa jakim romaničkim karakteristikama.

Vizantijski umetnici su imali monopol na polju mozaika; ovo nije bio slučaj sa zidnim slikarstvom, i ovde je evolucija individualnog, romanickog stila bila prirodno brza. Dekoracija krstionice u Konkordija Sagitarija, koji je oslikan krajem XI veka, periodu kada je vizantijski uticaj bio na svom vrhuncu u Veneciji, nije Ništa intenzivnije vizantijski po stilu od savremenih fresaka XII veka u Salcburgu, koji ima veoma velike sličnosti sa umetnošću Veneta. U drugoj polovini XII veka, vizantijski uticaj ohrabrio je pojavu stila koji je bio živahniji kako po linearnosti tako i po upotrebi iluzionističkih naglašaka. Gotovo histericni gestovi i izrazi lice, i nagli pokreti figura, su rezultat sinteze vizantijskog i poznoromanickog manirizma, koji je dominirao i mozaickom umetnošću tog vremena.

Ova sinteza je ocigledna u nedavno otkrivenim fragmentima Vaznesenja naslikanim u krstionici Sv Marka; njeni najbolji primeri su mozaici koji predstavljaju Stradanje u Sv Marku i freske u kripti katedrale u Akvileji. Uticaj venecijanskih mozaika s jedne strane i grckog zidnog slikarstva s druge na glavnog umetnika u Akvileji, na onoga koji je naslikao jevandjeoske scene i apostole, može se videti u brojnim osobinama: u njegovom korišćenju celih grupa figura iz venecijanskih kompozicija kao i pojedinačnih figura iz starijih mozaika San Djusta u Trstu, u grubim, hladnim naglašcima koje primenjuje bez prelaznog modelovanja, u toplom polusencenju, i u njegovoj pazljivoj upotrebi višestrukih slojeva boje, kojima je postigao različite efekte, npr. plavu boju, dodajući im braon, belu ili ruzicastu osnovu. Njegove kolege, koje su slikale legende o Marku i Hermagori i figure svetitelja, daleko su ociglednije romanicke. Njihovi naglašci nisu toliko iluzionistički koliko su apstraktne sheme, karakteristike figura su zapadnjačkije, njihovi pokreti su neprirodniji. Ornamentacija takodje teži da kombinuje vizanijske elemete (trake mozaika...) i romanicke

elemente koji su delom izvedeni iz minijaturnog slikarstva ali većim delom iz primera klasične rimske i ranohrišćanske umetnosti kojih je bilo puno u Akvileji. "Tapiserije" na dado (?) su potpuno zapadnjacke, sa jedva po kojom vizantijskom karakteristikom. Jednako lake, lepršave ilustracije legendi ili romansi mogu se naći svuda u Venetu.

Pomešano poreklo venecijanskog slikarstva nikako nije sprecilo razvoj snažnog individualnog stila, u isto vreme elegantnog i fleksibilnog, koji je zracio svojim uticajem nad zapanjujuce širokom prostoru, ne samo u Veroni i u dolini Adidje, već preko istočnih Alpa, ukljucujući Salcburg i njegovu znatnu sferu uticaja. Vizantijska umetnost je očuvana u Veneciji, njene forme su se transformisale u nešto razumljivije zapadu od kompleksne perfekcije grčki h originala.

Verona je morala biti jedan od glavnih posrednika izmedu Venecije i severa, ali prakticno Ništa nije sačuvano u gradu iz kriticnog perioda. Dekoracija sacellum Santi Nazaro e Celso je preromanicka; u nekadasnjoj opatiji San Zena, fragmenti u crkvi su već iz XIII veka, a fragmenti sekularnog slikarstva u kuli, iz skoro istog vremena, su toliko neobični i po temi i po formi da su poredjenja nemoguca. Fragmenti u Vicenci i Riva San VItale takodje nisu od pomoći u proceni uticaja veneto-vizantijskog stila na oblast Verone. U Trentu takodje, Ništa od značaja nije preostalo, tako da samo preko Alto Adidjea može se nešto dalje proucavati.

Alto Adidje (Juzni Tirol)

Najranije zidno slikarstvo u Juznom Tiroli, ciklusi iz karolinškog perioda u Naturnu i Malsu, otkriva snaze uticaje iz centara severno i zapadno, više nego uticaje iz Veneta. čak i u Grisonu, severo-zapadni uticaji, možda poreklom iz Sen Gala, izgleda su bili najjaci u IX veku, iako Mister ciklus iz ovog perioda takodje pokazuje izvesne italijanske karakteristike. Slike na drvenom krovu Sankt Martin u Zilisu, danas smesteni u oko 1160 ili nedugo posle, još uvek pokazuju preovladjivanje severnjackog materijala nad italijanskim. Nijedna od ovih ranih slika ne predstavlja glavi tok (mejnstrim) razvoja; one pre pokazuju opstajanje starih traidicija. Najranija dekoracija u juznom Tirolu koja se može opisati kao romanicka, je ona sa svoda kripte Santa Marije u Burgusiju (1160-70), je takodje delo putujuceg umetnika sa severo-zapada; njegov ciklus zaista sadrzi izvesne izolovane vizantijske elemente (tipove lica), ali izgleda da on nije imao poznavanje italijanske umetnosti iz prve ruke.

Umetnik iz Burgusija izgleda je ostavio snazan utisak na sledeću generaciju slikara u susedstvu, a njegov stil se sacuvao do ranih godina XIII veka, polako akumulisući sve više i više veneto-vizantijskih elemenata. U romaničkim freskama u apsidi u Misteru, koje prate ikonografski program karolinških prethodnika, lica imaju izuzetno levantinske karakteristike - bademaste oci i kukaste noseve - i tu se nalazi tendencija da se prenaglasavaju spojevi ispod uskovitlane odeće. Akcentualizacija svih formi u veneto-vizantijskom maniru ide još dalje u kapeli Kastel Apiana pored Bolzana, gde program, takodje, preuzima vizantijske karakteristike, sa Bogorodicom okruženom andjelima u glavnoj apsidi i apostolima na prestolu na istočnom zidu. Standardni vizantijski tipovi kao što je sv Pavle u desnoj apsidi, mogli su biti preuzeti direktno iz venecijanskih modela. Ali najkarakteristicnija ilustracija poznoromanickog preterivanja venecijanskih formi, već dovoljno ekstremnih samih po sebi, data je preko figura kao što je andjeo iz Blagovesti, čije su teške haljine poveucene unazad u uskovitlanim naborima brzinom njegovog pokreta, naglašenim briljantnim belim naglašcima i sfericnim spojevima. U isto vreme se javljaju i brojni severnjački elementi u dekoraciji kapela: akantus, meandar i trakasti ornamenti, dok su takve pomoćne forme kao što je Irodov 'ugladjeni" stav sa prekrstenim nogama, ekstremno foreshortening kralja koji jase prema kapiji palate, i raskošne hajline Ludih Devica, potiču sa severozapada. Ni jarke boje, kojima dominiraju neke nijanse svetlo zelene i svetlo plave, ni artikulacija pozadine arkadama i sekcijama različitih boja, nisu vizantijska ni italijanska karakteristika. Radionica koja je oslikala Kastel Apiano je verovatno zasluzna i za oslikavanje Santa Margarite u Lani, i, iako nisu poznata poznija dela ove radionice, slične sinteze Italo-vizantijskih i severnjačkih romaničkih elemenata su nadjene u nekoliko drugih ciklusa iz XIII veka u Juznom Tirolu, npr.u Grisanu, gde paralelne linije sencenja stvaraju prirodniji vid reljefnosti od one koja se javlja u Kastel Apianu iako je formalni jezik pretrpeo uznemirenost pozno romanickog

manirizma. To je jezik sa snažnim lokalnim akcentom koji čak ide tako daleko kao nevernovatan ali nepogresiv pokusaj da se predstavi lokalna kamenita okolina duz puta kojim idu Avram i Isak na svom putu ka mestu žrtve. Skretanje u groteskno, karakteristicno za ovaj stil, je očigledno na cudovistima da prilično visokom i prominentnom dado u San Jakopo u Termenu, i čak je prisutno u apostolima u apsidi iste crkve. U dekoraciji oltarskog prostora San Djovani u Tubreu, s druge strane, linearni manirizam je dobio zaobljeniji, fluidniji stil reljefnog crteza koji je postao preovladjujući u XIII veku. još jednom inovacije se mogu tražiti u venecijanskim mozaicima.

Istorija venecijanskog uticaja u Alpima se ne zavrsava ovde. još uvek je bila dovoljno jaka u ¾ XIII veka jer je minijaturist iz Padove, koji je umenitčki bio venecijansko-vizantijski satelit, zaposlen u crkvi Sankt Nikolaus u Matrei u istočnom Tirolu, gde je naslikao nebeski raj na svodu i svetitelje na tri zida gornjeg hora. U isto vreme, drugi umentik je putovao još dalje ka severu u skriptorijum negde u Alpima gde je iluminirao brojne manuskripte. Italo-vizantijski uticaji se mogu naći i u nekoliko preostalih fragmenata XIII vekovnih fresaka u samom Salcburgu.

Keneman:

U Italiji postoje tri centra Romanickog slikarstva koji se mogu jasno definisati geografskim terminima: Montekasino na jugu, Rim u centralnoj Italiji, i Milano na severu. Svaki od njih je adaptirao vizantijsku umetnost kao svoj sopstveni stilski ideal. U to vreme je uticaj vizantijskih mozaičkih škola Trsta, Venecije, Ravene, Rima i Cefalua i Palerma bio je neverovatan. Njihov uticaj se osećao dugo vremena ne samo u samim umetničkim centrima već i u celoj Italiji. Kada je Dezideriјus, opat Montekasina tokom druge polovine XI veka, želeo da ukrasi Provostove odaje u manastiru San Andjelo in Formis, čak je pozvao umetnike i zanatlije iz vizantijske metropole, Carigrada. U slučaju Rima, naročito se mora pomenuti San Klemente. Freske koje datiraju sve do 1000 mogu se još videti u gornjoj crkvi - u prošlosti je bila smestena u narteksu donje crkve. Kripta, čije se postojanje može pronaći još u IV veku, danas se smatra riznicom romanickog slikarstva. Ona sadrzi freske iz IX veka u gl.brodu, sa predstavom Vaznesenja, a u narteksu ciklus iz ranog XII veka sa predstavom legende o Sv Klementu. Bogorodica koja je naslikana oko 500. u vizantijskom stilu udopunjuje ovaj spektar.

Rad koji je izradio Majstor legende o sv Klimentu i njegova radionica imao je dalekosežne posledice u Rimu i daleko sire. Rimska škola je možda bila pod uticajem i slika u opatiji Kastel San Elija pored Nepija i slika u katedrali u Agnaniju.

Nista nije ostalo od umetničkog centra u Milanu. Da bi se videla dela karakteristicnog stila ove radionice moraju se pogledati dela iz obliznjih gradova i sela, kao što su Galiano pored Kantua ili Ćivitate severoistocno od jezera Komo. Otonski uticaj je zahvatio ove oblasti. Manje poznate freske iz San Ilarija u Revelu i San Pjetra i San Orsa u Aosti koje su sve sigurno naslikane nezavisno od Milana ali su isto tako izuzetne. Aosta bi se čak mogla izdvojiti kao Pijemontski centar slikarstva. Ikonografski zanimljive su freske u oratorijumu San Siro u Novari koje se datuju u prvu polovinu XIII veka. U živopisnom i živom maniru one ilustruju čuda i dogadjaje iz izvota Sv Sirijusa. Scene ukljucuju elemente i realističnog i dramaticnog dizajna i oživljene su upotrebom plave i ruzicaste.

SAN ANĐELO IN FORMIS - Sant'Angelo in Formis, apse; Christ in Majesty; c. 1800. Sant'Angelo in Formis, The Last Judgement + detalj + the Betrayal of Christ (dole levo) + the Last Supper (dole desno),c. 1080.

SAN VICENCO, GALIANO, majestas Domini, prorok Jeremija, muke Sv Vikentija, polaganje u grob Sv Vikentija.

AKVILEJA- Dekoracija na naslikanoj draperiji na soklu. Sv.Petar rukopolaze sv.Hermagoru.

CIVITATE, SAN PJETRO AL MONTE- Anđeli iz Otkrovenja-trubači. Anđeli obaraju apokaliptičnog zmaja (detalj). Novi Jerusalim. Civate, San Pietro al Monte, eastern wall of entrance hall; Fight with the dragon; c. 1090. Civate, San Pietro al Monte, entrance hall, the Heavenly Jerusalem; c. 1090.

RANI TOSKANSKI PANELI - ALBERTUS. Raspeće. 1187. Katedrala, Spoleto. Detalj: Jovan Jevanđelista. BERLINGHIERO. Raspeće. Luka, Pinakoteka. Bogorodica sa Hristom. Ikona. 1260. Privatna zbirka u Nemačkoj. Pripada školi... BONAVENTURA BERLINGHIERI. San Francesco, ikona sa žitijem. 1235. San Francesco, Pescia. GIUNTA PISANO. Detalj Raspeća 027. Raspeće. Druga polovina XII veka. Pisa, Museo Nazionale.
TIVOLI - Bočni panel triptiha: Bogorodica (u sredini bio Hristos). Bočni panel triptiha: Sv.Jovan Bogoslov (u sredini bio Hristos).
TOSKANA- Vaznesenje Hristovo, Susret Petra i Pavla.
Pizanski krst (Akademijin); kraj XII; Levo - odozgo-nadole:/ Pranje nogu, Judin poljubac, Bicevanje- U podnozju:/ Put na Golgotu- Desno - :/ Skidanje sa krsta, Polaganje u grob, Silazak u ad- Sa strane - :/ Dve Marije i sv Jovan
Castel Sant'Elia di Nepi, Basilica Sant'Anastasio; apse frescoes; kraj XI početak XII v.
Florence, baptistery, detail from the mosaic in the dome; from 1225 + the Ascension of Christ, from the church of Eke; c. 1200
Rome, San Clemente, lower church. Relics of St. Cyrillius.C. 1100. Rome, San Clemente, lower church; St. Clement celebrating the Mass
Venice, St. Mark's. mosaic in the nartex: dome of Genesis; rani XIII v.

41. ROMANIČKO ZIDNO SLIKARSTVO I MINIJATURE U ŠPANIJI

Demus:

Španija zauzima veoma posebnu poziciju u istoriji romanickog zidnog slikarstva. U okviru relativno male, ograničene oblasti, skoncentrisane uglavno u juznim dolinama istočnih Pirineja, očuvano je čitavo bogatstvo romanicke umetnosti, koja je neobičan primer kulturne okamenjenosti. Pored zidnih slika ovde se mogu naći i slike na panelima (frontali, baldahini) i skulpture u kamenu, drvetu, metalu i slonovači. većina ovih dela sada je skupljena u malom broju muzeja. One predstavljaju ono što je možda najpotpunija slika razvoja romanicke umetnosti u bilo kojoj zemlji, iko je još uvek nepotpuna u makar jednom vaznom pogledu. što se zidnog slikarstva tice, preovladjujuca većina očuvanih dela predstavljaju veoma skromna dostignuca, koja se sastoje od skromnih seoskih crkava u kojima su naslikana.

Ocuvanje velikog broja fresaka sa malog podrucja je od velike pomoći za istraživanje lokalnih težnji i škola, pa čak dopusta pouzdanu atribuciju dela konkretnim pojedincima; ali samo je nekolicina slikara koji su ovde postojali zaista bila umetnički velika. Od ove nekolicine trojica najvećih su bili Majstori apside San Klementea de Taulj, Panteon de los Rejes u Leonu i Sala Kapitular u Sigeni. U pogledu relativno niskog nivoa dostignuca većine, naucnici nalik Grabaru smatrali su tracenjem snaga pracenje karijera pojedinih umentnika; s druge strane prilika da se prouce stil i razvoj srednjovekovnih umetnika i njihovog uticaja na druge je retka prilika kakva se ne propusta, i koja je postojala samo u oblasti Rajne i, u ograničenijoj meri, u Rimu. Pored toga ovde je bilo moguće da se prati umetničko delovanje jednog umetnika i na polju zidnog slikarstva i na polju slikarstva na dasci.

To da se prakticno svo zidno slikarstvo romanike u Španiji može naći u najsevernijem delu ostrva rezultat je istorijske situacije. *Rekonkvista*, ponovno osvajanje od severnog dela ka juznom delu teritorija koje su zauzimali Mavri od početka VIII veka, počela je da se zaista realizuje tek od sredine XI veka. Medjutim, ovo ne objašnjava stvarno zasto je toliki broj slika skoncentrisan na ekstremnom severo-istoku, u Kataloniji. Aragon i Navara medju njima poseduju samo jedno delo iz XII veka i veoma malo dela iz XIII; u Kastilji su dve slike koje su naslikali katalonski putujući umetnici i sacica drugih slika koje su naslikali slikari iz Aragona; Toledo ima nekoliko dela iz XIII veka; Leon ima jedan ciklus iz XII veka. Ova anomalna distribucija sačuvanih dela mora se delom pripisati slučaju, ali čak i tada je bio očigledno veliki broj slika u Kataloniji. Stoga, sa nekoliko izuzetaka, neka od njih su sigurno dela najviš eg reda, naše ispitivanje romanickog zidnog slikarstva u Španiji mora biti

zasnovano na produkciji provincije koja je uvek stajala pomalo izdvojeno od ostatka Španije, i nikada nije pripadala potpuno a ipak nikada nije bila ni potpuno nezavisna.

Katalonija se može podeliti na 3 glavne oblasti, severo-zapad, severo-istok i jug. Najgusca koncentracija fresaka je na severo-zapadu, iznad svega u tri doline koje leze u pravcu od severo-istoka ka jugo-zapadu: Bohi dolina (Bohi, Taulj), recna dolina Nogera Palaresa (Estahon, Esteri, Burgal, Sorpe, Ginestare) i dolina Balira (La Seo de Urhel, Santa Marija de Mur, Orkau, Argolel, Engolasters, Santa Koloma). Ovo je srce katalonskog zidnog slikarstva. Deo severo-istocne oblasti, Rusijon, ukljucujući Fenuijar i L'Ekluz, sada je u Francuskoj. Jug se može ponovo podeliti na dve oblasti, jednu koncentrisanu na Vik i Ripol i ukljucujući Seskorts i Osormort, i drugu smestenu u Barseloni i ukljucujući Tarasu, Barbaru i Polinju. Postoje i neka izolovana dela,od kojih su neka, kao što je San Kvirke de Pedret, od velikog značaja, koja ne pripadaju ni jednoj oblasti. Geografska podela kao ovakva nije u potpunosti zadovoljavajuca, i još manje je takva u pogledu cinjnice da su često dva ili tri umetnika iz različitih mesta zajedno radila privremeno i zatim nastavila na svoje odvojene strane da izvšavaju nove narudzbine (majstor San Klementea de Taulj, npr. je možda bio poreklom iz Aragona, dok je sa svojim kolegama Majstorom Santa Marija de Taulj kasnije otisao u Kastilju).

Postoji veoma malo kriterijuma za datovanje spanskog zidnog slikarstva romanickog perioda, i ni jedan od njih nije prosao bez diskusije. Najznačajnije pitanje u vezi sa ranim XII vekom tiče se interpretacije u pogledu datuma osvećenja San Klementea u Taulju, koje se odigralo 1123., i da li su freske bile naslikane te godine, nasto ranije ili nešto kasnije. Argumenti su postojali u pogledu sve tri mogućnosti. Po mom misljenju (kaze Demus) nema razloga za sumnju u natpis koji beleži osvecenje, a koji je izradjen u istoj tehnici i istim bojama kao i dekoracija apside, naročito pošto je stil apside u svakom pogledu dosledan opstoj fazi razvoja u ostalim delovima Evrope 112ih. Datum je, sta više, odgovarao više ili manje jednom od *points d'appui*; juzna apsida Santa Marije de Tarasa morala je biti oslikana posle 1173., jer prikazuje mučenistvo Sv Tomasa Beketa, koji je te godine kanonizovan; oltari su ovom svetitelju posvećivani u Kataloniji izmedju 1173 i kraja veka, a freske iz Tarase verovatno datiraju iz istog perioda. One predstavljaju najpozniju fazu visoke romanike, dok sture freske iz Taulja moraju biti najmanje 50 godina starije. Na kraju, priblizan datum se može pripisati dekoraciji svoda Panteon de los Rejes u Leonu, koja ukljucuje portrete donatora, Ferdinanda II i njegove žene Urake. Ferdinandove prva i treća žena su se obe zvale Uraka, pa iz toga izvodimo da su slike izvedene ili izmedju 1167. i 1175. ili izmedju 1181. i 1188. Ova tri primera sačinjavaju kompletan zbir spoljasnjih dokaza za datovanje faza romanickog zidnog slikarstva u Španiji.

Spanski umetnici u poznom XI veku nasledili su mesavinu rimske, vizigotske, karolinške i arapske umetnosti; bili su i pod uticajima iz Lombardije i iz juzne Italije, a sa italijanskim modelima došli su i vizantijski elementi. Tokom XII veka francuski uticaji, iz Langedoka, Provanse, Akvitanije i još dalji, bivali su neprestano obnavljani preko hodocasnika koji su se kretali ka Komposteli, i konacno krajem veka makar jedan Englez je izuzetno uticao na celu generaciju slikara u Aragonu i Kastilji. Toliko različitih sila mogu teško omanuti u stvaranju umetnosti najveće raznolikosti.

Vizigotsko nasledje bila je najarhaicnija od ovih sila. Slike u Kampdevanolu, od kojih su sačuvane samo kopije, nisu ipak značajne za ovo; njihov stil je teško kategorizovati ali je sigurno da nisu vizigotske i bilo kom istorijskom smislu. nešto malo više pomazu brojne freske iz Tarase, apsidalna dekoracija Santa Marije i San Migela i retabl u San Pedru. koji mogu biti još iz druge polovine IX veka a možda odražavaju neke vizigotske stilske kvatitete. Ako je to u pitanju, onda su ti kvaliteti uključivali rastakanje klasičnih formi na čudno mlitav i neprecizan formalni recnik, u sustini linearan ali ez bilo kakve namerne kultivacije bilo linije bilo površine; da pozajmimo frazu koju je upotrebio Jakov Burkhart u drugom kontekstu, ovo je bila umetnost koja je usla u svoje drugo detinjstvo. Stil slika u Tarasi stoji u potpunoj suprotnosti u odnosu na dekoraciju San Hulijana de los Prados u Ovijedu, koja se datuje u drugu cetvrtinu IX veka i sastoji se od klasičnih dekorativnih elemenata - arhitektonskih motiva, apstraktnih oblika ali bez figura - koje su oživeli karolinški umetnici. Sve u ovoj dekoraciji je jasno; njene boje su jarke i bogate. To je

izuzetni spomenik karolinške renesanse u zemlji koja je razvila naglašeni otpor prema reprezentativnom slikarstvu u crkvama još u ranom periodu, otpor koji je možda bio još ocvrsnut svesnošću o vizantijskom ikonoklazmu iz istog perioda kao i blizinom islama sa svojom antipatijom prema likovima.

Muslimansko zabranjivanje figuralne umetnsti nastavilo je da vrši jak, čak i odlučujući, uticaj na spansko zidno slikarstvo. Ako je antipatija bila potpuna i nemilosrdna, i ako je reprezentativno slikarstvo bilo potpuno zabranjeno u Kalifatu Kordove i potpnjim mavarskim državama, onda bi njihov odraz na umetnost hrišćanskog severa bio manji; u praksi, medjutim, muslimanska zabrana predstavljanja bila je prekrsena u dva slučaja.

Prvo, postojala islamska sekularna umetnosti u persijskoj tradiciji, po kojoj bi kuće, palate i utvrdjenja bivala dekoraisana slikama životinja i scenama lova. Ova "saracenska" sekularna umetnost imala je izvesnog uticaja na hrišćansku umetnost na severu. Za islamske umetnike se zapravo zna da su radili na severu: za izvesnog "Aliju, saracena i slikara" zabeleženo je da je radio u Barseloni 1109., a jedan drugi po imenu Mekelmos je bio zaposlen 1157 u zamku Kugat del Vales pored Barselone. Ništa od njihovih dela nije sačuvano, ali slike životinja i scena lova u San Baudel de Berlanga (Kastilja) pružaju dobru predstavu o tome kako su ove profane freske morale izgledati.

Drugo, hrišćanima na mavarskoj teritoriji bilo je dozvoljeno da oslikavaju svoje crkve; a savremene beleske pokazuju da su teme koje su oni odabirali bile blisko povezane sa onima u poznijoj spanskoj umetnosti. Ova hrišćanska mozarapska umetnost Kalifata poznata nam je smo indirektno, preko uticaja koji je imala na romanicko slikarstvo. Uticaj je bio daleko jaci u minijaturnom slikarstvu nego u zidnom, u koje su romanicke karakteristike pocele prodirati mnogo ranije. Dominantne karakteristike minijatura u ranim komentarima na Knjigu Otkrovenja su tendencija prema ornamentu i stilizaciji u najstrozijem smislu, izuzetna suptilnost u formiranju figura koje su sasvim drugačije od onih iz preromanickog perioda iz Tarase kojima nedostaje forma, i prefinjenost dekoracije; ove karakteristike su u velikoj meri razredjene čak i u najranijim freskama San Kirse de Pedret, u kojima je mozarapski uticaj primetniji nego u bilo kom drugom sačuvanom delu. Slike u San Huan de Boi, koje verovatno potiču sa samih početaka XII veka, već su na pola puta prema romanici; njihova jedina čisto mozarapska karakteristika je snažna, nenaturalisticna boja, sa upotrebom ostrih kontrasta i nesaglasnosti. inače uticaj mozarapske umetnosti nalazi se u sazimanju i distorziji figura, čiji odvojeni delovi nemaju koherentnu vezu, u nerealnim gestovima, i u stidljivim, divljim izrazima lica. čak se i u ovom razredjenom stanju mozarapski uticaj održao kroz ceo XII vek, stvarajući jedan od istinski spanskih elemenata u romanickom slikarstvu u Španiji, i sireci se preko Pirineja u juznu Francusku. Njegova najmoćnija manifestacija, posle Boia, nalazi se u delu majstora Strasnog suda u Santa Marija de Taulju (koji se ne treba mesati sa majstorom Santa Marije de Taulj). Ovaj umetnik, koji je oslikao i bocne apside San Klementea de Taulj, ostao je gotovo potpuno netaknut uticajem velikog francusko-spanskog majstora San Klementea, slikara glavne apside.

U razvoju brojnih lokalnih stilova, ponekad u vezi sa vizigotskom tendencijom prema rastakanju ili opustanju formi, mozarapski elemet je bio konstantan faktor, nikada ne istisnut od strane francuskih ili italijanskih ideja. Kad god bi početni impulsi novog lokalnog stila postali traljavi javila bi se reakcija na mozarapsko nasledje. Ovo se može videti na slikama u Esteri de Kardos, Muru, Argolelu, Engolastresu, čak i u poznoj dekoraciji juzne apside Santa Marije de Tarasa, oslikane oko 1180. Da je Španija bila odsecena od ostatka sveta, njeno figuralno slikarstvo bi se postepeno samo unistilo vracanjem na poluapstraktni sistem hijeroglifa.

Medjutim, Španija nije bila odsecena, a katalanski narod, naročito, uvek se pokazivao budnim i otvorenim za nove ideje. Najraniji strani uticaji koji su načinili bilo kakav pozitivan uticaj na slikarstvo i arhitekturu Iberijskog poluostrva došli su iz Italije. Nekoliko ikonografskih elemenata, kao što je npr. figura Crkve na prestolu od crkve, izgleda da je uvezeno iz juzne Italije, ali glavni izvor bila je Lombardija. Ovo pokazuju ne samo ikonografske specificnosti kao što su dva andjela sa natpisima *peticius* i *postulacius* koji se nalaze u predstavi Majestasa, već iznad svega stilske karakteristike- tipovi, draperije, modelovanje, ornamentika - i na kraju krajeva i takve izuzetne tehnike kao što su

popustanje ili intenziviranje sencenja draperije sa redovima tamnih ili svetlih tacaka, i povecan ugaonost poteza cetkicom, koje teku paralelno sa i unutar kontura, koje su prvobitno služile kao sredstvo modelovanja, ili kombinacija poteza nalik zarezima i tačkica u svetlim bojama koje stvaraju utisak bobica ili cveca kakva se može videti npr. na freskama u Orkau. Sve ove karakteristike su predstavljene i u Kataloniji, u delima koja su naslikali pripadnici škole Majstora Pedreta, kao što je slučaj i u Lombardiji: neke se javljaju već u ranom XI veku na slikama San Vicenca i Galijana, a većina ih je prisutna u dekoraciji San Pjetra al Monte, pored Civitatea iz poznog XI veka, i delima naslikanim pod njegovim uticajem. Ocigledan zaključak se može izvesti da su tokom XI veka lombardski slikari pratili lombardske arhitekte u Španiju.

Nijedno od dela koja su zaista naslikali ovi emigranti nije sačuvano, izuzev možda drugog sloja slika u San Kirse de Pedret, koje su jedno od najranijih primera lombardijskog stila. Stilske podudarnosti izmedju ovih dela i San Pjetra al Montea sigurno su izuzetno bliske; neki od tipova lica, kao što je jahac apokalpse ili ona iz pokolja Vitlejemske dece, mogli su biti kopirani direktno iz lombardskog ciklusa. Majstoru Pedreta takodje su pripisane i dekoracije apsida u Santa Marija de Esteri d'Aneu, San Huan de Tretos i San Pedro de Burgal. Veza je sigurno toliko bliska da sve ove freske moraju biti dela iste radionice; nedoslednosti u kvalitetu su uobičajene za radionicko delovanje. Veoma neobično je to što je ciklus u Pedretu, najraniji i u izvesnim aspektima najoriginalnije delo ove grupe, u kojem su italijanski uticaji najjaci, umetnički najslabiji; freske u Burgalu pokazuju veoma pazljivo izvodjenje, verovatno zbog toga što ih je naručila plemicka porodica; donator, čiji je portret ukljucen u shemu, misli se da je bila grofica Lusija de Palars (1080-90).

Podredjivanje lombardskih elemenata spanskom stilu, već vidljivo u delima saradnika Majstora Pedreta, postalo je izraženije kako se mozarapski uticaj ispoljio u delima njegovih naslednika. Lica koja su bila prilično iznenadjenog izgleda ali dovoljno lepa u samim delima Majstora, postala su tamna i izgubila nešto od svoje čovečnosti; modelovanje je prestalo da ukazuje na volumen ili čak reljefnost; forme su se pretvorile u plosne površine prekrivene bogatim shemama malih ornamentalnih motiv; a redovi tacaka i potezi cetkicom na odeći, čija je prvobitna funkcija bila da ukazu na reljefnost, takodje su se pretvorili u sheme koje ukazuju na tkanine. Sva ova ornamentalna složenost bila je u neobičnom kontrastu u odnosu na nepokorna iskosena tela. Ovaj stil se okrenuo ka rusticnom u Argolelu; umetnik koji je oslikao San Pedro de Sorpe i kapelu Kastiljo de Orkau bio je tehnički sposobniji, ali ipak, njegov ornanamentalni tretman površina ilustruje postepeno vracanje antifiguralnim tendencijama koje naglašava mozarapska umetnost; konacna degeneracija stila Pedreta javlja se u komplikovanim ekscentricnostima narodnih slikara koji su oslikali crkve u Kardosu i Estahonu.

Ciklus koji je stvorio Majstor iz Pedreta, ili njegovi naslednici, sigurno je ostao u upotrebi sve do duboko u drugoj polovini XII veka, ali budući da se njegovo napredovanje ubrzo pretvorilo u retrogradnosti, nije lako uociti vremenski sled odvojenih faza. Jedan izuzetak je delo majstora iz San Pedra de Sorpea, koje se može datovati sa relativnom sigurnošću. Njegov stil je vrlo blizak stilu majstora Santa Marije u Taulju, koji je zauzvrat povezan svojim programima školom u Pedretu. Predstave Bogorodice na prestolu sa Detetom u Taulju i Sorpeu imaju dosta toga zajedničkog; dve figure Deteta, naročito, identicne su strukture a njihova lica se gotovo poklapaju. San Pedro je verovatno bio oslikan nedugo posle Santa Marije, koja je bila osvecena 1123. Same sličnosti u osnovi konstrukcije dve kompozicije i u mnogim detaljima, kao što su preklopljene ivice Marijine kape i duboki trougaoni nabori njenog ogrtača kako padaju izmedju kolena, prave razlike sve više ociglednim. Dok su shemaste površine koje sačinjavaju figuru iz Sorpea dvodimenzionalne i nisu povezane organskom vezom, Taulj Madona stvara utisak plastičnosti. Proporcije i linije udova su ako Ništa drugo prenaglašeni, a delovi tela su spojeni u jedno neprekidnim linijama modelovanja. Jasno je da je umetnik bio mnogo više zainteresovan za strukturu nego za dekorativnu teksturu koja je bila jako značajna Majstoru iz Sorpea. U Santa Mariji de Taulj, osnovni iberijski i lombardski elementi oživljeni su

drugom silom, izraženom u energicnosti linija i kriva i u plastičnosti drapirane odeće, koja uvodi dinamizam dijametralno suprotstavljen shematicnim sarama Sorpea.

IZvor dinamicnog elementa u stilu Majstora iz Santa Marije u Taulju je ocigledan: to je uticaj najvećeg od svih spanskih romaničkih slikara, koji je radio u Taulju u isto vreme, Majstora iz San Klementea. Njegova izvanredna Majestas u apsidi San Klementea, koja se može datovati u 1123. sa razumnom verovatnocom, prikazuje sve kvalitete koje razlikuju Bogorodicu sa detetom iz Santa Marije od one u San Pedru de Sorpeu, čak sa još vecom jasnošću. Kolena njegovog Hrista iznicu slobodno iz konture figure, gurajući ka spolja i napred, nabori i ivice njegove odeće padaju kao da su uhvaceni u sred nekog naglog pokreta, telo je ubaceno u duboku reljefnosti. Veci intenzitet izraza Bogorodice iz Santa Marije, u poredjenju sa figurom u Sorpeu, takodje proizilazi od majstora San Klementea.

Njegov stil nije katalonskog porekla. On je verovatno bio Aragonac; fragmenti dela njegove ruke nisu bili očuvani u manastirskoj crkvi Roda de Izavena. Ramon, opat-biskup Barbastre, koji je bio žrtva manastira, izveo je osvecenje San Klementea i mogao je takodje i preporučiti ovog umetnika.

Spanski naucnici oznacili su njegov stil kao "Franko-Vizantijski"; ali teško je izdvojiti bilo kakve vizantijske elemente u dekoraciji San Klementea. Francuski cinioci, s druge strane, veoma su ocigledni. I iako maltene nijedna freska ovog perioda nije bila sačuvana u Tuluzi, Langedoku ili Provansi, to je umetnost te oblasti čiji se duh može osetiti u ovim spanskim slimama. Grabar ih je povezao sa freskama Ravela u Pijemontu, koje možda odražavaju izgubljeno zidno slikarstvo Provanse; u svakom slučaju stilske potrebe koje se mogu osetiti u San Klementeu su jasno i hrabro izvedene u skulpturi Tuluze, Moasaka i Sen Zila: dramaticni izraz, dinamicna akcija i plastična definisanost oblika, i uznemirena igra linija nabora, talasaste draperije i zalepršane ivice.

Zbog svih svojih francuskih karakteristika, majstor San Klementea bio je nesumnjivo Spanac. Njegovo delo odražava spansku ljubav prema nasrtanju na konvencionalne forme, ljubav prema grotesknom i tragičnom, što je obesmrceno u Don Kihotu; njegove figure su čak taknute i mozarapskom melanholicnošću. Sredstva kojim su francuski uticaji preneti nije teško pronaći; Pirineji teško da su bili prepreka kada su politički kontakti stalno bili obnavljani dinastičkim i crkvenim vezama, i kada se najistocniji od svih hodocasničkih puteva, Via Tolosana, koji je vodio iz Italije preko Arla, Sen Zila, Langedoka, Tuluze i Puerto de Somporta, zavrsavao u neposrednoj blizini navodnog mesta porekla umetnika u Hueski.

Sinteza Francuskih i spanskih elemenata nije sigurno bila prvi put izražena u freskama San Klementea - stil je previse homogen za tako nesto. Nema ni najmanjeg traga njegovog ranijeg razvoja u bilo kojoj zidnoj slici, ali uporediva sinteza je ocigledna u radu u metalu, nalik Arka Santa u Ovijedu, i francuski uticaji mogu se osetiti i u minijaturnom slikarstvu poznog XI veka. Postoje mnogi potonji primeri franko-spanskog stila, najprimetniji u delima Majstora Santa Marije deTaulj u Kapilja de la Vera Krus u Maderuelu u Kastilji, koja su sačuvana gotovo potpuno. porodične veze izmedju gospodara Taulja i Madrtueloa mogle bi biti objasnjenje zasto je ovaj katalonski umetnik bio zaposlen u KAstilji, gde njegovo delo pati od nedostatka korektivnog uticaja Majstora iz San Klementea. To je veoma prijatna shema koja sadrzi izvensne elemente koji podsećaju na tradiciju Pedreta, iznad svega uključivanje *peticius* i *postulacius* andjela, ali ima previse odlika drugih veština. Apostoli na prestolima duz severnog i juznog zida izgledaju kao da su nastali pod uticajem emalja. Glavni sarm drugog identifikovanog dela ovog umetnika u Kastilji, neke ako ne i sve narativne scene u San Baudelu de Barlanga, lezi u njihovom dekorativnom efektu; ovo može biti i rezultat uticaja mozarapskog, ili možda čak saracenskog, umetnika koji je naslikao životinje u donjem delu zidova.

Majstor Santa Marije de Taulj (poznat i kao majstor Maderuela) nije bio jedini umetnik koji je bio direktno pod uticajem dela Majstora iz San Klementea. Pozniji uticaji se mogu primetiti u dekoraiciji San Migela d'Egolasters, koji je oslikao pozni predstavnik škole Pedret poznat kao majstor Santa Koloma, i možda se prosirio na freske apside Santa Marija de Mur, oslikane u poznijem delu XII veka. Stil ovih slika je doduse opušteniji, i ocgledni dug San Klementeu može u sustini biti rezultat poznog, paralelnog razvoja. U ovom periodu, Santa MArija de Mur, bila je povezana sa avgustinskim kanokikatom u Marseju.

Najprimetnije paralele sa freskama San Klementea de Taulj su u delu majstora iz Urhela. Postoji snazan francuski dah u dekoraciji apside San Pedro de Seo de Urhel , naročito u linearnom pokretima, zamahu odeće i transverzalnom modelovanju, koje je objasnjeno mestom biskupije Urhela na jednom od glavnih prelaza preko Pirineja. Umetnik, koji je ostavio pecat snažne ličnosti u svom delu, verovatno je bio savremenik majstora San Klementea. On je izgleda bio glavni u radionici koja je proizvodila i slike na dasci; Ribas baldahin mogao bi biti jedno od njegovih dela, a njegova formalna terminologija uticala je na retable u Hiksu i La Seo de Urhelu. Ova terminologija nije bila novorazvijena u XII veku; njeni prethodnici u XI veku su radovi u slonovači (skrinja za relikvije Sv Jovana krstitelja i Sv Pelaja iz Leona, 1059; kovcezic u San Milanu de la Kogolja, 1053-67) i u metalu (skrinja sv Isidora, Leon, 1063).

Taulj i Urhel teško da iscrpljuju moguće načine na koji su francuski uticaji mogli prodreti do katalonske umetnosti. Nazalos karakteristicna umetnost Rusijona, na krajnjem severoistoku, sačuvana je samo u delima niskog kvaliteta. Fenuilar freske, koje verovatno potiču iz poznog XI veka, teško da mogu biti predstavnik, a izuzetno žive slike poznog XII veka iz crkve Andora de la Vjeha previse su izolovane i predstavljaju preveliki problem.

Francuski uticaji mogu se videti i u juznim delovima Katalonije do sredne XII veka. Dobar deo dela majstora iz Osormorta sačuvan je u blizini Vika i Ripola (fasada Santa Marije de Ripol predstavlja repliku, u reljefu, enterijera, oslikane sheme). Njegove kompozicije u frizu u San Saturninu de Osormortu i San Martinu del Brulju i fragmenti iz grobne kapele San Huana de Belkera imaju prethodnike, može se reći mnogo ranijeg datuma, u Poatjeu: tipovi lica, struktura figura i pokreta podsećaju na Sato Gontije i Sen Saven.

Samo su relativno pozna dela sačuvana u samoj provinciji Barselone. Tu se javlja umeksavanje i razvedravanje, opustanje romanicke strogosti (iako nema ničeg specificno gotičkog) u dekoraciji apside Santa Marije de Tarase, oslikane posle 1170 od strane slikara poznatog kao Majstor Espinelvas, koji je takodje bio aktivan kao slikar na dasci. Eklekticni majstor iz Polinje, koji je uzeo francuske slike za modele, bio je aktivan u poslednjim decenijama XII veka, naročito u Valjesu. Majstor Barbaraa pripada već ranom XIII veku; njegov klasičniji stil veoma je blizak kapitelima na istočnoj strani severnog trasepta stare katedrale u Leridi.

Najznačajnije delo visoke romanike u severnoj Španiji, dekoracija Panteon de los Rejes u Leonu, takodje pokazuje francuske uticaje; uistinu, neki pisci su smatrali da je umetnik morao biti francuski putujući umetnik. To sigurno nije slučaj. Ima previse spanskih karakteristika u freskama, i dobrih (intenzitet, bukolicna svezina, jarko osvetljenje polutonova sa linijama bledih tacaka) i losih (nemarna prostorna artikulacija, besciljna kompozicija, tamna arhitektonska pozadina), da je nemoguce zamisliti delo koje je temeljnije spansko. Najpiznatija slika, i sa dobrim razlogom, je ona na svodu koja prikazuje Blagovesti Pastirima, pastoralnu scenu izuzetne naivnosti i individualnosti. Na ovoj slici, cudna kompozicija, sa figurama rastrkanim oko potpuno kružne scene, potpuno je prikladna. Boje su uzdržane, stvarajući efekte kontrastima tonova pre nego boja: golubije-sivo i lila su korišćene jedna do druge sa oker, narandzastom, losos-roze i cinober, a druge boje (plava, malahit zelena) korišćene su u kombinaciji.

Umetnik je sigurno dosta putovao. Mnogo od ornamentalnog materijla i neki aspekti konstrukcije lica (neobicni crtezi na mostu nosa) podsećaju na italo-vizantijsko slikarstvo, ali većina motiva i tehnika, koje nisu spanskog porekla, ukazuju na Francusku. Podignuta ruka Hristove figure u Majestasu, npr. ima spušten rukav čija velika zakrivljenost veoma podseća na francuske emalje ili freske nalik onima u Montoaru, iako takva zalepršanost nikada nije bila tako smela u Francuskoj. Stavovi stojecih figura bili su nagovesteni u Pontevenskoj umetnosti poznog XII veka (apostoli u Sen Zanu); zalepršani nabori odeće podsećaju na Brinej i Sen Enjan sir Ser; a čak i tako mali detalji kao što su oblik zvezda koje dekorisu mandorlu u Majestasu, koje lice na kristale snega, imaju francuske prethodnike (Sen Saven).

Pa ipak, u duhu i formi, ovo je izrazito spansko delo. teški a ipak fluidni padovi nabora koji padaju sa ramena četiri zveri apokalipse (prikazanih kao andjeli) verno reprodukuje bogate nabore odeće u spanskoj skulpturi poznog XII veka, kao što su figure

apostola, naročito Petra i Pavla, u Kapilja San Migel u Kamara Santa u Ovijedu ili statue sa dovratnika koje je izradio majstor Mateo na Portiko de la Glorija u Kompostelі. Ove analogije pomazu da se datuje dekoracija Panteona de los Rejes u priblizno 1164 i 1200., i verovatno u rane 1170te; shodno tome donator identifikovan kao *Fernando Reks* mora biti
II a ne I.

Freske u Leonu su danas prilično izolovane, bez bilo kakvih sačuvanih dela prethonika ili nastavljaca. Takodje nema ni ranijih dela u vezi sa dekoracijom Sala Kapitular u ženskoj opatiji Sihene (Hueska), najznačajnijeg ciklusa ovog perioda oko 1200. Odsustvo prethodnika u slučaju Leona rezultat je širokorasprostranjenog unistavanja koje je izbegao samo Panteon, možda ne potpuno slučajno, jer je bio grobna odaja dinastije koja je bila naročito cenjena. U slučaju Sihene njhovo odustvo ima možda sasvim drugačiji razlog: dekoracija Sala Kapitular je izvedena od strane emigranta, engleskog minijaturiste iz Vincestera. NI program ni stil nisu ni u najmanjem stepenu spanski, a čak detalji ilustracije priva i ornamentika su engleskog porekla. Stil umetnika, koji preiuzima sikulo-vizantijske elemente visokog, Monreale perioda i ubacuje ih u kalup vincesterske škole minijaturnog slikarstva, može biti u stvari shvacen samo u kontekstu engleskog slikarstva.

Ovaj stil, nagovestavajući gotiku u svojoj neobičnoj sintezi vizantijskih i severnih karakteristika, duboko se ukorenio u Španiji. Kraljevske zveri koje ricu u kolegijumu San Pedra de Arlanca u Kastilji bile su pripisane od strane mnogih autora samom Masjtoru Sigene; detalji sigurno podsećaju na engleske bestijare. S druge strane, freske u crkvi u Sigeni, u apsidi San Saturnina de Artahona, i u kapeli kule u San Pedro de Olite, i one iz Artaiza koje su sada u muzeju u Pamploni, dela su jednog od spanskih učenika Engleskog slikara; u njima je stil podlegao promeni koja se iskazuje u još gotičkijim i provincijalnijim osobinama.

U poznijim delima prolificke škole Majstora Sigene, preaz od romanike ka gotici bio je dovrsen. Uprkos njegovoj zaostalosti, spansko zidno slikarstvo je u sustini gotičko od početka XIII veka pa nadalje. Ovo se odnosi i na pozno slikarstvo u Kataloniji i na Toledo, gde su italo-vizantijski elementi pronadjeni u provincijalnim formama. Do oko 1200, spansko zidno slikarstvo već je bilo u opadanju.

Keneman:

U vreme Karolinga, veci deo Španije bio je pod Mavarskim vodjstvom. Nazivano je Omajadskim emiratom Kordove. Uski pojas spanskih marki u Pirinejima bila je delimicno pod vlascu franacke administracije i delimicno pod uticajem samih Franaka. Tokom Reconquista-e, hrišćanske države na ivicama mavarskog carstva, kraljevstva Asturije i Navare, i oblast Barselone, morale su da se bore protiv islama. Do sredine XIII veka, Mavari su oterani sa Iberijskog poluostrva izuzev podrucja Granade koja je ostala kao poslednja Mavarska država na evropskom tlu sve do 1492.

Danas, većina romaničkih fresaka i slika iz gore pomenutih hrišćanskih oblasti, nije više in situ. Spansko romanicko slikarstvo grubo se može podeliti u dve kategorije: stil pod uticajem Mavarske umetnosti, i stil pod uticajem vizantijske umetnosti. Arapsko-mavarski uticaj doveo je do razvoja tzv. mozarapske hrišćanske umetnosti. Nju karakterise plosan (2d) tretman figura i njihove izduzene glave. Umetnici koji su pripadali "mavarskoj grupi" bili su aktivni u mestima kao što su Duro, Gerona i Taul. Majstor Orsemorta iz ranog XII veka treba da se pomene, jer je bio zasluzan, pored ostalih, za freske nastale u crkvi Sv Jovana u Belkeru. Najpoznatije freske su one iz Taula koje su nastale oko 1123.

Majstor Pedreta slikao je u vizantijskom stilu. Frizure i razmestaj nabora kao i dekoracija ogrtača, svi pokazuju umetnički afinitet prema Vizantiji. čak i stilski elementi iz severne Italije mogu se naći na freskama iz XII veka u manastiru Burgal. Vizantijski uticaj je naročito vidljiv u zapadnom delu Katalonije, ne samo u pogledu formalnih elemenata već u pogledu teme: freske iz apside crkve San Pedra na Seu d'Urgel prikazuju Hrista u Slavi, simbole Jevandjelista, Bogorodicu i aposle (oko 1200). Scene iz ciklusa Stradanja Hristovog predstavljene u San Estebanu, Andora, takodje su tipicno vizantijske po motivima i dizajnu. Takodje su pod uticajem vizantijske tradicije i freske iz manastira Sigena koje su teško

ostecene. Medjutim, postoje ostaci izvesnih boja koje su izrazito nekarakteristicne/neuobičajene za spansko slikarstvo. Postoje misljenja da su možda Vincesterska biblija i vitraži katedrale u Kanterberiju služili kao modeli. Veza izmedju severne Španije i Engleske mogla bi se možda objasniti krstaškim ratovima. Postoje dokazi da su početkom XII veka engleski vitezovi boravili na Normandijskom dvoru u Palermu gde su verovatno upoznali spanske krstaše i klir. Sta više, dobro je poznato da su postojali direktni crkveni i politički kontakti izmedju Kanterberija i Carigrada. Skoro je sigurno da su engleski brodovi bili ukotvljeni u atlanskim lukama u severnozapadnom delu Španije i u spanskim mediteranskim lukama juzno od Pirineja.

Panteon de los Rejes iz San Isidoroa u Leonu nazvan je "Sikstinskom kapelom romanickog perioda". Ovu grobna odaja kraljeva Kastilje i Leona dekorisao je umetnik iz juzne Francuske ili iz Katalonije koji je oko 1180 naslikao velicanstvene freske na zidovima i tavanici. U tipicnom vizantijskom maniru umetnik je predstavio scene iz života Hristovog i oživeo ih ornamentalnim biljnim motivima i životinjama.

Španija predstavlja poseban slučaj u pogledu minijaturnog slikarstva, ako Ništa drugo ono zbog arapskog uticaja koji je tamo dominirao. Manuskripti sa Apokalipsom su specijalnost severne Španije. U cilju njihovog razumevanja, mora se razmotriti "Asburnhamov Pentateuh", kodeks koji je verovatno nastao u severnoj Africi u VII veku. Njegov likovni jezik, ornamentalni stil, kompozicija figura i obojenost prepremili su put popularnom Mozarapskom stilu. Ovi manuskripti sa Apokalipsom izuzetno su zanimljivi i u ikonografskom i u formalnom smislu. Jedan od centara gde su stvoreni bio je manastir San Salvador de Tavara čija je umetnička produkcija dostigla vrhunac u drugoj ½ X veka.

Spanski rukopisi sa Apokalipsom

Rukopis sa Apokalipsom koji su nastali u Španiji specificna su karakteristika romanicke knjizne iluminacije. Cela serija različitih i suprotnih pretpostavki pokušava da objasni zasto je ova tako isključiva tema doživela tako neuporediv procvat u ovom periodu i u tako uskom podrucju hrišćanstva smestenom izmedju mavarske Španije i Pirineja, kao i u severnoj Španiji. možda je baš ta udaljenost hrišćanske Španije, toliko izolovana od ostatka Evrope, obezbedila plodno kulturno tlo koje je bilo neophodno za ovakav razvoj. Drugi razlog za odabir da se prikazu baš ove ekscentricne scene iz Biblije može biti i pretnja hrišćanskoj veri i potreba da se ona odbrani.

Ovo su medjutim samo spekulacije. Nema dokaza da su spanski hrišćani bili ograničeni u svom verovanju pod mavarskom vladavinom. Ako je pitanje religiozne netolerancije na bilo koji način značajno, onda se mora baš ispitati ponašanje hrišćanja prema prosvećenim Arapima. Mavari su bili, medjutim, daleko nadmoćniji u odnosu na hrišćane u pogledu kulture i naucnog znanja. Takodje izgleda nevernovatno da je fenomen tzv. "straha od apokalipse" mogao biti ozbiljan izvor insipiracije za takvu temu.

Izolovan polozaj severne Španije u to vreme takodje je odražavao izraženo siromastvo veza sa dvorovima karolinških vladara inspirisanim humanizmom ili sa skriptorijumima Otona. Spanci su stoga bili koncentrisani na ograničenu kolicinu naucnog znanja koje su mogli dostici u okviru svoje sopstvene zemlje. Ovo se prvenstveno odrazilo u oblicima *Etimologije od Isidora iz Sevilje* koja je napisana oko 600.godine. Ova knjiga je bila dopunjena komentarima na Apokalipsu koje je napisao u drugoj ½ VIII veka asturijski monah Beatus iz Liebanaa.

Ovaj spis je poznatiji kao Beatusov komentar. Posle Biblije on je smatran najznačajnijim izvorom korišćenim u spanskim skriptorijumima. U ovom komentaru na Apokalipsu, egzegetski spisi crkvenih otaca su spojeni sa detaljima iz kosmičkih spekulacija Isidora od Sevilje.

Dobro poznati rukopis sa Apokalipsom "Kodeks Burgo de Osma" je pun ilustracija živih boja. Predstava iz 1086 "zene iz Apokalipse" nalazi se u Civitateu. Ali dok scene u Civitateu prikazuju borbu protiv zmaja, spanski rukopis prikazuje kako andjeli bacaju proklete u celjusti pakla. Zmija je prikazana kako preti zeni čija se beba jasno može videti unutar nje. Ovaj ilustracija je neobično verna jednom pasusu iz Otkrivenja (12, 1-5). Ova

žena iz Apokalipse identifikovana je kao Bogorodica, a musko dete kao Hristos. U Komenterima Beatusa, žena iz Apokalipse je interpretirana kao Crkva a decak kao sin crkve. Koristeci ovu verziju interpretacije, Beatus je želeo da objasni da je predaja decaka Bogu stvara metaforicni cin pokajanja: "Svaki čovek koji se obrati Bogu sa srcem punim težine, i ustane iz mrtvih kroz kajanje, bićeprepušten kontemplativnom životu cim bude podignut iz aktivnog života."

Veoma je značajno uporediti ove pasuse sa jednom otonskom minijaturom koja se bavi istom temom. NAstala oko 1020 u Triru ili u Rajhenauu, tzv. Bamberg Apokalipsa sadrzi list koji takodje prikazuje zenu iz Apokalipse sa zmajem. Slikar se uzdrzao od ilustracije svih detalja teksta, kao da je uzeo zdravo za gotovo obrazovane čitaoce koji bi se skoncentrisali više na religioznu ideju nego na razvoj narativa. I žena i zmaj su prikazani kao stilizovani simboli. Obavezna arhitektura na vrhu nema tematsku vezu sa temom predstave. Gradjevine se javljaju više kao pano, nešto što ispunjava prazninu u slikanom prostoru i stvara balans u kompoziciji. Beatusovi komentari su bili veoma čitano stivo i veoma verovatno je i pisar i iluminator su bili sa njim upoznati. Pa ipak, ovde izgleda nedostaje interesovanje za prevodjenje relativno komplikovane situacije opisane u tekstu u ikonografsku formu. Daleko od toga da su bili inspirisani čisto naivnim zadovoljsvom naracije, spanski umetnici i naucnici koji su radili na rukopisima Apokalipse takodje su težili da specificno teološko znacenje iskazu kroz sliku.

Ovi manuskripti vezani za komentare na Apokalipsu često se smatraju mozarapskim, tj. da su bili pod mavarskim uticajem koji je ocigledan u ovim ilustracijama. Iako su se, kao što je poznato, hrišćanski spanci veoma malo zanimali za kulturu mavara stilski uticaji su bili neizbežni. Uticaj mavarskih modela mogu se videti na stranama koje su pune živih boja i kontrasta, i u osnovnim bojama zlatno žute, dubokim i sjajnim crvenim bojama, i zemljano tamno braon. Neki detalji kao što su sedla na konjima, neke gradjevine, i neki ogrtači su takodje pozajmljeni od kulturnog miljea mavarskih suseda.

Arapska sedla i odeća veoma su uocljivi na slici četiri jahaca Apokalipse iz jednog ranog rukopisa s kraja X veka. Bogate trake boje su nanesene veoma vešto da ukazu na prostornu dubinu. Na dubinu ukazuju i jahaci koji su razmešteni jedan iza drugog i jedan iznad drugog. Kao što je i njegov kolega iz Burgo de Osma učinio kasnije, umetnik je ostao u potpunosti veran tekstu Apokalipse i čak je pratio i uputstva o boji. Uključivanje takvih realističnih detalja daje živost i dramaticnost priči o četiri jahaca. Vrlo je verovatno da je takav živopisni stil pripovedanja bio zaista potstaknut "naucenom neupucenošću" umetnika i njihovom izolacijom od kulturnih cenatara Evrope.

Na kraju, Mavarski uticaji mogu se videti i na arhitektonskim elementima i u dizajnu flore i faune. Neki rukopisi sa Apokalipsom ukljucuju i mavarsku ornamentiku kao i stilizovane ornamente ptica i biljaka. Postoji i veliki broj crkvi sagradjenih u tipicno mavarskom stilu koji se može videti u slepim polukriznim lukovima.

I umetnici i pisari koji su radili u spanskim skriptorijumima bili su verovatno daleko zainteresovaniji za arapsku kulturu nego što im je to njihova hrišćanska religija dozovoljavala. Bogat varijetet formi i ikonografskog kvaliteta listova čine spanske manuskripte nadmoćnijim u odnosu na otonske manuskripte.

42. ROMANIČKO ZIDNO SLIKARSTVO - pregled, topografija, stil

Keneman:

"...sa svom skromnošću kralj Karlo je prineo sebe Bogu i zahtevima biskupa i cele hrišćnaske zajednice, i preuzeo titulu Cara i krunisan bese od pape Lava, na dan kada je rodjenje Isusa Hrista naseg Gospoda proslavljano. I tako je ponovo uspostavio mir i harmoniju u Svetoj Rimskoj Crkvi, donevsi kraj neslozi koja je unutar nje postojala."

Ove komentare napisao je hronicar Anala iz Lorsa (verovatno arhiepiskopa Rikbo (Richbod) od Trira) 801 da bi opisao carsko krunisanje Karla Velikog u Rimu od strane pape Lava III na Badnje veče godine 800. Za papu, ova ceremonija je predstavljala prvi korak prema razjasnjenju situacije izmedju Vizantije i Rima. Politički balans moći u Mediteranu

destabilizovan je haosom koji je okruživao ikonoklasticke kontroverze i pitanje nasledstva nad prestolom. Sada je napokon postojao jedan vladar nad celokupnom hrišćanskom zajednicom, ukljucujući i onu u Vizantijskom carstvu: car Karlo Veliki. Karlo je, slučajno, bio u stanju da resi ovu novu situaciju na politickom nivou kao i sa Sporazumom iz Eks-la Sapela iz 812. U sporazumu, je priznat kao car od strane vizantijskog cara, Mihaila I, što mu je obezbedilo veoma laskajuce rešenje "problema dva cara". Medjutim, morao je da plati za to predajom Venecije, Istre i Dalmacije.

"Nesloga" pomenuta kod hronicara bila je, naravno, aluzija na ikonoklasticke rasprave koje su razdirale Vizantiju od sredine VIII veka. Bizantijski car Lav III i njegov sin i naslednik Konstantin V želeli su da zabrane sve religiozne slike i predstave. Oni su osudili obozavanje Boga kroz slike kao jeres i opasnost po religiju. Sta više, želeli su da monastvo postave na svoje mesto, jer je profitiralo od trgovine slikama. Godine 787. Nikejski sabor presudio je u korist ikonofila. Karlo Veliki je kasnije kritikovao odluku, govoreci da su slike koje su "Grci" naslikali bile naslikane "zbog ljubavi prema dekoraciji a ne iz želje da sa njima odu. (?)". *Libri Carolini*, kulturni manifest dvorske škole Karla Velikog, napravio je Teodulf od Orleana. Ona je osudjivala i previse entuzijasticke obozavatelje ikona i ekstremne ikonoklaste. Ono zbog čega je Franački car bio zarinut bila je "prava mera": religioznim slikama ne sme se trgovati kao svetim objektima već bi se trebale smatrati vodicima koji vode do prave vere prikazujući svete dogadjaje i poruke iz Biblije. Slike koje prikazuju Hrista, Bogorodicu i Svete bile su smatrane bliskim idolatriji i odbacene su, iako oni koji su ih koristili nisu više proganjani. Ovaj dekret nije odbacen sve do posle Pariskog Sinoda iz 825. kada je *Libri Carolini* razmatrana i izmenjena. Broj tema koje su vredne prikazivanja povecan je da bi uključio, npr. predstave Hrista kao vladara sveta. Time je tema koja će postati centralna tema romanickog slikarstva, Hristos u Slavi, postala na kraju prikladna na dvoru.

Ova "coincidentia oppositorum", pomirenje različitih kulturnih instanci istočnih i zapadnih crkava, ukazuje da se početak romanickog slikarstva poklapao sa pojavom *Libri Carolini*.

Karolinška kulturna politika kakva je izražena u *Libri* nije samo uključivala odluke na fundamentalnim principima u vezi sa funkcijom slika. Ona je težila i da podigne opsti nivo obrazovanosti na dvoru i u crkvi. Slike su sada imale specifican zadatak da obrazuju svoje gledaoce o istinama hrišćanskog spasenja.

Slikarstvo u Karolinškom Carstvu

Karlo Veliki je vladao skoro celom zapadnom Evropom, ukljucujući i provincije u Italiji i severnoj Španiji. Njegovo carstvo nije bilo homogeno i nije nasledilo nikakve upravne ili administrativne strukture koje su postojale kasnije. Iz ovih brojnih razloga Karlo Veliki je želeo da osnuje drustvo koje bi uživalo u visokoj kulturi - zadatak koji je bio gotovo nemoguc uzevsi u obzir nivo obrazovanja koji je postojao. većina ove populacije bila je varvarska, od kojih su mnogi uspesno služili u njegovoj vojsci. Njegov prioritet stoga je bio da promovise nauku i porast kulturnih dostignuca u svojoj sferi. Karlo se ugledao na Vizantiju i Arapske države kao na modele. Tu je, visok nivo obrazovanja i kulture postignut i očuvan, zahvaljujući stalnom obnavljanju antičke naucnicke prakse.

Karlo Veliki je sakupio na svom dvoru eminentne evropske naucnike, ukljucujući i umetnike iz vizantijske Italije. Prvi humanistički naucnik koji je stigao na njegov dvor bio je nortumbrijac Alkuin od Jorka. Tu je bio i Vizigot Teodulf od Orleana, autor Libri Carolini. Prisustvo ovih univerzalnih naucnika obezbedilo je napredak nauke, obrazovnog sistema i umetnosti. Oni su se zanimali ne samo za glorifikaciju hrišćanske vere, već naročito za razvoj obrazovnog programa u što sirem smislu. Alkuin, koji je poducavao prvo u manastiru u Fuldi i koji je ubrojan medju učenike slavnog Hrabana Maura, osmislio je gradjevinu za školu zasnovanu na Sedam Slobodnih veština: gramatici, aritmetici i geometriji zajedno sa muzikom, astronomijom, logikom i retorikom. Kasnije se ove veštine javljaju kao alegorije u iluminacijama rukopisa i naročito su popularne u skulpturi portala.

Intenzivna promocija umetnosti i nauke, koja je postojala usled prisustva takvih eminentnih naucnika na dvoru K.V., stvorila je skriptoriju. Takodje je rezultovala velicanstvenim primerima monumentalnog slikarstva, od kojeg je najveći deo uništen. Stoga sveobuhvatan pregled i detaljna analiza karolinškog zidnog slikarstva nije moguća.

Kupola palatinske kapele u Ahenu, npr. prema izvorima se zna da je bila dekorisana izvanrednim mozaikom. Sačuvane informacije su nepotpune tako da danas ne mozemo biti sigurni da li je tema mozaika bila Hristos u Slavi, predstava Hrista kao vladara sveta sa zvezdanim nebom, ili Obozavanje Jagnjeta. Prema drugim dokumentima, Karlova carska prestonica je bila dom čitavog ciklusa istorijskih predstava. Obe stvari, i tema i stil su, medjutim, nepoznati. Pa ipak, čak i ovi magloviti nagovestaji ukazuju da su Ahen i drugi centri Karolinškog carstva bili riznice umetnosti.

Posmatrajući monumentalno slikarstvo u istoriji, detaljnije informacije se mogu naći o Carskoj palati u Ingelhajmu na Rajni. Luj pobožni, sin i jedan od naslednika K.V., naručio je istoriju sveta koju su umetnici oslikali na zidovima njegovih privatnih odaja. Tu su bili prikazani istorijski dogadjaju od rane antike do vremena Konstantina, kao i scene iz života velikih ljudi kao što su Teodosije Veliki, Karlo Martel, i naravno, Karlo Veliki.

Danas, postoje ostaci samo jednog velikog umetničkog dela iz vremena K.V. To je mozaik u oratorijumu Teodulfa od Orleana u Zerminji d Preu, smestenom nedaleko od Orleana, sredista njegove biskupije. Ovaj jedini preostali karolinški mozaik prikazuje dva andjela sa rasirenim krilima koji pokazuju na Kovceg Zaveta. Teodulf je verovatno imao na umu složen plan dekoracije enterijera njegovog oratorijuma.

Karolinšku crkvu Sen Zermen u Okseru osnovao je 841. Kondrad, vojvoda od Oksera, koji je bio ujak Karla Ćelavog. Verovatno je da je crkva već bila završena 18 godina kasnije, u vreme dospeca mostiju Sv Germana. Tada su, ili možda kasnije 860ih, uradjene freske na gornjem nivou kripte. Samo su scene iz života Sv Stefana ostale sačuvane - njegovo sudjenje, mucenje, i kamenovanje. Uoceni su uticaji ranog slikarstva rimskih katakombi i kompozicionalnih shema vizantijskih mozaika u Santa Marija Madjore u Rimu.

Najbolje očuvan karolinški ciklus fresaka nalazi se u manastirskoj crkvi Mistera. Crkva je posvecena Sv Jovanu Krstitelju i smatra se da je osnovana krajem VIII veka, oko 790., verovatno od strane K.V. Sta više, za Karla se priča da se bio zavetovao da će podici manastir u dolini u zahvalnost za bezbedan prelazak planinskog prelaza Umbrel po losem vremenu.

Karlo se verovatno nikad nije vratio u Mister i možda je bio i potpuno zaboravio na njega, jer umetnici koji su izveli slike nisu pripadali njegovoj dvorskoj školi. Velike narudzbine kao što je ona u Misteru obično bi preuzeli neki od putujućih umetnika koji su došli iz Italije i bili obrazovani u vizantijskom stilu. Vizantijski uticaj se može naći ne samo u oblicima već i u tretmanu narativa, tj. načina na koji su individualne scene naglašene artikulacijom arhitektonskih elemenata oko njih.

Veoma blizu Mistera nalazi se gradic Mals sa svojom jednostavnom benediktinskom crkvicom. Serije slika su izvedene dosta kasnije, verovatno oko 880., ali sve što je ostalo sačuvano u apsidama su figure Hrista koji stoji, Sv Stefana i sv Grigorija Velikog. Na uskim prugama zidova izmedju apsida stoje, pored ostalog, figura svestenika kog prati plemeniti ktitor koji nudi model crkve Bogu. Rimski uticaj je uocen na ovim freskama ali se njihovo izvodjenje i tretman detalja razlikuje znatno od onog stila figura u Misteru.

U Naturnu stoji crkva Sv Patrokla, sagradjena krajem VIII veka sa slikama bekstva Pavlovog koje su izvedene u veoma pojednostavljenom maniru.

Poslednji primer karolinškog zidnog slikarstva se nalazi u kripti opatijske crkve Sv Maksima u Triru i predstavlja Sv Jovana jevandjelistu kako stoji pored krsta. Freska je verovatno nastala pred kraj IX veka i stilski je blisko povezana sa tadašnjom ilustracijom knjiga što predstavlja direktnu vezu sa dvorskom školom u Ahenu.

Sirenje postkarolinškog slikarstva u Otonskom periodu i kasnije sve do sredine XIII veka je lakse posmarati kroz posebne zemlje. U umetničkom smislu, nasledstvo karolinške ere apsorbovali su spremnije i bogatije razvili u Francuskoj, Nemačkoj i Italiji. Posle smrti K.V. 814. carstvo se neprestano delilo tokom IX veka, što je dovelo do značajne promene na politickoj mapi Evrope. Stukture su pocele da se stapaju sa grubim osnovama Evrope kakvu

danas poznajemo. Pa ipak, politicke i kulturne veze izmedju pojedinih evropskih zemalja nastavile su da postoje i čak u zrelom srednjem veku. Sve do kraja Hohstaufen dinastije 1268, Italija je ostala deo Nemačkog carstva. Godine 1033, npr ova veza sa Italijom prosirena je ujedinjenjem kraljevstva Burgundije da bi se formirao moćni evropski trio od "Nemačke-Italije-Burgundije". monaški redovi, takodje, radije su radili na evropskom nego na nacionalnom nivou, naročito Klinijevci i Cisterciti.

Stilske veze romanickog slikarstva u Evropi su mnoge; one se veoma teško mogu kategorizovati. Ovo je delom zbog sirenja srednjovekovnih manuskripta, koje se desavalo neobično brzo za to vreme. Najmanje do XI veka, svi bitni umetnički centri u Evropi su postali upoznati sa karolisnkim, otonskim i vizantijskim kodeksima. pošto su im nedostajale sopstvene stilske ideje, zidno slikarstvo je često kopiralo kompozicije i motive iz rukopisa i adaptirali ih u sopstvene svrhe. Zreli srednji vek može se smatrati periodom istinski internacionalnog evropskog stila, jer je postojala uobičajena praksa da umetnici rade za različite dvorove i dijaceze. Ova razmena umetnika doprinela je da se regionalne granice retko poklapaju sa regionalnim stilovima.

U osnovi mogu se razlikovati četiri pokreta:

1) vizantijski stil koji se prosirio od Italije do kontinentalne Evrope i došao čak do Engleske. On je uticao i na minijature i na monumentalno slikarstvo
2) Hiberno-saksonski i anglo-saksonski stil koji je napredovao ka jugu preko kontinenta sve do severne Italije. Ovaj stil je bio relevantan uglavnom za ranu fazu romanickog slikarstva i korišćen je prvenstveno u knjiznoj iluminaciji.
3) umetnost karolinškog i otonskog carstva koja se iz svojih centara Nemačke i Francuske sirila u svim pravcima. Ona se iskazala iznad svega u delima iz skriptorijuma koji su bili aktivni izmedju IX i XI veka. Postoje dokazi da su karolinški kodeksi izvršili direktan i jasan uticaj na slikovnu strukturu i temu Otonskog slikarstva.
4) Konacno, tu je i mozarapska umetnost koja je, uprkos svojih jakih regionalnih ograničenja bila veoma uticajna. Izmedju VIII i XI veka, ona je dovela do neobičnih i uzbudljivih varijacija hrišćanske umetnosti u severnoj Španiji.

Uticaj italo-vizantijskog stila označavao je to da je intelektualno nasledje antike došlo u direktan kontakt sa hrišćanskom doktrinom o spasenju. Iznad svega, karolinške dvorske škole su bile te koje su celine vizantijski duh. Na kraju, pošto je car Justinijan zatvorio Platonovu Akademiju iz Atine 529, hrišćanska Evropa je imala samo veoma sporadicni uvid u antičku nauku. Znanje i verovanja antičkih ljudi dolazilo je do Evrope u veoma malom obimu i to okolo-naokolo preko islamske Španije. Biblioteke iz Carigrada, Rima i Venecije, kao i one iz Montekasina i Palerma, posedovale su brojne tomove koji su sadrzali misli i učenja klasične antike ali su bile dostupne samo prosvećenim naucnicima. Tek u vreme Karolinga i Hohstaufena klasična kultura je idealizovana zbog svog politickog uredjenja a visoko cenjena zbog svoje kulture.

Primarni predmeti romanickog slikarstva su Hristos u slavi i Bogorodica na prestolu. Sliski koncept i kompozicija su jednostavni i ne ostavljaju mesta za varijacije koje su uklonjene fiksiranim teološkim znacenjima. Kada su u pitanju grupe ljudi, situacija je drugačija. Dizajn i kompozicionalne mogućnosti su daleko veće i brojnije nego u okviru jedne figure.

Dva osnovna tipa se mogu razlikovati: aditivni i integrativni princip. U aditivnom principu, figure su smestene jedna do druge bez znatnijeg preklapanja.

Ikonografija

Teme romanickog zidnog slikarstva odredjene su svojim polozajem u okviru crkvene gradjevine: zidovi glavnog broda izmedju arkada i prozora klerestorija, kao i tavanica crkve obično su bili namenjeni narativnim ciklusima i iz SZ i iz NZ. Strasni sud sa celjustima Pakla ponekad je prikazivan na unutrašnjem zapadnom zidu. Na istoku su obično scene vezane za Vaskrsenje i Iskupljenje i stoga se izjednacava sa polozajem oltara u crkvi. Zid apside je deo

koji skoro uvek sadrzi predtsavu Hrista u slavi, dok je oblast oko plinte ispunjena andjelima ili apostolima, ili je posvecen odredjenim svecima.

Bocni zidovi oltara obično prikazuju legende o svecima, često u vezi sa specificnim lokalnim kontekstom. Slikarna tema romanicke umetnosti stoga odgovara relativno značaju odredjenog dela hrama. Njena ikonografija je stoga predodredjena. Pa ipak sama ova cinjenica je dovela do pokusaja da se umanji značaj opsteg principa uključivanjem većeg broja motiva. Cilj je bio da se smanji uticaj Hristologije i izbalansira tema spasenja uvodjenjem profanijih tema. Takodje su i sredstva izražavanja verovanja da se život posvecen Bogu može pomiriti sa ljudskoscu života.

43. ROMANIČKA SKULPTURA U FRANCUSKOJ (škole, programi, figuralni kapiteli...)

Keneman:

Izolovani novi počeci monumentalne skulpture javili su se tokom X veka, ali sve do 1000.godine nije se javljala široko rasprostranjena konstruktivna aktivnost koja je počela iznenada; romanicka skulptura, sa vrlo malo izuzetaka, je čvrsto vezana za arhitekturu. A ovo prvo sirenje stila, preko paganske i hrišćanske Evrope, koje je bilo uniformno u pogledu forme i sadrzaja je razlog zasto, po prvi put još od klasičnog doba, su se istoricari umetnosti osetili da opravdano mogu govoriti o jednoj eri.

Shodno tome da je skulptura zavisila u ogromnoj meri od arhitekture, ona se uglavnom javljala u formi reljefa, što je bila odlučujuća razlika u odnosu na slobodnu i anatomski korektnu skulpturu antike. Iako se obično smatraju delom skulpture, reljefi zauzimaju srednju poziciju izmedju slikarstva, koje je ravno i vezano za površinu, i prostorne, 3d skulpture. Dok je plitak reljef obično karakteristika pre- i ranoromanickog perioda i bio je korišćen kasnije za dekoraciju, narativne scene u timpanonima i na kapitelima su obično izvodjene u srednje visokom i visokom reljefu.

Najranija mesta na kojima je romancka skulptura aplicirana su obično jednostavni arhitektonski elementi, kao što su konzole u Fromista u Španiji i površine, slične metopama, izmedju njih, ili greda na vratima u Rusijonu. Dok su konzole nosile sekularne motive u sirem smislu, arhitravi na vratima su bili pogodniji za redove figura kao što je npr. Tajna večera. Ubrzo, timpanoni su počeli natrkiljavati arhitrave; obično u početku nije bilo više od onog u Arl sir Tek kojeg je predstavljao luk ispunjen pescarom sa krstoobraznom predstavom Hrista u slavi. Tokom potonjeg perioda, timpanon je postao centralno i najvaznije mesto za romanicku skulpturu.

Simbolični sadrzaj reljefa apliciranih na stubove izveden je od oblika drveca. I kao što drveće ima koren i krunu koja stremi u nebo, stubovi imaju osnovu i kapitel. Ova veza nikada nije u potpunosti nestala iz sfere svetosti. čak su stub i svod nosili simbolicke forme kosmosa, mesta gde Bog živi. A izmedju njih, arhitekonski posrednik izmedju potpore i tereta, bio je kapitel: pri dnu je još bio zemaljski, a pri vrhu se suceljavao sa nebesima. U ovim okvirima se sadrzaj romanicke skulpture na kapitelima razvijao.

Romanicka skulptura je bila striktno hijerahicna, u pogledu njene forme i sadrzaja; to su sledile striktno postavljene, cerremonijalne i često rigidne forme koje su se razvile iz religioznih tradicija. Kao rezultat, zavoji odeće i polozaji tela, kao i način predstavljanja ruku, stopala i lica, imali su izvesne uopstene karakteristike koje se mogu prepoznati kao oznake romanicke skulpture na nacionalnim pa čak i internacionalnim osnovama. Sta više, romanicka umetnost je imala nebrojeni simbolični sadrzaj koji obično nije više shvatljiv nasem modernom svetu. Ovo ne podrazumeva samo široko rasprostranjene predstave životinja i hibridnih stvorenja; simbolični značaj brojeva i dragog kamenja je jednako brojan.

Široko je rasprostranjena predrasuda o romanickoj umetnosti, koja smatra da su umetnici ostajali anonimni internacionalno, pošto su njihova dela bila posvecena slavi Božijoj. Dok je većina umetnika uistinu ostla neidentifikovana, postoje stotine umetničkih potpisa, naročito u Francuskoj, Španiji i Italiji, koji pokazuju da se ne može govoriti o

svesnoj nameri da se ostane anoniman. Ime koje se javlja je obično ime glavnog majstora radionice koja je izvela timpanon, ili možda i kapitele dela ili celog klaustera.

Javljali su se pokusaji da se objasni značaj ovih potpisa, i misljenja da su oni zahtev majstora posmatracu da ih uključi u svoje molitve što samo predstavlja zaostatak onog ubedjenja da su majstori želeli da ostanu anonimni. Razlog za ovu anonimnost je pre bilo to što su umetnici prvo bili slabo cenjeni kao zanatlije. Ovu teoriju podupire sumnjivo povećanje broja potpisanih u oblastima sa većim političkim, ekonomskim i socijalnim progresom. U tom smislu je osoba porucujući rad, bilo iz sekularnih ili religioznih razloga, želela da izrazi svoj ponos u delu angazujući poznatog majstora ili poznatu radionicu. Detaljan natipis značajnog majstora Viligelmusa iz Modene se izgleda javlja kao dokaz ovome. Tokom istorijskog perioda koji je proizveo prve znake burzoazije i urbanizacije, umetnici su dobijali rastucu samosvest i ponos u pogledu sopstvenih sposobnosti i kvaliteta njihovog dela, i želeli su to izraziti koristeci potpis. Ipak, trebalo bi se imati na umu da imena koja sadrze i "fecit"- on napravi ovo obično označavaju klijenta a ne skulptora.

Takodje postoje grupe dela koje dele stilske karakteristike što ukazuje da pripadaju istom skulptoru iako su njihovi skulptori ostali nepoznati.

Monumentalna skulptura nije bila prvi vid u kom se romanicka skulptura u Francuskoj javila. Pre toga, postoje serije dela koj verovatno nisu originalno bile stvorene u svom arhitektonskom kontekstu. Npr. Bernard Rupreht smatra poznatu arhitravnu gredu na vratima Sen Zeni dez Fontene za delo radionice u Pirinejima koja je stvorila i druge dekorativne predmete. Ovde je uistinu slučaj da ova greda pripada celoj grupi srodnih dela iz istočnih Pirineja, ukljucujući i arhitrav iz Sen Andre d Sored, obliznjeg mesta Sen Zenija, i krst iz lunete i prozorski okvir iz Arl-sir-Tek, koji su stilski srodni. Arhitrav vrata u Sen Zeniju ima natpis koji ga datira u 24. godinu vladavine kralja Roberta Milostivog, koja je započela 996. Ovo tako smesta gredu tačno u godinu 1019/20., što je cini tako jednim od najranijih primera romanicke kamene skulpture.

U centru je Hristos na tronu u mandorli koju drže dva andjela. Sa obe strane su po tri apostola u arkadama sa potkovicastim lukovima. U ovom trenutku veza izmedju figura i arhitekture je još uvek veoma uska, i ovo pokazuje siluete apostola, koji nisu oblikovani kao normalne figure već u skladu sa formom arkade. Uprkos slikcnostima figura, postoje sustinske razlike u stavu i pokretu u odnosu na figure iz Sen Andrea.

Svi ovi reljefi i dekoracije okvira izradjeni su u izuzetno plitkom reljefu, i ondasnji modeli za ovo su teško mogli da budu nadjeni u antičkoj skulpturi. Verovatnije je da su dvodimenzionalne freske ili mala dela kao što su reljefi u slonovači, iliminirani rukopisi i zlatarski radovi, služili kao modeli. Format i mobilnost su znacili da ovo nisu dela umanjene monumentalne skulpture već pre uvecana dela zanatskih radionica.

Tokom istog perioda je izgradjena nova opatijska crkva Sen Filibera u Turniu, u Burgundiji, zajedno sa natpisom koji je nazvan Gerlanus luk. Svi kapiteli su, grubo isklesani sa ornamentima i biljkama, nosili tanak blok kamena sa vrstom imposta. Jedan od njih nosi glavu bradatog muskarca nalik maski, dok drugi prikazuje čoveka ljude koji nosi cekic. Ovaj drugi je obično smatran portretom samog Gerlanusa, arhitekte. Dok ne postoji način da se ova pretpostavka potvrdi, još uvek ima nešto senzacionalno u ovome, pošto bi to mogao biti prvi individualizirajući portret umetnika na Zapadu. Za razliku od Rusijona, ovi najraniji primeri Burgundske romanike pokazuju da su kamen i njegova tvrdoca predstavljali prepreku koja još nije bila prevazidjena u potrazi za umetničkim izrazom, tako da su "napor, rad i imaginacija, koje je često rvanje sa kamenom prouzrokovalo" jako vidljivi.

Tuluz:

Nesumnjvi centar romanike u jugozapadnoj Francuskoj bila je Tuluza, koja je imala tri velika manastira, od koji su svi pali kao žrtva ikonoklazma francuske Revolucije. Kolegijalna crkva Sen Sernen još uvek postoji; posle Klinija III, ona je bila najveća religiozna gradjevina u francuskom romanickom periodu. Skulpture unutar crkve su visoko inovativan ansambl u umetničkom razvoju na prelasku XI u XII vek, i najmanje tri stilski različite radionice se

mogu identifikovati ovde. Poznata casna trpeza (table altar), koja je verovatno osvecena 24.maja 1096. od strane pape Urbana II, ne samo da po prvi put pokazuje direktan uticaj klasičnog perioda u Langedoku, već upotrebljava i 3d mogućnosti reljefa, koristeci svetlost i senku kao nova sredstva za davanje prostorne strukture delu. Kameni blok nosi prilično dug natpis, koji se zavrsava sa potpisom umetnika: *Bernardus Gelduinus me je načinio*. Ostala njegova dela, ili dela njegove radionice, ukljucuju 7 reljefa iz oko 1096. u ambulatorijumu, koji nisu svi originalno tu pripadali. čak iako način na koji su figure- Hristos, andjeli i apostoli- formirane, ne porice njihovo poreklo u malim skulptoralnim delima zlatarske umetnosti, njihovo uvećanje na upola prirodne velicine sta više označava značajnu prekretnicu u pravcu monumentalne skulpture.

Dva portala na juznoj strani Sen-Sernena su dalje kljucne tačke u razvoju rano romanicke skulpture. čak i kad kvalitet kapitela sa Port dez Komte (portala grofova), na juznom transeptu iz oko 1100., ne bi mogao da se uporedi sa onim iz ostalih radionica, on bi i dalje bio prvi primer kada se ikonografski program javlja na portalu, karakteristika koja će kasnije postati centralna tema romanicke skulpture uopste. čak značajniji u razvoju romaničkih portala je Port Miegevij (Porte Miegeville), ulaz na uznoj strani broda. Njegovo ime, koje je izvedeno od *media ville*, centar sela, opisuje njegovu centralnu poziciju u okviru naselja. Verovatno je bio završen pre osvecenja crkve 1118., i zajedno sa spanskim primerima u Leonu i Komposteli predstavlja jedan od prvih portala u kome su svi vazni elementi oblikovanja portala, kao što su timpanon sa arhitravom i arhivoltama, stubovima i figuralnim kapitelima izradjeni u kamenu, skulptoralnim konzolama i reljefima na fasadi strukture, odvojeno od ostale arhitekture crkve, okupljeni u jedan jedinstveni ansambl.

Timpanon Port Miegevij je najraniji u Langedoku; njegova tema predstavlja Vaznesenje Hrista koji zauzima centar scene. Dva andjela nose Hrista u stojecem stavu prema nebu. Njegove podignute ruke, i njegova blago uzdignuta leva noga, koji suptilno odgovaraju njegovoj uzdignutoj glavi i nainu na koji gleda na gore, stvaraju pokret koji nikad ranije nije vidjen na ovaj način, pokret nagore figure u kamenu. Kao da se skulptor nije usudjivao da se potpuno opusti, smestio je dva andjela sa strane da asistiraju u procesu. Traka sa isklesanim listovima vinove loze odvaja nebeski dogadjaj on predstave na zemlji. Ispod su apostoli, sa glavama iskrenutim na gore da bi videli sta se dogadja. Sa obe strane timpanona su dva velika vertikalna reljefa, sa leve strane je Sv Jakov Veliki, aluzija na Via Tolosana, na jedan od glavnih hodocasničkih puteva prema Santjagu da Komposteli. Sa desne strane je Sv Petar, u vezi sa Vaznesenjem; kod njegovih nogu je reljef koji prikazuje pad Simona maga.

Moazak:

Timpanon u Moazaku predstavlja viziju sv Jovana Bogoslova iz Otkrivenja. Na prestolu u sredistu je krunisana figura Hrista, u slavi, nepristupacnog, transponovanog iznad zemaljskog covecanstva, sama za sebe oličavajući poredak Nebesa. On je okružen tetramorfom, simbolima cetvorice jevandjelista, koje same flankiraju po dva andjela sa svicima. On su jedina referenca na Strasni Sud. Ostatak površine zauzimaju 24 starca, po dva sa svake strane gornjeg registra, a po tri sa obe strane ispod, i podsetnik ispod "mora od kristala", talasi kod nogu uzvisenog. neobična sara meandra koja izrasta iz usta zveri na ivicama timpanona objasnjena je kao sveza kojom je Herkul vezao Kerbera, psa iz Hada. Ispod timpanona je arhitravna greda na kojoj prikazani vatreni tockovi simbolizuju vatru pakla iz Apokalipse. Sve to nose dva snažna stuba, čije su ivice neobične, kao talasi okrenuti na unutra (prema otvoru); na onom levom stubu je jedna veoma izdužena statua u reljefu Sv Petra, patrona opatije, a na desnom je skulptura Isaije.

Na trimou su tri para cik-cak lavova. Fiziolog opisuje strane ovog portala, one koje su u vezi sa Hristom. Ovde oni izgleda označavaju snagu, pošto nose arhitrav. Ali na trimou oni se javljaju na pozadini rozeta paklene vatre na arhitravu, i to - u izuzetno visokokvalitetnom načinu izrade - stvara nagovestaj zla. Ovaj primer pokazuje misterioznu dvoznacnost romanickog vizuelnog idioma, i pretecu približnost Dobra i Zla koju obično otkriva.

Izuzetno visokog skulptorskog kvaliteta su i figure na stranama trimoa, sa leve apostol Pavle, sa desne prorok Jeremija. Ovaj drugi, naročito je skulptorski vrhunac dela u Moazaku. Figure su veoma duge, da bi se prilagodile stubu, uspravne i veoma izuvijane. Figura izgleda kao da se oslanja čvrsto na obe noge, ali je izukrstana na cudesno širok način, leva preko desne, tako da gotovo deluje kao da igra. Kuk figure malo iskace izvan stuba ali gornji deo tela stoji prilično strogo na vrhu. Glava je savijena na dole u jakom pokretu, a ruke drže svitak unakrs sa torzom, iako se na svitku Ništa ne može procitati. Naročito fino strukturisana elegancija glave, sa svojom dugom kosom i bradom, predstavlja direktan uzor za figuru Isaije u Sujaku. Bocni zidovi ulaza portala imaju svaki po dvostruku arkadu sa scenama u dva reda; iznad njih su frizovi sa odgovarajućim scenama. Na levoj strani je priča o ubogom Lazaru u vezi sa propascu Avaritia i Luxuria (tj. pohlepe i luksuza) dok su na desnoj strani scene sa životom Hrista.

Prema natpisu, klauster u Moazaku dovrsen je 1100, i predstavlja prvi primer u kome se biblijske priče i ostale scene javljaju na kapitelima. Deset mermernih reljefa se nalazi na ugaonim stubovima, i 88 kapitela, cineci najveći romanički dekorisani klauster koji je sačuvan. pošto je javlja smenjivanje jednostrukih i dvostrukih stubova, same scene mogu varirati u proporcijama, i izmedju kapitelima nosece figure su ispresecane cvetnim sarama ili ornamentima. Kloaster je dalje razdeljen ugaonim stubovima koji nose reljefe i pravougaonim stubovima u sredini svake strane.

Sujak:

Bivsa opatijska crkva Bogorodice u Sujaku, sagradjena izmedju 1075 i 1150, pretrpela je znatna ostecenja tokom Hugenotskih ratova. Bogati figuralni portal naročito je teško stradao, i preostali delovi su nazad sklopljeni u XVII veku. Nekadasnji trimo izgubljenog portala ima izukrstana bica nalik grifonima na svojoj unutrašnjoj strani i lavove koji se bore sa drugim životinjama. Na samom vrhu, čoveka guta zver. Na način sličan trimou u Moazaku, životinjski haos je iskontrolisan simetrijom kojom su čudnovate životinje rasporedjene; haos i red su medjusobno suprotstavljeni tako da su izbalansirani - podvrgavaju se jednom od najdominantnijih stilskih principa romanicke umetnosti. Ako se posmatra iz tog ugla, trimo u Sujaku se može smatrati prototipom životinjskih stubova. Leva strana prikazuje Žrtvu Avramovu.

Reljef sa Teofilom je verovatno poznaija mesavina brojnih fragmenata u obliku triptiha. Figure sa strana/ na stranama identifikovane su kao Petar i Benedikt, i verovatno su flankirale originalni timpanon na način sličan figurama Sv Petra i Jakova koje flankiraju portal Port Miegevij u Tuluzu. Centralni reljef prikazuje legendu o Teofilu koji je bio administrator biskupije na Siciliji u VI veku. Razljucen što je otpušten sa posla, on ulazi u savez sa djavolom da bi povratio posao. U kajanju se obraća Bogorodici, koja Teofilu u viziji vraca papir sa sporazumom. Legenda je prikazana u 3 scene. U prvoj je prikazan pakt sa djavolom i nalazi se dole levo. Scena pored nje sa desne strane prikazuje djavola kako pokušava da zgrabi Teofila. Iznad njih, u trecoj sceni, je figura Marije, patrona ove crkve. Ona je u stvari glavna figura na reljefu, i to objašnjava zasto ovde ispricana priča nije o svetitelju već o gresniku. Stilski, srediste reljefa sa Teofilom ima više zajedničkog sa prorokom Isaijom nego sa svetiteljima koji ga flankiraju.

Predstava Isaije nije samo glavno delo Sujaka, već je i najvaznija predstava proroka u romanickoj umetnosti. Po stilu ona je direktno proizasla od figure Jeremije iz Moazaka. Medjutim, postoji jedna glavna razlika: figura Jeremije je mirna dok figura izgleda gotovo kao da se krece. Isaija hoda, i ovo, zajedno sa njegovom lepršavom odećom, daje figuri izvestan dinamizam. Pa ipak, nema osećanja za anatomsko jedinstvo, i kada bi figura zaista hodala ocekivalo bi se da su noge i desna ruka u drugačijem polozaju u odnosu na telo. Drugi značajan detalj je široki ogrtač sa bogatim ukrasom na rubovima, koji ispunjava pozadinu reljefa i u procesu stvara nova sredstva strukturisanja skulpture. Neuobičajeno nasilni i široki pokreti su ohrabrili neke kriticare da govore o "izrazu vizionarskog dinamizma". možda reljef odražava trenutak kada je Isaiju pozvao Bog.

Zapad

Prostori srednjeg zapada Francuske, otprilike izmedju Poatjea na severu i Pijperoa na jugu, poseduju najbogatije ostatke romaničkih sakralnih objekata i skulpture. Brojne karakteristicne neobičnosti su se ovde razvile u načinu na koji su portali i fasade strukturisani, najociglednija razlika u odnosu na portale ostalih oblasti je ta što nema timpanona. Na drugim mestima pored Angulema i Poatjea, čije su čitave fasade nacickane skulpturom, skulptoralna dekoracija je striktno ograničena uglavnom na arhivolte. Povremeno, na mestima kao što je arhivolta portala u Olneju, skulptura i arhitektonski elementi su tretirani kao jednaki.

Angulem:

Najbrizljivije planirana fasada romanicke umetnosti je ona na katedrali Sen Pjer u Angulemu. Izradjena je izmedju 1115 i 1136. pod biskupom Girardom II, i prikazuje komplikovan ikonografski program koji je verovatno zamisljen tokom dva različita perioda, podeljen na prizemlje sa timpanonom portala i visokim arkadama, i gornji sprat sa centralnim delom i andjelima. Centralni deo je gotovo nalik veoma visokom timpanonu po načinu na koji se proteze iznad portala i velikog prozora. U centru je Hristos u mandorli odvojen od fasade, a oko njega su simboli jevandjelista u jako plitkim nisama. različiti stepeni na koji se skulpture isticu u odnosu na ravan fasade u vidu gradacije je naročita karakteristika Angulema, a ponovljena je i u formama andjela iznad prozora. četiri andjela izmedju friza i luka su, kao i simboli jevandjelista, postavljeni u nise i okrenuti ka Hristu. Nasuprot tome, andjeli u trougaonim zavrsecima luka iznad izdvajaju se od zida i okrecu unazad. To stvara kompleksnu strukturu veza koja je, medjutim, otvorena što se tiče sadrzaja. Stojeci ispred zida, dva andjela u uglovima formalno su povezana sa mandorlom sa figurom Hrista; iznad njega je oblak koji je spretno izdvojen od zida, isticući iz crkve i prekrivajući vrh mandorle.

Ono što je prikazano je precizan početak pričesa u Delima Apostolskim (1,9), gde pise: "Kad ovo rece bejase podignut dok su posmatrali, i oblak ga je zaklonio od pogleda." Dva andjela su ona "dva čoveka u belom" koji su se okrenuli apostolima i rekli "Ovaj isti Isus...ce se isto tako vratiti". Na prvi pogled je okvir mandorle sa Vaznesenjem sa simbolima jevandjelista neobičan, ali to nije Ništa drugo do aluzije na njegov proreknuti povratak, Strasni sud, čiji su deo četiri andjela u nisama.

U vezi sa ovim, ovde se susrecemo sa gotovo doslovnim pretvaranjem vaznog dela NZ u kamen. Kao rezultat, vazne biblijske figure su skupljene na bocnim arkadama: u lucnim prostorima su Izabrani sudnjega dana, u dvostrukim arkadama ispod apostola prisutni pri Vaznesenju. Njima je prikljucena, u srednjem registru s leve strane od prozora, i Bogorodica. Ovo je nejasan drugi primer u romanickoj umetnosti koji predstavlja takvo jedinstveno, samostalno znacenje. I kao što su apostoli isto prisutni Strasnom sudu, oni su praceni sa obe strane djavolima i ljudima koje oni muce.

Dok su konjanicke figure sv Djordja i sv Martina ispod unutrašnjih dvostrukih arkada i na timpanonu centralnog portala su devetnaestovekovni dodaci, timpanoni slepih arkada sa obe strane su originali. Dok su oni stilski raniji od ostatka skulpture fasade, oni su takodje povezani sa temom Vaznesenja, jer prikazuju apostole kako se oprastaju. Friz u slepim arkadama desno od portala pokazuje bitku izmedju konjanika koji su protumačeni kao scene iz Pesme o Rolandu.

Poatje:

Troslojna fasada nekadasnje kolegijalne crkve Notr Dam la Grand u Poatjeu slična je onoj u Angulemu, budući da je odredjena istaknutim vertikalnim linijama; ove formira centralni portal, prozor iznad njega i ogromna mandorla na zabatnom spratu, koje sve prate dve ugaone kule. Uprkos ovome, shema stukture fasade nije ujedninjena (objedinjena). Dok je niži sprat sa svojim centralnim portalom i slepim arkadama povezan sa gradjevinom koja

ima nekoliko bocnih brodova, gornji sprat, podeljen u dva registra skulptoralnim arkadama, oblikovan je kao uvecani zid sarkofaga ili skrinje.

Za razliku od ovoga, ikonografski program je jednostavan. Mandorla koja se izdvaja od zabatnog zida sadrzi Hrista koji stoji i simbole jevandjelista, i pracena je 12oricom apostola na gornjem spratu. Oni su prikazani kako sede u osam arkada donjeg registra, dok cetvorica apostola iznad stoje. Predlozeno je da dvojica biskupa koji stoje u spoljnim arkadama mogu biti Sen Iler, Sv Martin ili Sv Marcijal. Figuralna ornamentacija donjeg sprata je ograničena na deo izmedju arkade gornjeg sprata i lukova portala. Iznad najviš e tačke slepog luka levog portala su cetvorica proroka SZ: Mojsije, Jeremija, Isaija i Danilo, a pored njih je s leve strane kralj Navuhodonosor a u levom trougaonom zavrsetku je Pad čoveka (Prvi greh).

Sa desne strane proroka su Blagovesti, Stablo Jesejevo, a sa desne strane portala je Susret Marije i Jelisavete. U desnom trougaonom zavrsetku slepog luka desnog portala je Rodjenje Hristovom, Kupanje deteta i Josif koji sedi. Kapiteli, lukovi i arhivolte su, čak i više nego u Angulemu, prekriveni sa takvom bogatom dekoracijom koja formira iznenadjujući kontrast sa figuralnom skulpturom. Pa ipak, postoje mnoge stilske nedoslednosti u okviru ansambla fasade.

Nema pisanih izvora koji se odnose na osnivanje gradjevine, ali se misli da je konstrukcija počela krajem XI veka i dovrsena oko sredine XII. Fasada se takodje smesta u ovaj period, koji predstavlja poznoromanički period u Francuskoj.

Fasada crkve Sen Nikolas u Sivreju sturkturisana je otprilike na isti način kao ona u Poatjeu. Ima dva sprata sa tri jednako visoke arkade. One centralne su prave arkade sa onom koja u donjem delu sadrzi portal i onim koji pri vrhu ima prozor. Dok slepe arkade sa obe strane portala sadrze slepe dvostruke arkade, one gornje, s druge strane, imaju skulpture. Sa desne strane, deo sa lukovima je odvojen od dela ispod i sadrzi cetvoricu Jevandjelista. Ispod njih je Sv Nikola koji je ponudio zastitu trima devojkama čiji je otac hteo da ih pretvori u prostitutke.

Na suprotnoj strani od njih je konjanicka statua ali od koje su ostali samo ostaci. Arhivolte i lukovi naročito su prekriveni celi skulptoralnom dekoracijom. I na kraju, postepeno je velika raznovrsnost romaničkih formi počela da se osipa i izgubila se u sve vecoj meri zgrcenoj dekoraciji što se može videti na poligonu hora crkve Notr Dam u Rijeu (Rioux).

Olnej: Neposredni smisao za arhitekturu i skulpturu se stopio medjusobno, što je bilo karakteristicno za romanicku umetnost na zapadu Francuske, i izraženo je najkonciznije na arhivoltama portala Olnej-de Sentonj i Sentez. To su četiri arhivolte na portalu juznog transepta hodocasnicke crkve Sen Pjer u Olneju, a ona tri spoljna pokazuju veliki broj malih figura radijalno aranziranih. Kako je svaka figura isklesana odvojeno iz jednog kamena, svaki kamen u arhivolti ima dve f-je: dekorativnu i potpornu (u odnosu na luk).

Ovaj sporazum konstrukcije i dekoracije nije primenjen na unutrašnjoj arhivolti. Ovde su samo životinjski i ornamenti sa vinovom lozom uvrnuti oko luka. Iznad njih su 24 figure sa nimbovima, koje drže knjige i kutije i verovatno predstavljaju apostole i proroke. U trecoj arhivolti, medjutim, postoji značajan konflikt izmedju biblijske tradicije, estetskog aranzmana i potreba arhitektonske konstrukcije. Krunisane figure nose instrumente i kutije i aludiraju na Starce iz Apokalipse. Ali tamo su samo 24orica njih pomenuta a ovde se nalazi ukupno 31 figura. Iz estetskih razloga, figure mogu samo biti malo veće od onih u luku ispod, i u cilju da opravdaju arhitektonsku konstrukciju luka, broj kamenova, i samim tim i broj figura, povecan je na 31. Sve figure u ove dve arhivolte su poduprte u dnu malim atlantima, koji su vidljivi samo kada se gleda odozdo. U četiri arhivolte su brojne životinje, cudesna i hibridna stvorenja, od kojih je nekoliko, kao što su sfinge i sirene, iz klasičnih vremena. Ostale se odnose na lokalne legende i mitove ili, kao što je magarac sa instrumentom, aluzije na poroke. Ceo luk je uokviren torusom, na kome su životinje aranzirane tangentijalno (na unutra), sa osom tela koja dodiruje luk a licem okrenute prema centru.

Sentez: Fasada Sen Mari dez-Dams ima dva sprata i podeljena je na tri odeljka, što znaci da je pratila shemu koja je korišćena u zapadnoj Francuskoj. Preostala skulptura je

koncetrisana oko glavnog portala, i njegove arhivolte formiraju životinjski i frizovi od vinove loze. Ovde je takodje skulptura aranzirana i radijalno i tangentijalno. U unutrašnjosti, šest andjela se kreće tangentijalno (postepeno) prema najviš oj tački, gde dva od njih nose medaljon sa rukom Božijom. U drugoj arhivolti su simboli jevandjelista okruženi vinovom lozom, a na vrhu je Jagnje Gospodnje. Postoje mnoge figure na trecoj arhivolti, svaka od njih sa sopstvenom vizurom (voussoir), i predstavljaju Pokolj vitlejemske dece, dok je broj staraca iz Apokalipse povecan na cetvrtoj arhivolti, u skladu sa brojem vizura, na 54.

Burgundija

Burgundija je uvek uživala specijalni status medju romaničkim umetničkim oblastima, zato što je ovaj deo zemlje izmedju Sone i Loare nudio i spoljasnju bezbednost i unutrašnju sigurnost. Stoga nije slučajnost da je ovo bilo mesto gde je obnovljeno monastvo u ranom periodu i izgradjen Klini, najveći i najmoćniji manastir u zapadnom svetu. Ovo je imalo značajan uticaj na romanicku umetnost, naročito skulpturu.

Burgundski timpanoni

Postoje dva razloga zasto zapadni portal opatijske crkve Sen Fortunat u Šarlijuu zauzima značajno mesto u istoriji umetnosti. To je najstariji sačuvani portal sa stubovima, u kome su svi delovi portala dekorisani stubovima. Sta više, ovo je prvo mesto gde se Hristos javlja u Slavi u mandorli, sredstvu predstavljanja koje je kasnije korišćeno za Strasni sud. To da se ova inovacija odigrala (javili) u Burgundiji objasnjeno je specificnom adaptacijom klasičnog perioda, u kome paznja obraćana najviš e monumentalnoj "kombinaciji arhitekture i skulpture", smatrana "imperijalnim stavom i pretenzijom". Klinijevske reforme, koje su postale crkveno politički pokret u XI veku, konacno su dovele do fundamentalnih konfrontacija izmedju duhovne i svetovne moći, izmedju pape i cara za dominaciju nad zapadnom Evropom. Stoga izgleda razumno predloziti da je gospodstvena figura Hrista u Slavi ila vizuelizacija ovih osećanja u vezi sa moći.

Sagradjen u drugoj ½ XI veka, Sen Fortunat je bio srusen tokom francuske revolucije. Sve što je ostalo je zapadni deo sa timpanonom, i narteks ispred njefa, sagradjen u prvoj polovini XII veka sa dva otvora na severu. Ovoj okolnosti treba zahvaliti što na, je sačuvan primer skulpture sa početka i kraja burgundske romanike na jednoj gradjevini.

Cela visina timpanona zapadnog portala, iz oko 1090., zauzeta je figurom Hrista na tronu sa krstoobraznim nimbom u mandorli, kojeg nose dva andjela. Najranija monumentalna predstava ovog tipa, predstavlja statuetu mirnu i izbalansiranu što dopusta da monumentalna priroda dela bude shvacena u pogledu sadrzaja. Ovaj hijeraticni trenutak je uzvisen redom apostola na prestolima koji se nalaze ispod arkada na arhitravu.

Ovaj tip scene u timpanonu je često ponavljan sve do poznoeomanicke burgundske skulpture, i podlegao je značajnom stilskom razvoju. Ako bi se uporedio rani zapadni timpanon portala Šarlijua sa onim poznim severnog portala, zanimljivo je koliko je plosan reljef na ovom prvom. Tela figura su samo blago izvijena i glatko oblikovana, konture svake figure su samo na glavnim mestima akcentovana linearnim elementima. Pozadina reljefa i arhivolte koje nadvisavaju timpanon su potpuno jednostavni. Ovo kompoziciji u okviru timpanona daje neobičan smisao mrtvog tereta, izraženog najviš e u andjelima koji nose mandorlu. Oni se naginju blago na unutra i podupiru krive strane mandorle, ali njihovi donji delovi nogu, jednako se savijaju na unutra, delujući kao vizuelna potpora mandorle koja delikatno balansira na svom kraju. Zatim su tu krila andjela, koja leze na ivici timpanona i svoda cele scene. Poruka posmatracu - ovde je pravi gospod, Gospod nebesa, na tronu.

Struktura severnog portala u narteksu, koja je iz mnogo poznijeg perioda, iz sredine XII v, veoma se malo razlikuje od svog prethodnika. Stubovi i stupci postavljeni u kamenu podržavaju lukove arhivolti, i timpanon je nosen grubom arhitravnom gredom. Pa ipak, posmatrac dobija sasvim drugačiji utisak kada ga gleda. Svi arhitektonski elementi prekriveni su ornamentikom u tolikoj meri da se skoro rastacu. Ornamenti se čak javljaju i medju figurama, uslovljavajući da se oni izmesaju. Figura Hrista u slavi u timpanonu, kome su simboli jevandjelista dodati, u značajno višem reljefu od onoga na zapadnom portalu. Umesto linearnih crta na figurama, plastične ivice formiraju uvoji odeće, koji pokrivaju i tela

i imaju ornamentalnu ulogu. Ovde čak postoji jasna promena u pokretima figura. Hristos u mandorli ne sedi više na prestolu u frontalnom hijeraticnom polozaju, već se pomera na svom sedištu, gotovo u varijaciji stojeceg polozaja. Nagli pokreti andjela, stisani dodatkom simbola jevandjelista, idu izvan svega do tada vidjenog, ukljucujući i deleci dva pravca pokreta u jednoj sceni. Zato što su ruke andjela namestene da podupiru mandorlu nedosledne su poziciji koju zauzimaju njihova tela. Izgleda kao da vuku, kao da pokušavaju da otvore mandorlu. Dalji primeri ovog poznog stila se mogu videti u Sen Zilijen de Žonzi i Semur-en Brione, i za ove spomenike je skovan termin romanički Barok.

Caj iako je rani timpanon Šarlijua stariji od onog u Kliniju, Klini je konacno, najmoćniji centar hrišćanstva posle Rima tog vremena, rasirio umetničke impulse u svim pravcima. Jer je njegov timpanon, kasnije uništen, takodje sadrzao Hrista na prestolu u mandorli koju nose andjeli.

Burgundski kapiteli:

značajan uticaj romanicke skulpture u Burgundiji takodje je izražen u dizajnu figuralnih kapitela. Stvoreni oko 1100, kapiteli nekadasnje opatijske crkve Sen Pjer et Sen Pol (Sv Petra i Pavla) u Kliniju sačuvani su samo pukim slučajem; oni se razlikuju od drugih svojim asociranjem na antičke korintske kapitele. Ovo se naročito jasno vidi na dva kapitela koji nose 8 personifikacija nota gregorijanskog pojanja. Dok su osnovne forme klasičnog modela zavisne od osnove, strane su otvorene oblikom mandorle, koja ovde nije korišćena da ukaze na slavu prikazane figure već u cilju da joj obezbede zdelaste prostore u kojima treba da se prikazu. Korintske volute u uglovima izgubljene su sa muzičkih kapitela kada su ovi bili nasilno razmontirani, ali su ostale sačuvane na drugim mestima, kao što je kapitel sa Prvim grehom; oni jasno pokazuju karakteristicne stilske odlike burgundskih kapitela. Tenzija izmedju arhitektonskih medjuodnosa i figuralnih elemenata razvija se u izuzetan plastični dizajn, koji povezuje zasebne strane kapitela zajedno.

Jedan od najvećih skulptora srednjeg veka bio je majstor Gizlbert, koji je uklesao svoje ime u timpanon u Otenu (Autun). većina kapitela u unutrašnjosti Sen Lazara je takodje njemu pripisana; većina njih se nalazi na pilastrima i stoga ostaje čvrsto vezana za površinu. Njegove skulpture su jedne od najhumanijih, najdirljivijih dela koja postoje u romanickoj skulpturi. Vizija Tri kralja, prvobitno sa istočne strane severoistocnog stuba, pokazuje tri figure sa krunama ispod velikog okruglog prekrivaca. Dvojica još spavaju a treceg je već probudio dirljivo neznim dodirom andjeo koji mu pokazuje na zvezdu. Bekstvo u Egipat na stubu preko puta, je nekad pripisivano drugom skulptoru; on prikazuje Mariju koja gleda u posmatraca na gotovo intiman (lican) način, pokazujući mu svoje dete. Ona izgleda kao da lebdi na magarcu pre nego da sedi na njemu, u pozi koja je slična Madoni sa detetom na prestolu. Ali skulptor je dao sopstvenu interpretaciju hijeraticnog "sedes sapientiae"; glava majke je blago povijena, a njena ruka, položena zastitnički oko deteta, stvara scenu ljudske dubine i senzitivnosti. za razliku od toga, Judino samoubistvo vesanjem je scena besa i uzasa zla i Gizlbert ju je prikazao u timpanonu sa istom živoscu kao i pozitivnije emocije covecanstva. Izdaja Hrista bila je inspirisana od strane djavola, i dve druge demonske figure se ovde javljaju pomazući Judi da se obesi. Pa ipak, trougao koji stvaraju njihove 3 glave, daje kompoziciji osećaj balansa sa izrazom ljudske bede i ocaja na poražavajući način.

Dalji razvoj stila kapitela nadjenih u Otenu, i u isto vreme "zavrsna faza severno burgundskih figuralnih kapitela", može se naći u nekoliko primera očuvanih u glavnom i bocnim brodovima nekadasnje opatijske crkve Sen Andoš u Solijuu. Bliska veza sa Otenom je naročito vidljiva u stilskom transponovanju drveta i Satane na kapitelu koji predstavlja prvo iskusenje Hristovo. Zbog načina na koji su smesteni na polustub, kapiteli u Solijuu razvijaju veću prostornost od kapitela na pilastrima u Otenu i ovo stvara pojačani utisak dramaticnosti. Na primer, predstava Valaamovog magarca, koji se tri puta okretao u strahu od andjelovog maca, varira od jako plitke do potpune reljefnosti glave, okrenute u stranu od straha. Dok figure u scenama kao što je Bekstvo u Egipat ostaju potpuno vezane za reljef, i Valaam na svom magarcu i andjeo iskacu iz kapitela, i izgledaju kao da su smesteni ispred korintskog biljnog motiva, koji je proporcionalno sveden u obimu.

Vezle: Na početku jednog od četiri glavna hodocasnicka puta ka Santjagu da Komposteli, Via Lemovicensis (latinsko ime za Limoz) Vezle je bio mesto gde su se nebrojeni hodocasnici okupljali u cilju da zapocnu svoje putovanje zajedno. Grad je prvi put dobio na značaju u VIII veku zbog legende da su mosti Marije Magdalene tu čuvane; kao rezultat ovoga, Vezle je postao odrednica hodocasnistva, i to se značajno razvilo posle njegovog priznanja od pape Urbana. 1103.

U 1104., nova crkva posvecena M.Magdaleni sagradjena je pored nekadasnje opatijske crkve Sv Madlene, ali je izgorela 1120. Posle toga, druga nova crkva je izgradjena, na koju je dodat narteks oko 1140/50, i tu se odigrao istorijski dogadjaj na Uskrs 1146, koji je uticao na ceo hrišćanski svet: pred ogromnom masom ljudi koja je ukljucivala i brojne princeve, Bernar od Klervoa pozvao je ljude da se pridruže Drugom krstaškom pohodu. Stoga, Vezle je bio fokus i za evropske hodocasnike i za krstaše.

U centru timpanona je Hristos na tronu u mandorli sa nogama okrenutim (povucenim) u levo. Sa obe strane, ispod rasirenih ruku, sede apostoli drzeci knjige u procesu primanja Sv Duha, koji je predstavljen zracima koji izlaze iz Hristovih ruku. Kao i Hristos, apostoli nisu direktno okrenuti ka posmatracu i nisu više rasporedjeni u tradicionalnom redu. Ovo stvara snazan utisak individualnosti figura, i njihova naglašena telesnost uslovljava njihovo izdvajanje od površine reljefa, ono što je najjasnije kod figura sa ogrtačima.

U skladu sa Delima Apostolskim, radijalne kutijice okolo predstavljaju narode koji trebaju biti preobraćeni; neki od njih se izdvajaju od normalnih ljudskih pojava, što predstavlja ideju koja datira čak iz antičke Grcke. Sa desne strane, predvodjena apostolom Petrom i verovatno i Pavlom, stoji procesija dugouhih Panova iz Skitije, Pigmeja i Giganata. Sa leve strane su stoga scene koje prikazuju žrtvovanje bika, i iza njega su Rimljani i Skicani, kao predstavnici prehrišćanskih naroda. Povezanost izmedju SZ i NZ je iskazana monumentalnom figurom Jovana Krstitelja koji je na trimou u istoj osi kao i Hristos.

Tema timpanona u Vezleu, odasiljanje apostola u misiju po svetu, i kosmoloska dimezija znakova Zodijaka i mesecnih radova u okruzujucoj arhivolti, izrazito je zahtevna teološka koncepcija. Ovo je jedan od razloga zasto je verovatno da su skulpture, koje su obično datovane u period izmedju 1125-30, u stvari, uzevsi u obzir ikonografiju ovog timpanona, stvorene u kontekstu primpremanja za krstaški pohod oko 1146.

Figuralni kapiteli u unutrašnjosti prikazuju slike Dobra i Zla, često sa izvesnim stepenom ikonogradske kompleksnosti; SZ teme u gl.i bocnim brodovima su interpretirane kao prorocanstva NZ, i NZ teme ih udopunjuju u narteksu i na fasadi. Osoba iza složene enciklopedije znanja izradjenog u ovom krugu kapitela je smatrana bratom opata Ponsa, priorom Pjerom de Monboasijeom, koji je kao opat Klinija, pod imenom Petrus Venerabilis, postao jedna od najznačajnijih figura u XII veku.

Rusijon: Najranije romanicke skulpture u Francuskoj mogu se naći u ovom juznjackom predelu blizu Golf du Lion. Ova regija je takodje pretrpela brojne umetničke impulse, uglavnom kao posledicu bogaćenja manastira Sen Misel-de Kiksa. Ovo su bili impulsi koji će imati značajan uticaj na celu oblast u dugom periodu koji će doci.

Serabon: Daleko od glavnih puteva Rusiijona, na severnom kraku Pirineja, istočno od Masiv du Kanizu, nalazi se crkva Notr Dam. Crkva pripada ranijoj prioriji Serabon; pošto je manastirski kompleks kom je pripadala uništen, crkva Notr Dam je postala usamnjena gradjevina koja dominira okolinom. Njen značaj za romanicku skulpturu prvenstveno lezi u jednoj skulptoralnoj osobini - skulptoralni dizajn juzne galerije i tribina.

Podignute oko 1150 u zapadnom delu crkve, tribine su premestene u centar crkve ili u XVII ili u XIX veku. One se sastoje od tri arkade koje premoscavaju glavni brod, i formiraju dva traveja i podignute su na stubove, stupce i udvojene stubove sa figuralnim kapitelima. Svodove sacnjavaju grubi, polukruzni rebrasti svodovi. Zapadna fasada je prekrivena cela reljefima; oni na lukovima arkade sastoje se od cveca i lozice, a u trougaonim prostorima su hrišćanski simboli. Izmedju severne i centralne arkade je krilati lav Sv Marka i orao sv Jovana, u trouglu desno od centralne arkade je evharističko Jagnje i andjeo Sv Mateje, dok je Lukin bik na trouglu kod juznog zida gl.broda.

Odvojen od tela stuba torusima, kapiteli su u visokom reljefu, i impost blokovi su okruženi rozetama, palmetama i vinjetama. Figure koje su prikazane se sastoje od brojnih grotesknih bica koja stoje na torusima. Glave ovih figura su uglavnom okrenute ka spolja, ispod ugaonih voluta; u mnogim slučajevima one flankiraju ljudsku glavu ili masku. Njihov sadrzaj je uglavnom smesten u okvire tradicionalne ikonografije koja prikazuje borbu izmedju Dobra i Zla.

Verovatno je ova struktura trebala da bude namenjena pevacima u horu. načinjena od crvenkasto-belog mermera, struktura formira fini kontrast inače jednostavnom enterijeru. Nalik skulpturama na kapitelima u juznoj galeriji, one na tribinama su visokog kvaliteta, što ukazuje na to da su dva skulptora ovde radila. U isto vreme, pretpostavlja se da su skulptori koji su ovde radili isti oni koji su radili na klausteru obliznjeg manastira Sen Misel-de Kuksa. moguće je da je cele tribine izvela radionica tu, transportovala u Serabon u odvojenim delovima i zatim konacno tu sklopila. slične procedure su se desavale i na drugim mestima verovatno, čije skulpture skoro kopiraju one iz Kukse. U sustini, ova tribina hora može se smatrati vrhom visokoromanicke skulpture u Rusijonu.

Majstor iz Kabestanija (Master of Cabestany): Dok skulpture iz Kukse otkrivaju izvesnu stilsku uniformnost, sasvim drugačiji je slučaj sa delom skulptora čije je ime ostalo nepoznato do danas. Njegov licni stil je toliko individualan da se njegova dela lako prepoznaju svuda, i široko su rasprostranjena, od Italije, preko Francuske i do Španije, od Toskane preko Rusijona sve do Baskije. Ime koje mu je dato izvedeno je od timpanona koji se još nalazi u crkvi u malom mestu Kabestani u blizini Perpinjana. Majstor od Kabestanija je jedan od najizrazitijih i najfascinantnijih umetničkih ličnosti u celom romanickom periodu, slično Gizlbertu od Otena, Gilabertu iz Tuluze i Antelamiju iz Parme.

Ovaj timpanon sadrzi nekoliko scena koje opisuju Uspenje Bogorodice, i neobično počinje sa scenom na desnoj strani u kojoj se Marija budi iz sna mrtvih. Centralna scena pirkazuje Mariju kako daje svoj pojas nevernom Tomi, koji posle svojih sumnji u vezi sa vaskrsenjem Hrista nije želeo da veruje ni u Uspenje Bogorodice, i ona mu je dala pojas kao dokaz. Skulptorov nekonvencionalni stil postaje ovde ocigledan, jer njegove figure uvek imaju velike glave sa ravnim celima, dugim masivnim nosevima i bademastim ocima. Druge karakteristike su prevelike ruke sa dugim prstima, ogrtači koji se boraju na klasican način. U nijednoj od ovih karakteristika, medjutim, nema znakova namernog stvaranja klasičnog efekta koji je promadjen u drugim delima u skulpturi mesta kao što je Provansa.

Na jednom malom stubu koji je okružen reljedima na dnu se nalaze Blagovesti, a iznad blagovesti pastirima - andjeo drži jednog pastira za bradu. Kao scena koja prikazuje Uspenje Bogorodice, ova prikazuje ljudsku neznost kakva se retko vidja u romanickoj skulpturi, iako se povremeno projavljuje u delima Gizlberta. Iznad ovih scena slede dalje scene iz Rodjenja Hristovog; prvo, beba u povoju uvrnutom unazad oko stuba, kao da on odbija svoju buducu sudbinul zatim, beba u stali sa volom i magarcem, i u konacnoj sceni je prikazano kupanje deteta.

Postoji neobična magicnost u vezi ove skulpture, koja sadrzi i Rodjenje i smisao savrsenosti, ali izbegava da bude svrstana u bilo koju kategoriju istorije umetnosti. Njena ikonografija ukazuje na to da bi to mogla biti stela ili fontana (?font).

Saturninov sarkofag u maloj crkvi Notr Dam del' Asompsion u Sen Iler de'l Od, koji bi mogao biti i predella (?) je jedan od glavnih dela romanicke skulpture u Rusijonu. On prikazuje scene mučenistva Sen Sernena, prvog episkopa Tuluza, u svoj energicnoj živosti karakteristicnoj za ovog umetnika.

Njegov identitet je misterija. obično se pretpostavlja da je bio putujući skulptor iz Toskane, koji je stvorio većinu svojih dela u Rusijonu. pošto nije pratio nikakve modele, mogao je da prenese sopstvene vizualne ideje u skulpturu; ovo je nedavno dovelo do spekulacije da je on bio jeretik koji je radio u oblasti Katara tokom perioda široko rasprostranjene jeresi u poslednjoj cetvrtini XII veka.

Provansa

Ime ove mediteranske oblasti sa leve i desne obale Rone datira sve od rimskog termina za ovu oblast koja se prostirala daleko na zapad, "provincia gallia narbonensis". Iako su nebrojena umetnička dela sačuvana iz rimskog perioda bila značajni modeli za srednjovekovne arhitekte i skulptore, romanicka umetnost procvetala je ovde relativno kasno, iako u neobično zrelom vidu. Nije iznenadjujuce da su dva glavna dela provansalske romanike portali koji su formirani u obliku rimskih trijumfalnih lukova.

Sen Zil du Gar:

Slično Vezleu, Sen Zil nije bio samo mesto hodocasnistva - legendarni osnivac monaške zajednice iz VIII veka, bogati atinski trgovac Egidijus - već i mesto gde su francuski hodocasnici u Rim zapocinjali svoju plovidbu, i mesto gde su se okupljali hodocasnici za Santjago, većina njih je putovala i Italije preko Arla, pre nastavljanja svog puta u Španiju duz Via Tolosana. više funkcionalna priroda ovog mesta osigurala mu je njegov značaj, zauzvrat olicen u njegovoj velikoj brojnosti: na početku XIII veka oko 40000 ljudi je tu živelo, a danas živi 9000.

Fasada opatijske crkve je jedinstvena u okviru romanickog perioda, i poredeljena je na tri dela zidovima postavljenim izmedju veoma razdvojenih portala koji su flankirani masivnim ugaonim kulama. Centralni portal je naglašen uzdignutim arhitravom, timpanonom i trimoom. Ovde, usvajanje rimskih trijumfalnih lukova je izmešano sa efektom klasične pozorisne arhitekture, kao što je pozorisna fasada sačuvana u Oranzu.

Kompleksna okomitost cele strukture pracena je frizom koji se siri preko celog procelja i podiže u bocnim portalima arhitravima koji su jedan nivo nizi. Mnoge figure su poredstavljene u onome što je i prvi kompletni, i najopširniji, ciklus koji prikazuje Stradanje u srednjevekovnoj skulpturi. On potiče u levom delu okvira severnog portala sa pripremama za ulazak u Jerusalim, i sa samim ulaskom u Jerusalim na arhitravu, nastavlja se na severnoj strani zida sa isplatom Jude i izbacivanjem trgovaca iz hrama i zavrsava se sa proricanjem sv Petru da će izdati na severnoj strani okvira centralnog portala. Arhitrav prikazuje Pranje Nogu i Poslednju večeru, a u juznom delu okvira je Judin poljubac i Hapsenje. Scena pred Pilatom, i Bicevanje, javljaju se na juznom delu zida i nosenje Krsta, teško osteceno, počinje neposredno do njih. Samo Raspeće je prikazano široko na juznom timpanonu. Nasuprot tome, friz juznog portala prikazuje dogadjaje posle Hristove smrti. Neke scene su dodate koje nisu deo Stradanja i stoga su jako cudne; one su Vaskrsenje Lazarevo, u delu izmedju severnog dela zida i udubljenja centralnog portala, i pomazanje Isusovih nogu od strane M.Magdalene u udubljenju juznog portala. Ovo je objasnjeno željom da se ukljuce u predstave i Provansalski svetitelji, tri Marije iz Lez-Sens Maris de la Mer, Lazar i Maksimin.

Pravougaone nise u odeljnih zidova i udubljenja centalnog portala sadrze 12 figura u prirodnoj velicini, od kojih se neke mogu identifikovati kao apostoli jer su vidljivi natpisi na njihovim nimbovima. Apostol u prvoj niši severnog odeljnog zida je verovatno Mateja, do njega Vartolomej, zatim Toma i Jakov Manji. U juznom udubljenju su Jovan i Petar i nasuprot njima Jakov Veliki i Pavle; ostala četiri apostola u juznom pregradnom zidu se ne mogu više identifikovati. U spoljnoj severnoj niši Sv Mihailo je predstavljen kako ubija zmaja, a u juznom pendant je anrhandjel kako se bori sa djavolima.

Za razliku od timpanona iz XVII veka na centralnom portalu kojii prikazuje Hrista u Slavi i simbole jevandjelista i verovatno ponavlja ono što su protestanti unistili 1562., timpanoni u bocnim portalima su originalni. Veza apostola u nisama sa sadrzajem frizova izgleda da je bila njihovo prisustvovanje Stradanju, njihovo prisustvo kao potvrda da je dogadjaj zaista istorijski, ali timpanoni su udaljeni od ove spektakularne sfere. Tema Raspeća, koja je bila uklonjena iz friza, preuzima karakter Christus triumpahs u juznom timpanonu, i dodatak Ecclesia (crkve), simbola rimske katolicke crkve, i sinagoge koju josi andjeo, simbola judaizma, podiže ovo na nivo prikazivanja hrišćanske doktrine o spasenju. Predlozeno je da je ova scena načinjena u konteksut jeresi Pjera de Brija, koji je spaljen 1143. u Sen Zilu; to bi, verovatno ne bez dobrog razloga, znacilo da je bilo zamisljeno kao delo tadašnje propagande. Majka Božija na prestolu u severnom timpanonu je takodje u skladu sa hijeratičkim simboličnim znacenjem scene Raspeća, i odvojena je od narativnih

predstava tri mudraca na levoj strani i sna Josifovog na desnoj strani flankirajućim stubovima.

Pitanje datovanja je zamaglio potpis skulptora na pozadini reljefa sa Vartolomejem, koji pominje Brunusa. To je povezano sa dokumentima iz 1171 i 1186 koji pominju osobu po imenu Brun. Postoji veliki broj argumenata u vezi sa stilom, koji ukazuju da su svi skulptori koji su ovde radili, majstor koji je izradio arhandjela Mihaila bio najuticajniji u dizajnu friza i timpanona, ali ni jedan od njih ne nudi zadovoljavajuce objasnjenje. Danas se misli da su skulpture zapocete tokom 2/4 XII veka. Siri značaj Sen Zila proistice iz celog kompleksa, i pretpostavlja se da je plan dosta menjan pre nego što je gradjevina izgradjena.

Arl:

Najopširniji skulptoralni portal posle Sen Zila povezan je sa nekadasnjom katedralom Sen Trofima u Arlu. Zamisljen kao imitacija antičkih jednolucnih trijumfalnih lukova, kao što je bio onaj u blizini sen Remija, portal nije postavljen u zid kao što je obicno, već je smesten ispred inače nedekorisane fasade. Ceo ansambl je iznenadjujuce dobro očuvan.

Ikonografski program alugira na Strasni Sud, bez nemirnosti Moazaka ili Otena. U timpanonu je prikazan Hristos na tronu u mandorli, pracen simbolima jevandjelista; on je okružen andjelima u unutrašnjoj arhivolti. Postoji kontinualni veliki friz na nivou lintel; u samoj lintel su prikazani apostoli kako sede. Počevši od severne spoljne ivice, prikazani su Prvi greh, pracen na celu fasade Izabranima, okrenutim prema centru, čije su duše poverene Avramovom krilu u udubljenju portala. U ububljenju nasuprot ovome, Sradanje prokletih počinje; oni se udaljavaju od Hrista, gurani kroz vrata u pakao. Mali friz ispod prikazuje scene iz Rodjenja Hristovog. Apostoli koji stoje u udubljenjima su Petar i Jovan sa leve strane i Pavle i Andrija s desne, dok su Jakov Veliki i Vartolomej u kutijastim nisama na severnom spoljnjem zidu i Jakov Mali i Filip na onim na juznom. Sa strane od vrata na levoj srani je patron crkve Sen Trofim, a nasuprot njemu je kamenovanje Sv Stefana. Ostaci Stefana su čuvani u arlu.

Kompleks portala, koji datira iz 2/3 XII veka , ima izuzetno ujedninjen izgled, koji je nastao usled njegove redukcije na jedan portal. Sta više, friz, koji teče kroz sve nivoe, jaka je vizuelna karika zbog gotovo monotomne uniformnosti njegovih redova figura. Pa ipak, ovo pokazuje kako romanicka moć izražavanja počinje da opada, i postoji izvesan element stilske zavisnosti od ranogotičkog stila Šartra.

Manastir sen Trofima takodje poseduje i najekstravagantniji i najraskošniji klaustar u Provanci. Severno i istočno krilo su jedini preostali od romaničkih delova, datirajući iz izmedju 1150 i 1170, ili verovatno prema kraju XII veka. Ikonografske teme scena na figuralnim kapitelima u severnom krilu se koncentrisu na Stradanje, a SZ dogadjaji ga presecaju, kao što se nalaze izmedju scena Hristovog detinjstva u istočnom krilu. Ovo, i mali friz na fasadi, daju rastući smisao hrišćanskoj ideji iskupljenja.

Jedna karakteristika neobična za Arl, i različita od Moazaka, je ta da svaki par udvojenih stubova ima sopstveni kapitel, i par je povezan iznad impost blokom da bi bio sposoban da nosi težinu arkade. Kao rezultat, figure mogu zauzeti čitavu visinu kapitela, a ornamentika, slična onoj na portalu, ne zauzima više površinu koju zauzimaju figure već usvaja nezavisnu funkciju, primarno f-ju okvira. Ovo su aspekti naglašeni specificnom prirodom prisvajanja klasičnih formi tokom provansalskog poznoromaničkog perioda.

POsto je i jasni znaci u Arlu da su postojale značajne promene ideja romaničkih skulptora u Italiji. U isto vreme, lavovi koji nose stubove i pilastre su, kao što to čine u Sen Zilu, samo ikonografski motiv. Jasniji dokaz u korist ove teorije je kapitel sa predstavom vizije trojice mudraca i Bekstva u Egipat u istočnom krilu. Prepoznati su kao rani radovi Benedeta Antelamija, koji će kasnije postati jedan od glavnih majstora italijanske romanike.

OTEN SEN LAZAR, oko 1130 - Sona na Loari, 1120-1146; Bekstvo u Egipat (figuralni kapitel), Nojev kovceg (figuralni kapitel), San kraljeva (figuralni kapitel), Tri mladića (figuralni kapitel), Strasni sud i zodijak (luneta portala); Judino samoubistvo; 1120-1130 , Strašni sud;

1130-45.; Merenje duša; 1130-45; kapitel iz hora: San Mudraca; 1120-1130: Klini - kapiteli iz ambulatorijuma: četiri rajske reke i prve četiri note gregorijanskog pojanja. 1115-1120
SEN PJER, ŠEVINJI - merenje duša; Oblast Beča. XI-XII vek. Đavo koji pokazuje svoj oltar sa simbolima smrti + Orlovi koji nose duše u Raj + Zmaj (simbol smrti) koji guta hrišćanina + Grifon sa repom
ANGULEM - katedrala sv Petra; započeta oko 1120/30
SEN TROFIM, ARL -
SEN ETJEN, KAN - muska opatija; život Jovana Pretece. Kapitel klaustra. Caen (Calvados), former monastery church of Sainte-Trinite; around 1060/65 - around 1120 + Caen (Calvados), former monastery church of Saint-Etienne; around 1060/65 - around 1120
SEN TRINITE, KAN - ženska opatija;
SEN FOJ U KONKU - Conques (Aveyron), former abbey church of Sainte-Foy; around 1050-1130
FONTENE -
SEN PJER DE MOAZAK - Moissac (Tarn-et-Garonne), former abbey church of Saint-Pierre; cloister gallery; 1100 [1, 2] + (isto) two pillar reliefs; 1100; Moissac (Tarn-et-Garonne), former abbey church of Saint-Pierre; J portal, I str. trimoa; the prophet Jeremiah; 1120-1135 + (isto) Z str. J portala nartexa; the soul of the rich man is tormented by devils; 1120-1135; Moissac (Tarn-et-Garonne), former abbey church of Saint-Pierre; two capitals in the cloister; 1100 + cloister gallery;
PARE LE MONIAL - Paray-le-Mondial (Sona na Loari), former monastery church of Notre-Dame; 1 1/2 XI v.
NOTR DAM LA GRAN, POATJE - Poitiers (Vienne), former collegiate church of Notre-Dame-la-Grande; west facade; c. sr XII v. Poitiers (Vienne), former collegiate church of Notre-Dame-la-Grande; west facade: Birth of Christ, bathing the baby, Joseph; sr XII v.
SEN MARI, SUJAK - Souillac (Lot), former abbey church of Sainte-Marie; relief on the inner western wall 1120-1135 + (isto; dole) trumeau: sacrifice of Abraham + (isto; desno) trumeau: against the inner western wall; 1120-1135; Souillac (Lot), former abbey church of Sainte-Marie; relief on the inner western wall: the prophet Isaiah; 1120-1135;
SEN SERNEN, TULUZ - Toulouse (Haute-Garonne), collegiate church of Saint-Sernin; Ascension of Christ - apostles; before 1118. + (isto) Capital on the Porte des Comtes; c. 1100.; Toulouse (Haute-Garonne), Saint-Sernin; 1080 - sr XII v.
SEN FILIBER, TURNI - Tournus (Sona na Loari), former abbey church Saint-Philibert; after 1020
SEN MADLEN, VEZLE - Vezelay (Yonne), former abbey church of Sainte-Madelaine; Vezelay (Yonne), former abbey church of Sainte-Madelaine; gl.; portal; u timpanonu- The miracle of Pentecost; 1125-1130; Vezelay (Yonne), Sainte-Madeleine; after 1120
Aulnay-de-Saintogne (Charente-Maritime), former collegiate church of Saint-Pierre-de-la-Tour; portal J transepta' after 1130
Beauileu-sur-Dordogne (Correze), abbey church of Sainte-Pierre; J portal, tympanum; The Last Judgement; creatures from Hell; 1130-40.
Charlieu (Loire), former priory church of Saint-Fortunat; S str. nartexa
Civray (Vienne), former priory church of Saint-Nicolas; west facade; 2 1/2 XII v.
Conques-en-Rouergue (Aveyron), abbey church of Sainte-Foy; Z portal: Christ as the Judge of the World; 2 1/4 XII v.
Saint-Gilles-du-Gard (Gard), abbey church of Saint-Gilles; detalj friza sa Z fasade: Pranje nogu; Saint-Gilles-du-Gard (Gard), abbey church of Saint-Gilles; detalj friza sa Z fasade: the Flagellation; Saint-Gilles-du-Gard (Gard), abbey church of Saint-Gilles; gl. portal (S dovratnik); James the Great and Paul + (J dovratnik) John and Peter
Anzy-le-Duc (Sona na Loari), Sainte-Croix-et-Sainte_Marie; 2 1/2 XI v - rani XII v.
Auxerre, former bishop's palace; around 1120/25
Cluny (Sona na Loari), former monastery church Saint-Pierre-et-Paul (Cluny III); 1089-1131/32; Cluny (Sona na Loari), former monastery church Saint-Pierre-et-Paul (Cluny III); litograph by Emile Sagot (after 1789)

E.Kubah i P.Bloh: Romanicka umetnost

Francuska je otadzbina romanicke skulpture. Uloga dekorativne skulpture imala je za posledicu da su i oblaske graditeljske škole takodje bile obavezne da neguju skulpturu. Postavlja se pitanje da li je neka od tih škola imala prvenstvo nad drugom, i koja: Langedok ili čak severna Španija, Burgundija ili gornja Italija - ali ovo još nije razjasnjeno. Polazna tačka očigledno noje bila jedna jedina oblast (kao Il d Frans u početku gotičke umetnosti), već su srodna dela iz raznih oblasti bila začeta u istom duhu.

Prvu umetničku oblast mozemo da smestimo na jug, u Langedok. Njena glavna dela nalazimo u Tuluzi i Moasaku, ali ova škola je zracila do Centralnog Masiva (Sujak, Bolije). Polazna tačka je Tuluza, "cudo XII veka", po recima Emila Mala, ili tačnije: Sen Sernen, moćna kolegijalna opatija redovničkih kanonika. Veoma posecena hodocasnicka crkva, čiji hor i glavni oltar osvecuje 1096. papa Urban II, po nameni i arhitektonskom obliku odgovara sličnim crkvama namenjenim hodočašću, kao Sen Foa u Konku, Sen Marsijal u Limozu i Santjago da Kompostela; ali reljefni ukras ispoljava, u svakom slučaju, posebne crte. Glavni oltar iz Sen Sernena, bogato ukrašen figurama, datuje se prema osvecenju hora, u 1096., a natpis koji ga uokviruje saopstava nam ime njegovog majstora: Bernar Zildien. Sedam mermernih ploča na unutrašnjem zidu deambulatorijuma imaju neposredne stilske veze sa glavnim oltarom. One su nekad, verovatno, ukrašavale portal: u sredini je bio Hristos na prestolu, sa dignutom desnom rukom blagosilja, u mandorli okruženoj simvolima cetvorice jevandjelista. Plitki reljef se sastoji iz širokih kao zgrcenih oblika, sa zbijenim draperijama, čiji vrhovi, grubo prelomljeni još odaju slikarske uzore iz primenjene umetnosti. Apostoli i andjeli koji stoje u frontalnom polozaju ispod uskih arkada, delo su jednog Zidienovog učenika. Njihova snažna težnja ka monumentalnosti odražava shvatanja galo-rimskih nadgrobnih stela. Juzni portal, nazvan vrata Miežvil, verovatno dovrsen pre 1118., ilustruje kasniji razvoj. Ovde nalazimo prvi timpan ukrašen figurama. On prikazuje Vaznesenje Hrista izmedju šest andjela, a dole, na nadvratniku, dvanaest apostola pogleda uperenih navise, kao i dva proroka. Kompozicijom vlada ponesen pokret obrnutog smera, karakteristican za školu Langedoka. Figure aposola Jakova i Petra, pored arhivolti, izdvojile su se iz svojih niša i isticu se, u visokom reljefu, izpred ravnog zida. Gore i dole se vide fantasticne grupe; tako je, izmedju dva djavola, pod nogama sv Petra, onaj Simon Mag koji se hvalio pred Sv Petrom da će se vazneti, a koji je bedno zavrsio. - Sa juznog portala verovatno potiče i reljef koliko velicanstven toliko i zagonetan, koji prikazuje dve žene sa znacima zodijaka, lavom i ovnom a podseća na jedno prorocanstvo o Strasnom sudu, koje se u vreme Cezara zbilo u Tuluzi.

Klaustar sv Petra u Moasaku, dovrsen prema natpisu, pod opatom Anktilom (umro 1115), po prvi put je, kao arhitektonska celina, ukrašen skulpturom. Stupci i kapiteli jednog od najlepsih romaničkih klaustara bogato su ukrašeni reljefima: u uglovima i u sredistima njegovih krila nalaze se veliki stupci čije mermerne ploče prikazuju devet apostola, kao i opata Durandusa (umro 1072), koji je imao posebnih zasluga u izgradnji crkve; ovi stupci razdvojeni su mnogobrojnim pojedinačnim i dvojnim stubicima sa 76 bogatih ukrašenih kapitela. Stil široko shvacenih i nešto raščlanjenih figura, srodan je tuluskim radovima. Ovo se utoliko pre zapaza što je Moasak bio potcinjen Kliniju, dakle neposredno zavisan od glavne crkve burgundskog reda. Ali skulptura ne pokazuje uopste burgundski uticaj: regionalne veze su ovde jace.

U vreme izgradnje juznog portala crkve u Moasaku, koja je započela oko 1110,. ova škola je dostigla svoj vrhunac. Velika površina timpanona ilustrovana je predstavom Hrista na prestolu iz Strasnog suda, prema viziji sv Jovana, koja će od sad biti stalna tema romaničkih portala. Svemoćni sudija ne prestolu, u sredini, okružen je simvolima jevandjelista, dvojicom apostola i dvadesetcetvoricom staraca iz Apokalipse. Emil Mal je smatrao da je ovaj timpan kopija u kamenu jedne minijature iz Beatusove Apokalipse, izradjene sredinom XI veka u nedalekom Sen Severu. Nadvratnik ukrašen rozetama, nadahnut je galorimskim oblicima. Dole na sredjem stupcu portala, nalaze se tri para ukrstenih lavica, čija je jasna kompozicija pitomija od onog mucnog demonizma na stubu iz Sujaka. Na dovratnicima, čiji je unutrašnji profil ukrašen sa više lukova, izvajani su reljefi

proroka Isaije i svetog Petra. Njihove izdužene figure izražavaju prorocanski ponos. Ovaj stil širokih površina portala, primenjen je i na trijumfalnom krstu iz Moasaka, s mnogo više mogućnosti koje pruža drvo. Krst je pricvrscen za jedno čudno razgranato kasnogotičko "drvo života".

Od portala crkva u Sujaku, dovrsenog 1130, sacuvali su se jedino ostaci na unutarnjem zidu barokne fasade. Pored stupca-bestijara, tu su i figure proroka Isaije i Jeremije nadahnute pateticnošću i oblikom likova sa dovratnika u Moasaku.

Timpan iz Karenaka povezuje kompoziciju iz Moasaka sa starinskim crtama reljefa iz deambulatorijuma Sen Sernena u Tuluzi. Značaj portala u Bolijeu, čije su mnogobrojne crte srodne Moasaku i Sujaku, sastoji se naročito u tome da je na njemu, prvi put, prikazan u timpanonu Strasni sud po svetom Mateju: Hristos rasirenih ruku sedi na prestolu, okružen andjelima koji sviraju u trube i pokazujući svoje rane i sprave za mucenje, predsedava vaskrsenju mrtvih i kao pastir razdvaja ovce od jaraca. Ovo je gotički obrazac Strasnog suda; pretpostavljamo da su majstori iz Langedoka došli oko 1135. u Sen Deni, čiji je Strasni sud (opet po Sv Mateju) postao prototip svih gotičkih portalskih timpanona.

Ono što je Tuluza znacila za Langedok, to je za Burgundiju bila moćna treća opatijska crkva Klinija (oko 1085-1135). Ova nekada najveća crkva hrišćanstva, bila je potpuno razrusena za vreme Francuske revolucije, osim juznog kraka transepta. Sacuvalo nam se osam kapitela iz hora koji je 1095 osvetio papa Urban II (sledece godine ovaj isti papa osvetio je glavni oltar u Sen Sernenu u Tuluzi). Njihov ikonografski program veoma je produhovljen. Dva najpoznatija kapitela prikazuju na svoje četiri stranice osam glasova gregorijanskog pojanja, u obliku sviraca i sviracica; drugi kapiteli predstavljaju alegorije godišnjih doba, vrlina, umetnosti, raj sa četiri rajske reke, zemlju i zemljoradnicke poslove. Oblik osnove je kao kod korintskih kapitela, a na samom telu kapitela, ukrašenom akantusovim liscem, umetnute su figure u okvir koji ima oblik mandorle. Njihova samo uzana veza sa pozadjem je očigledno prelazni oblik, jer i stol figura odaje rani izgled. Sistem nabora naslaganih jedan na drugi, urezanih kao u drvetu, još podseća na kasne otonske radove i razlikuje se iz osnove od tanano izbrazdanog grafizma skulptura iz Vezlea i Otena. Takve draperije, u slojevima koji se redjaju jedan nad drugim, nalaze se još u timpanonu sa predstavom Hrista u slavi na starom portalu klinijevske crkve u Šarlijeu i timpanonu crkve Neji an Donzon sa neobičnim poklonjenjem mudraca. Timpan crkve Persi le Forzu sledi, u kompoziciji i u stilu sa slojevima, timpan iz Šarlijea, dok nadvratnik sa scenama iz Getsimanskog vrta već pokazuje izbrazdanost stila iz Vezlea i Otena. Ovde pada u oci kako se obe stilske varijante čvrsto sjedinjuju jedna sa drugom.

Najveci uspon ove škole predstavlja portal sv Magdalene u Vezleu, izradjen 1120-32. Njegov timpanon spaja Misiju apostola sa jednom ikonografskom varijantom Duhova (po Jovanu 20:21-21), u kojoj je prisutan Hristos: *Kao što otac posla mene, i ja saljem vas...primite Duh sveti*. Svuda okolo cekaju narodi cele zemlje, čak i cudna bica sa granica sveta, da im se propoveda jevandjelje. Misionarskom patosu teme odgovara zestoko uzviseni pokret bestezinskih figura isturenih ispred površine zida. Zavoje koje obrazuje fino nabrana odeća na prevojima i jasne preseke na rubovima haljina pokazuju freske male priorske crkve u Berze la Vilu, u kojoj je opat Ig, iz Klinija, najradije boravio izmedju 1103. i 1109. Vijugavo raščlanjavanje fresaka pod uticajem Vizantije dosta je različito nego u reljefima, ali zidne slike, kao i timpan, ocevidno pripadaju istoj stilskoj pojavi i razlikuju se od klinijevske slojevite koncepcije.

Dekorativne skulpture katedrale Sv Lazara u Otenu, osvecene 1132. treba vezati neposredno za Vezle. Na timpanonu juznog portala, u dnu predstave Hrista u slavi, otkrivamo ime umetnika: Gizelbertus. U sredistu se nalazi moćna figura Sudije na prestolu, s njegove desne strane andjeli zastitnici vode izabrane duše prema nebeskom Jerusalimu čija vrata otvara sv Petar; s leve strane andjeli i djavoli mere duše.

Na arhitravu su ilustrovani, u čitavoj skali, želje za spasenjem i strah od pakla, koje ispoljava epoha, ali sa izvesnim prizvucima neznosti, tudjim vizionarskoj težnji Vezlea. Skulptor Gislebertus pokazuje isto tako svoje majstorstvo kroz ukras kapitela na pilastrima, koji je ovde morao biti prilagodjen složenom obliku trapeza. Najcuveniji kapiteli su oni koji

prikazuju Begstvo u Egipat, Trojicu istočnih mudraca koje oprezno budi andjeo i Pad Simona Maga.

Pokrajina Overnja nema toliko glas po dekorativnoj skulpturi koliko po kultnim kipovima odnosno ovednjanskim madonama. Najstarija Bogorodica izradjena u punom reljefu, o kojoj mozemo da imamo predstavu, je sedeca figura presvucena zlatom, koju je biskup Etjen krajem X veka poručio za svoju katedralu u Klermon Fernanu. Ona je izgubljena u XVII veku, ali nam je ostao njen crtez iz X veka: svecanog držanja, sa malim frontalno postavljenim Hristom u krilu - prema reprezentativnom uzoru Sedes Sapientiae. Ovaj cudotvorni kip bio je veoma obozavan, jer je u XI i XII veku bio često kopiran, mada u jednoj usko ograničenoj oblasti; u drugim oblastima takvi "idoli" bili su najpre odbijani, kao što to mozemo čitati u izveštaju Bernara iz Anzea, iz XI veka. U Orsivalu je sačuvana jedna skupocena kopija, presvucena pozlacenom srebrnom folijom, iz XII veka. Druge predstave Bogorodica se nalaze u Sen Nekteru i u Mozaku, u Sen Sirgu i u Sogu.

Strasni sud

Pre nego što bi srednjovekovni vernik usao u crkvu susreo bi najuzasniji i najozbiljniji dogadjaj koji njegova masta može zamisliti, tj. smak sveta. Pretnja koja se i dalje nastavljala, i koja se osećala sa mnogo vecom težinom u srednjem veku, bila je SZ pretnja Božije Osvete. Ovaj Bog je sada bio na tronu kao NZ sudija sveta na crkvenim portalima, u okviru novog tipmanona, i predstavlja jednu od centralnih i najvaznijih otkrica romanicke skulpture. Strasni sud je bio glavna tema ovog novog tipa romanicke skulpture portala.

Život u srednjem veku uvek je proticao u stanju direktne konfrontacije sa smrcu. Prosecan životni vek je bio 30-35 godina, sa visokom smrtnošću dece i beba i brojnim bolestima i epidemijama; kao rezultat, smrt je uvek bila stalan i moćan pratilac, uvek prisutni aspekt života. Nije bilo drugog načina života za nekog ko živi u Srednjem veku osim da hoda ruku pod ruku sa smrcu, kao da je pratilac, skromna i bolna ali u znanju da je ona bila uvek prisutan deo života na zemlji...Smrt je bila temelj života. I čovekov strah od smrti, kao fizička i vitalna kakva je bila, bio je iznad svega utemeljen religiozni strah. Jer smrt nije bila kraj života, koji bi se - prema doktrini o dva sveta - nastavio u životu posle. Svaka osoba na samrti bila je stoga suocena sa gorućim pitanjem da li će primiti milost sa neba ili će biti osudjena na mucenja Pakla. Sudjenje koje će doneti ovu presudu odigrace se Sudnjeg dana, za koji se smatralo da je kraj sveukupnog vremena.

U timpanonu iznad zapadnog portala opatijske crkve Sen Foj u Konk-en Ruerz, koji je nastao u drugoj cetvrtini XII veka, Hristos se nalazi na prestolu u centru, okružen slavom. Nasuprot tome bio je okružen vencem od oblaka i zvezda kao podsećanje na božansku poziciju figure na prestolu. U ovoj sferi su prikazana četiri andjela, od kojih dva nose svitke sa obe srane Hristove glave, a druga dva, kod njegovih nogu, nose baklje.

U skladu sa vizijom Strasnog suda prema Mateju, pošto je Hristos odelio ovce od koza, jedne sa desne a druge sa leve strane, on će podici ruke i podeliti svet iznad na Raj i Pakao, jedan s desne a drugi s leve strane, što je podela sveta na Dobro i Zlo koja dominira celokupnom hrišćanskom umetnošću srednjeg veka i bila je odredjujući faktor u kulturi sve do danas.

U timpanonu Beaulieu-sur-Dordogne, koji je stvoren u priblizno isto vreme, Hristos je takodje na prestolu u centru. Ali nedostaju oni koji ga slave, i prate ga samo andjeli koji sviraju u rog. Njegove ruke su ispružene horizontalno, stvarajući ociglednu aluziju na njegovu smrt na krstu koji drže iza njegove desne ruke andjeli. Njima asistira treći, koji pokazuje klinove kojima je Hristos bio zakucan iza njegove leve ruke. Zajedno oni svi pokazuju *arma Christi*, predmete koji nam govore o njegovom stradanju i pobedi nad smrcu. Oni su prilično neuobičajeni u predstavi Strasnog suda, i trebaju se identifikovati kao simboli tog trijumfa i Hristove slave, koji su potvrdjeni andjelom iznad u desnom redu apostola koji dolaze noseći krunu sudiji. Ceo dizajn je aluzija na Parusiju, Drugi dolazak Hristov, koji će predsedavati Strasnim Sudom. Stoga merenje duša, stvarni proces sudjenja, lezi i dalje u buducnosti.

Arhitrav, koji je podeljen u dva reda, prikazuje demonska bica na dnu, ukljucujući sedmoglavu azdaju iz Otkrivenja. Dok je ovo jasna predstava Pakla, postoje neslaganja kako se treba identifikovati gornji red. On je, s jedne strane, takodje identifikovan kao deo Pakla, pokazujući kako proklete gutaju cudovista, ali postoji alternativni stav prema kojem se ovi dogadjaju trebaju identifikovati kao "Hortus deliciarium" ili Basta zadovoljstava od Herada od Landsberga, u kome se opisuje kako će svi vaskrsnuti i kako će životinje ispljunuti svoje mrtve i same one ustati. Raniji izvori takodje pokazuju da je ova tema bila njima poznata, a i bila bi više u skladu sa Parusiom.

Za razliku od Beaulieu, Hristos u Konku je strogi sudija koji deli svet iznad na Raj i Pakao. Vertikalne linije koje dele pružaju se ktoz stablo krsta, ispred kojeg su slavljenici i presto, i kroz Merenje duša ispod.

44. KLINI

Priorijska crkva Klinija **Šarlije** je izgleda bila ponovo izgradjena 70 godina posle prve gradjevine kao zasvedena gradjevina sa ambulatorijumom i istočnom apsidiolom, možda po savetu opata Oda iz Klinija. Poluoblicasti svod glavnog broda je sigurno poboljšao akusticnost što je i bio glavni cilj opata Oda. Ambulatorijum-kripta sa radijalnim kapelama u **Sen Pjeru-le-Vifu u Sensu**, iz oko 920-40 takodje je povezan sa Sv Martinom Turskim preko Oda koji je došao iz Tura u Klini i kao klinijevski opat reformisao Sen Pjer 938.

U Kliniju su novi problemi plana i prostora resavani ponovnom gradnjom. Izgradnja se otegla na gotovo jedan vek od 955. Nova crkva (Klini II) je bila osvecena 981, porodužena narteksom i konacno poluoblicasto presvedena oko 1000. Tipican romanički krov, sa svodovima od kamena, prilično pojačava lepotu muzickog doživljaja - gregorijansko pevanje i sviranje na orguljama po čemu je Klini bio poznat (izvesno vreme su sluzbe u Kliniju trajale neprekidno tako da svako ko bi došao ne bi propustio pojanje). To je bila muzika koja je otelotvoravala romanički religiozni ideal. Oltar u Kliniju II je bio baziran na shemi stepenovanih apsida, medjutim, imao je kvadratno svetiliste sa prolazima za procesije s obe strane. Svaki od prolaza je bio flankiran tzv. kriptom dok je ispred savkog prolaza bila potkovicasta kapela, sa poluovalnom glavnom apsidom izmedju kojoj se moglo priči iz oba prolaza. Dva zvonika su stajala s obe strane narteksa, a još jedan, visoki, iznad ukrsnice. Takav raspored je bio novina u X veku. Plan se razlikuje od Sen Galena uglavnom po tome što severno od svestenickog kolegijuma ima kapelu posvecenu Bogorodici koju su monasi u procesijama posecivali. Ovo je verovatno bio rezultat Odovog zavetovanja Bogorodici i naglašavan je tako njen kult. Plan Klinija se takodje razlikuje od Sen Galenovog po postavljanju prostora za manastirske učenike juzno od refektorijuma (trpezarije?). Gradjevine su bile solidno gradjene i posedovale su toplu jednostavnost dizajna. Krovovi su bili drveni. Klaustar sa mermernim stubovima je zavrsio opat Odilo. On je gradio sirom Klinijevske grupe manastira. Nije sigurno da li je posebna prostorija bila obezbedjena za prepisivanje knjiga u Kliniju iz ranog XI veka ali je biblioteka imala relaivno veliki broj knjiga.

Ovaj manastir će ostati uticajan na razvoj naosa u toku narednog veka. Godine 948, samo nekoliko decenija posle dovrsenja prve crkve, monasi Klinija su zapoceli izgradnju druge, veće crkve. Ona, medjutim, nije bila osvecena sve do 981, verovatno zbog poteškoća zbog izgradnje. Forma joj je poznata samo na osnovu iskopavanja i opisnih izvora. Imala je tri broda i transept, kao i hor sa stepenastim kapelama-prvi ove vrste i jedan od najimitiranijih . Funkcija ovih zasebnih prostorija nikad nije bila potpuno objasnjena. Stepenaste kapele u Kliniju II su se sastojale od 7 simetrično postavljenih apsida. Tri centralne su bile polukruzno završene i blago stepenasto isturene jedana u odnosu na drugu. Njihovi duboki, verovatno bacvasto zasvodjeni predtraveji bili su medjusobno povezani kolonadom. Sa svake strane ovih sviju kapela bile su, nešto uvicene, pravougaono završene kapele. Konacno, na samoj spoljasnjosti svake od ovih kapela bila je mala apsida na zidu transcepta. Elevacija je sigurno bila dvospratna. Iznad arkada bio je bacvasti svod bez poprecnih lukova. Mali prozori su bili otvoreni u bazi svoda, tako da je to prvi poznat primer zasvedene crkve sa svodom koji je osvetljen (ima otvorene prozore). Tako su, do 1000. god. i arhitektonske karakteristike osobene za romanicku arhitekturu bile

razvijene, prvenstveno ambulatoriju sa radijalnim kapelama i svod sa prozorima. Svod je i dalje bio u ranoj fazi razvoja, i tokom sledećeg veka bićepodvrgnut stalnim poboljšanjima i usavrsavanju. tek je oko 120 god. kasnije bacvasti svod potisnut drugim formama zasvodjavanja, uključujući i one zasnovane na gotičkim formama zasvodjavanja, ukljucujući i one zasnovane na gotičkim principima.

MODELI ZA 3. CRKVU U KLINIJU

Kada je Ig od Semura došao na mesto opata Klinija 1049, njegovu crkvu

San Kroa Notr Dam u L Šarite sir Loar - inspirisala ju je priorija Klinija, ali je isto tako bila i proizvod svog doba. Godine 1059 vojvoda od Nievra je osnovao manastir na veoma pogodnom mestu - na hodocasnickom putu ka Santjagu da Komposteli. Dokumenti iz 1107 i 1135 koji su sačuvani beleže je kao prvu crkvu u stilu Klinija II i sa modifikacijama u stilu Klinija III. Jedini sačuvani delovi iz srednjeg veka su: transept, kupola na tromapama, četiri spoljasnje apsid, ambulatorijum sa kapelama i zapadna kula. U skladu sa obicajima tog vremena, oltar sa 7 kapela je bio prvi podignut. Kao u Pajernu, kolonade su se nalazile u prostoru ispred hora, dvospratni prozorski sprat u glavnoj apsidi, uzak visok transept sa visoko postavljenim prozorima odmah ispod bacvastog svoda. Bez sumnje, druga crkva u Kliniju je bila uzor za L Sarite. Osnova glavnog broda, verovatno sa 4 bocna, produzavala se ka zapadu sa 10 traveja. Kada se uzme u obzir i njena velicina jasno je da se radi o naposrednom prethodniku Klinija III. slično Kliniju III, L Sarite je sigurno imala 3 spratnu elevaciju koja se sastojala od arkada, slepog triforijuma i prozorskog sprata; što nije, kao što se pogresno mislilo, rezultat rekonstrukcije iz prve polovine XII veka. Dakako je nelogicno da je tako nedavno izgradjena obnovljena od temelja na gore. U L Sariteu posle početka XII veka samo su 3 centralne apside zamenjene ambulatorijumom i bocnim kapelama koje su osvecene 1135.

Pored ove crkve, gradjevina koje je uticala na stvaranje Klinija III je Nievr sa crkvom Sen Etjen (takodje priorija Klinija i na putu ka Santjagu).

Po izgradnji Klinija III - na njega su se ugledale sledeće crkve: Notr Dam u Paraj L Mondijal, Sen Lazar u Otenu, Sen Mari u Anzi L Diku.

Snazan uticaj na juznu Francusku su izvršile burgundijske crkve na celu sa Klinijem kao i hodocasnicke crkve. Klini je uticao na eksperimente sa bacvastim svodovima. Nije bilo prozorskog sprata u osnovi bacvastog svoda nalik Kliniju II. Zajedno sa "usvojenim" stilovima, Rusijon je proizveo svoj sopstveni stil - poduzni glavni brod. Ovo se razvilo u XI veku i kasnije rasirilo po celom jugu. U početku gradjevine nisu bile zasvedene. Malo toga je izgradjeno u regiji istočno od Rone pre XII veka. U to vreme romanicka arhitektura je dostigla zenit u Burgundiji izgradnjom Klinija II i dveju manastirskih crkava u Kanu. Na jugu omiljeni tip zasvodjavanja je bio bacvasti svod. Iako je bilo moguće da se presvedu bazilike bacvastim svodovima opet je to bio komplikovan poduhvat. Stoga je sagradjeno samo 4 bazilike sa bacvastim svodovima. Sve do 1200, bacvasti svodovi nisu bili zamenjeni rebrastim. Jednobrodne crkve su bile pracene ili transeptom i trima istočnim apsidama, ili, u slučaju crkava bez transepta, sa jednom apsidom. Samo je crkva manastira Sen Zila imala ambulatorijum a ona je bila podredjena Kliniju.

U vreme vladavine Henrika II, došlo je do prodora Klinijevaca u Nemačku što je rezultiralo gradjenjem crkava po uzoru na Klini.

Sen Beninj u Dizonu - najspektakularniji od burgundijskih dostignuca u ranoromanickom stilu, primer koji je sumirao celokupan razvoj sakralne arhitekture u X veku je bila ova crkva. Ona je bila licno dostigunuce Vilijama od Volpijana koji je bio monah i plemickog porekla. Opat Majol ga je sa sobom doveo u Klini. pošto je neko vreme proveo kao prior u Sen Saturninu izabran je da reformise manastir Sen Beninj, što je on i učinio sa grupom odabranih monaha iz Klinija i u skladu sa klinijevskim obicajima. Opat Vilijam je i dalje sirio klinijevski uticaj koji se može videti u njegovom arhitektonskom radu. Ipak opat Viljem je značajniji zbog donosenja lombardijskog prvog romanickog stila u Burgundiju. Imao je sposobnosti graditelja i izgleda da je on doveo sa sobom italijanske zidare, a možda i klesare u Dizon. Neke delove gradjevine, tehnički birgundijskih osobina su izveli lokalni

majstori. Crkva je sadrzala grobnicu apostola Burgundije, Sen Beninja. Glavna crkva osvecena 1016/1017, bila je kompleksna bazilika. istočni deo, osvecen 1018 je rotonda. To je u sustini shema crkve Sv Groba u Jerusalimu, i reminiscencija na ranohrišćanski period. Posrednicka gradjevina je izgleda bila Sen Pjer u Zenevi. Sen Beninj je bio zasveden (rimska osobina) i imao je 9 kula i kulica (karolinška osobina).

E-verzija:

Na prelasku u drugi milenijum, monastvo je bio dominantna forma organizovanog religioznog života u Evropi i na hrišćanskom istoku. Od teških vremena IV veka, kada je Rimsko carstvo načinilo radikalan prelaz od paganske svetske sile do fragmentarne crkvene hegemonije, monasi su bili stabilizujuca duhovna i politicka sila koja nije samo čuvala umetnost i kulturu, već i sintetisala brojne filozofske i kulturne poglede na svet od naglašeno asketskih Egipcana i irskih praksi, sve do umerenijih obicaja Italije i Grcke. Dinamicna forma religioznog života takodje je značajno doprinosila razvoju nove umetnosti i arhitekture, koja je odbacila klasične forme i čak iako su obe forme bile inkorporirane u okvir specificnog kreativnog izraza.

Prevazilazeci sve monaške zajednice X i XI veka stajao je Klini. U svom zenitu, Klini je brojao monaško carstvo od više od 1500 manastira i uticao na mnoge druge. Opati Klinija su bili savetnici papa, vladara i manjeg plemstva i u toku nekoliko godina predstavljali su najstabilniji autoritet u Evropi. Osnovan 909 od strane vojvode od Akvitanije, počeci Klinija bili su neuspesni. Farma sa malom kapelom bila je suma celokupnih zajedničkih početnih poseda. Ali vojvoda Vilijam je stvorio situaciju koja će dozvoliti zajednici da dostigne uticaj veci nego što se moglo zamisliti. Prvo, manastir nije osnovan na teritoriji Vilijamove Akvitanije, već u oblizn joj Burgundiji. Drugo, zajednica koja je osnovana nije bila u skladu sa tadašnjom praksom, i Klini je bio podredjen samo Papi - a ne lokalnim sekularnim ili crkvenim autoritetima.

Sloboda koju su ova dva faktora pružala novo osnovanoj zajednici u cilju da njihovi životi i -možda što je još značajnije - izbor njihovih opata, ne može biti precenjen. Slobodan od lokalnog plemstva, Klini je mogao da bira ljude iz svoje sopstvene zajednice da ga vode. Tako, stari problem neprisutnih opata plana Sen Gala i reforme Benedikta od Aniana su bili reseni. Sloboda od lokalne crkvene kontrole bila je pobeda u smislu da su mnogi lokalni biskupi bili politički namestenici - cinjenica koja će na kraju dovesti do gregorijanskih reformi u kojima će Klini igrati ne malu ulogu.

S druge strane, pape X i XI veka bili su sve osim snažnih ljudi. Stalne prepirke izmedju lokalnih rimskih porodica, politicke intrige, trivijalne afere, i vojna neefikasnost su trovali papstvo tog vremena. Papa nije bio u poziciji da se umesa u mikro upravu nad udaljenim manastirom. Sta više, kako su konflikti izmedju pape i kralja rasli posle smrti cara Otona III (1002) i njegovog mentora pape Silvestra II papstvo je tražilo saveznike gde god ih je moglo naći - jedan od njih je postao naravno Klini.

Mala zajednica je pronasla pogodne okolnosti i u ostalim oblastima. Prepreka je bilo malo, a potreba za reformom koju je zapoceo Benedikt od Aniana vek ranije pothranjivala je zajednicu zilotskim clanovima (vatrenim). Ovi ljudi su kasnije donosili racudjujuce efektne odluke u crkvama njihovih opata, od kojih su cetvorica na kraju bila kanonizovana.

Berno od Bomea (910-926) sagradio je prvu crkvu u Kliniju. Odou (926-944) je data mogućnost da podredi ostale manasitre opatu Klinija - ovim omogućavajući da se duh i nezavisnost Klinija prosire kroz Evropu. Druga crkva (poznata jednostavno kao Klini II) izgradjena je od strane opata Majolusa (954-994) inače prijatelja cara Otona Velikog.

Dolaskom drugog milenijuma pojavila su se dva Klinijeva najveća i najdugovecnija opata. Opat Odilo bio je na tom mestu tokom 55 godina od 994 do 1049. On je prosirio monaške gradjevine i postavio mermerni klaustar koji je bio stvar na kojoj su zavideli mnogi plemici. Hju (Ig) Veliki proveo je zajednicu kroz glavni period gregorijanskih reformi, početak krstaških ratova, spanske rekonkviste i period najvećeg uspona Klinija. Sedamdeset tri monaha su 1064 bila u samom manastiru. Nedugo posle Igove smrti broj se povecao na više od 300. Kralj Henri II poverio je imperijalni skiptar zajednici u vreme

njegove vladavine, i Ig je bio taj koji je polozio kamen temeljac jednoj od najvećih crkvi u istoriji kad je gradjenje zapocelo 1088 - Klinija III. Poslednji od velikih svetaca-opata Klinija, Petar Slavni (Venerable 1122-1156) je priveo radove na crkvi kraju.

Klinijev umetnički i arhitektonski uticaj nije bio ograničen samo na njeno podrucje, iako je i ono bilo veliko. Radionica u Kliniju, koja je bila pood uticajem radionice u Monte Kasinu, uticala je na radionice sirom severne Evrope i pomogla je sirenju Romanickog stila. čak i Bernard od Klervoa, savremenik Petra Slavnog i jedan od najvećih kriticara klinijevskog bogatstva, odaje nevoljno divljenje umetničkim i arhitektonskim dostignućima Reda.

Iako je Klini počeo da opada posle XII veka zbog brojnih političkih, religioznih i drustvenih razloga, njegov uticaj se nastavlja i danas.

Oko 1050. gradjevine velike francuske opatije u Kliniju pocele su da se grade. Hodocasnici iz Sv Zemlje donosili su sa sobom istočne ideje u vezi sa umetnošću. Klini je odenuo svoju strogu arhitekturu Rima orijentalnom egzotikom. Smrt poslednjeg velikog opata Klinija = Petra Slavnog (1122-1156) označava početak njegove propasti. Godine 1252. opatija se odrekla nezavisnosti koju joj je darovao Vilijam od Akvitanije. Sada pod francuskom kraljevskom kontrolom opate je dovodio kralj i nisu više bili slobodno birani. Do 1634 čak se i zajednica Klinija apsorbovala u monaške zajendice Sv Maura, i dalje redukujući svoju nezavisnost.

Zorz Dibi: Vreme katedrala

Iznad svih kongregacija XI veka dize se nezavisni red iz Klinija. Ova opatija, ustanovljena 910. godine uživala je potpunu samostalnost: nije bilo dopušteno nikakvo uplitanje ni svetovnih vlasti, ni biskupa; radi još veće zastite, njen osnivac prisajedinio ju je neposredno rimskoj crkvi, pa su je stitili isti zastitnici, sveti Petar i Pavle. Ta apsolutna samostalnost u odlučivanju, pravo kaludjera da sami imenuju svog opata, bez pritisaka spolja, bila je krupan uspeh manastira u Kliniju. Godine 980. bio je veoma uvazavan, ali još ograničenog uticaja: njegov opat, Maiel, odbio je ponudu da obnovi Fekan i Sen-Mor de Fose, i to prepustio svom učeniku Viljemu od Volpijana. Moćni Klini, posle hiljadite godine, svorio je sv. Odilon. Okupljajući skromne ali mnogobrojne kuće, ujedinio ih je oko ličnosti jednog opata, jednog shvatanja manastirskog života, *ordo cluniaciensis*, i posebnih prava koja su uz neposrednu pomoć Sv Stolice obezbedjivala svim ograncima nezavisnost u odnosu na kastelane i biskupe. Red se prosirio na obe strane granice koja je delila Francusku od Carevine, na Burgundiju, Provansu i Akvitaniju. Ustolicio se, dakle u onim oblastima na Zapadu koje su najpotpunije bile van okrilja gospodara, u feudalno usitnjenoj izbornoj zemlji, gde je vladao mir Božiji; najzad, u onim pokrajinama u kojima latinstvo nije proizilazilo iz veštačkog vaskrcavanja od strane dvorskih arheologa, već bilo duboko ukorenjeno u istoriju - ukratko, u pravo podrucje romanske estetike.

Malo-pomalo, uticaj Klinija zahvatio je i Španiju, duz puta ka Santjagu učvrstio se u velikom kraljevskom manastiru San Huan de la Pena, pre kojeg je iberijska crkva prihvatila rimske obrede. Godine 1077, engleski kralj poverio je Kliniju manastir Luz; dve godine kasnije francuski kralj mu prepusta pariski manastir Sen-Marten de Šan. Tako je kongregacija uhvatila korena i u krajevima kojima je vladala monarhijska umetnost. Ona je, takodje, sebi obezbedila i naklonost najvećih suverena Zapada. Od kralja Kastilje dobila je muslimanske zlatnike; od engleskog kralja srebrnjake. Taj novac posluzio je za rekonstrukciju opatije, za izradu ukrasa dostojnog ogromnog korpusa na čijems se celu opatija nalazila. Pri svemu tome, crkva u Kliniju nije bila ni carska, ni kraljevska - bila je nezavisna. I mada su kaludjeri iz Klinija slavili Alfonsa Kastiljanskog i Henrika Engleskog kao prave utemeljivace tog znamenitog dela, ceo poduhvat izveo je opat Ig, carev prijatelj, papski savetnik, i u svojem vremenu nesumnjivo vodja hrišćanstva.

Kaludjeri iz Lorene prihvatili su starateljstvo svojih biskupa, prelata, koji su voljom cara bili u to vreme najmanje iskvareni u Evropi. Naprotiv, u provincijama u kojima se ustolicio Klini, uplitanja feudalnih vlasti toliko su iskvarila centralni mehanizam laicke crkve,

da se pokret iz Klinija odlucno izjasnio protiv episkopata. On je izazvao raspad biskupija u istome trenutku kada su kastelani izazvali raspad vojvodstva. Trijumf Klinija oznacio je u istorjiji ustanova oseku episkopata, dalje lomljenje karolinškog sistema koji je državu utemeljio na dvojnom autoritetu biskupa i vojvode, pri čemu su i jedan i drugi bili pod kontrolom suverena. Taj trijumf označava u istoriji kulture i njenih izraza uzmak katedralne škole, slabljenje humanistickog pritiska koji je nalazio oduska u čitanju latinskih klasika, tj. opadanje carske estetike. Na duhovnom planu, na planu religioznih stavova i umetničkog stvaranja, pobede Klinija odgovorile su pobedama feudalnosti. I jedne i druge bile su usmerene ka rusenju starih temelja. U atmosferi kliniskih pobeda - koja se neprekidno sirila i koja se u dlaku podudara sa povlascenim umetničkim oblicima što ih nazivamo romanskim - karolinški obicaji se rastvaraju i brisu, prepustajući prvobitnim silama, poteklim iz rimskog supstrata, potpunu slobodu izraza.

Uz napredak seoske ekonomije, uz ustolicenje feudalnosti, uspeh Klinija, koji joj odgovara, predstavlja najznačajniju cinjenicu evropske istorije XI veka. Biskup Adalberon napisao je čitavu poemu da bi pokazao kralju Francuske da pobede vojske u crnom, rasute svuda i plaveci sve pred sobom, ruse, u stvari, njegovu vlast. Taj uspeh dolazio je prvenstveno od izuzetnih kvaliteta četiri opata, koji su se, tokom dva veka, smenjivali u upravljanju velikim manastirom, a oslanjao se na strogost pravila i veštu propagandu. Uspeh o kojem je reč bio je čvrsto utemeljen na savrsenoj prilagodjenosti jedne religiozne ustanove ulogama koje je laički svet od nje ocekivao. "Znaj"-pise Raul Glaber -"da ovaj manastir n ema sebi sličnog u rimskom svetu, naročito kada se radi o oslobadjanju duša palih pod vlast demona. Tu se veoma često uzima okrepljujuca žrtva, pa nema dana da se tom stalnom usrdnošću ne otrgne od pokoja duša iz vlasti zloduha. U tome manastiru, u stvari, bio sam i sam svedok jednog obicaja, koji upraznjavaju mnogi kaludjeri, a po kome se mise drže bez prekida, od svitanja do pocinka; u tu sluzbu se unosi toliko plemenitosti, pobožnosti i odanosti, da bi čovek pomislio kako sluzbu vrse andjeli, a ne ljudi." U Kliniju su kaludjeri za sebe prigrabili sluzbu svestenika: evharistička posveta i uloga svestenika, povezane su sa uzdržavanjima svojstvenim monaškom pozivu. Nedostojnost svetovnih prelata postala je time opipljiva, a njihova podredjenost ociglednija. Kliniski trijumf tezio je ka onoj univerzalnosti monaškog života o kojoj su akvianski biskupi mogli samo snevati usred epidemija i strahova od približavanja hiljadugodišnjice Hristova stradanja. Klini je znao - i to je, možda, bilo odlučujuće oružje njegovih pobeda - da odgovori željama neprosvećenog hrišćanstva, kojem je bilo svojstvenoo da se svi religiozni obicaji ulivaju u kult mrtvih. Nigde i nikada nisu tako dobro, kao u velikoj burgundijskoj opatiji, držane pogrebne ceremonije, mise, pojanja, godišnji pomeni na koje se okupljala čitava manastirska zajednica i tokom kojih su, jednolicnim pojanjem, prizivane seni, hleb, vino a na što iznošene samo najodabranije nacve, u kakvima se služilo i za kneževskim stolovima. Kliniski opati su bili ti koji su se dosetili da 2. novembra, u jednu jedinu liturgiju, spoje pomen na sve pokojnike. Tvrdili su da se duša preminulog može pre osloboditi muka ako se za nju očitaju propisane molitve. Sa stotinu manastira podvrgnutih njihovoj duhovnoj vlasti, razvili su delatnost koja je išla sa tim da hristijanizuje, ovoga puta do dna, narodnu religiju, mireci poruku Pisma, koja je obećala vaskrsenje, sa verovanjima u zagroban život pokojnika. najveća gospostina evropska žudela je da počiva u manastirskom groblju. Bazilika u Kliniju, u kojoj je umetnost XI veka dostigla vrhunac, težila je i svojim rasporedom i svojim ukrasima da izrazi vaskrsenje svih mrtvih, koji ce, na zvuk truba, u svetlosti parusije, pohrliti iz tla oplodjenog mnoštvom grobova.

Ranije se zapadno monastvo kretalo sasvim drugim putem, koji je u VI veku otvorio Benedikt iz Nursije. Benediktinski red se rasirio posavsi iz Monte Kasina, iz opatije Fleri na Loari, koja je tvrdila da čuva mosti učitelja, a naročito preko Engleske, koju su pokrstili kaludjeri toga reda. Karolinški reformatori nametnuli su ga većini manastira u Evropi.

Ovaj put približavao se prvome istom voljom za izolovanjem i odricanjem kao i svojom ravnodusnošću prema misionarskoj delatnosti. Medjutim, razdvajala su ih dva načela: duh zajedništva i suzdrzljivost. Svaki benediktinski manastir je zajednica porodičnog oblika, kojom je čvrstom rukom upravljao otac, opat, sa svim ovlascenjima i duznostima jednog *pater familias* antičkog Rima. Kaludjeri su braća a disciplinski propisi, koji u njima

slamaju svaku ličnu preduzimljivost, još su stroži nego pravila koja u jedno telo spajaju grupe po krvnom srodstvu. Sve svoje naloge sveti Benedikt temelji na vrlini pokoravanja. Pokornost bez odlaganja prvi je stupanj naše poniznosti...Oruzje, borba, barjak: manastirska porodica se ukazuje kao *scola*, tj. kao odred, podvrgnut vojničkom autoritetu vodje. Svestenici su se odricali pismenom izjavom, u punom smislu te reci, analognom onoj koju su potpisivali vojnici rimskog carstva. Duh zajedništva, rame uz rame: nema usamljenosti, čak ni za opata koji jede, spava i moli se sred svojih sinova, pravih vojnika, vezanih za njega tesnjom vezom no što je odanost vlastelinu, jer se ove veze ne mogu osloboditi.

Postojanost, osuda lutanja i svakog prohteva za nezavisnošću, ostale su osnovne vrline benediktinske etike. Niko od njenih clanova ne poseduje ista što bi mu pojedinačno pripadalo. Benediktinski manastir se lako uklapao u drustvene okvire ranog srednjeg veka. Takvoj svetovnoj situaciji odgovarao je duh umerenosti, zasnovan na propisima sv Benedikta, volja za ravnotezom, suzdrzljivost, smisao za meru, razumna poslusnost. Ogranicio je vreme posta i ponudio je jednostavnije moralne norme, nasuprot preterivanjima misticizma. On je naime smatrao da Hristovi vojnici, da bi valjano ratovali, treba da na odgovarajući način budu hranjeni, odevani i odmorni.

Klini je prihvatio benediktinski propis, ali ga je tumačio na svoj način. Iz osnovnih pravaca koje su klinijevski obicaji nalafali u podučavanju učitelja, proisticu najdublja svojstva umetnosti. Klini je prvi, bez dvoumljenja, zauzeo mesto u hijerarhijskim strukama koje su još od prvih vekova latinskog hrišćanstva stavljale Božije sluge na viši stupanj drustvene lestvice. Opatija je potpuno prihvatila svoju situaciju, izobilje koje je u svakom kongregacijskom prioratu neprekidno održavano zahvaljujući stalnom prilivu milostinje. Smatrala je, naime, da to bogatstvo niko ne može bolje upotrebiti od nje same. Zar ga ona u celini ne posvecuje sluzbi Bogu? Zasto da ga ona odbija? A pošto ona predstavlja prvu vojsku večnoga, zasto se ona ne bi slozila da njeni sinovi žive poput vitezova tog doba, kao gospodari, da se izdržavaju radom seljaka, kad i sam Bog želi da ovi hrane ratnike i duhovnike? Sv Benedikt je predvideo da se kaludjeri i sami late posla, da oru i zanju svoje njive. Radi samoispastanja, a zato što besposlica otvara vrata iskusenjima. Ali, u Kliniju su nadvladale plemicke predrasude, po kojima je neprilicno da se slobodan čovek napreze poput seljaka, a fizički rad se smatrao kaznom, skoro ljagom, u svakom slučaju necim nedostojnim pa je, po njima, Bog za to stvorio robove. Kaludjeri iz Klinija izvšavali su samo simbolične radove. Kao gospodare služili su ih seljaci koji su obradjivali njihovu zemlju u zakup, ili sluge zaduzene za najnize poslove. Iako su živeli u dokolici, kaludjeri se nisu posvecivali knjizi. Sv Benedikt je naime, zanemarivao čisto intelektualne aktivnost. On se bavio duševnom hranom, a ne tekovinama duha: zakon njegovog reda predvidjao je da u manastir mogu biti primljeni i nepismeni. Anglosaksonski benediktinci, koji su u VIII veku nadahnuli reformu franacke crkve, popunili su prazninu i, naprotiv, od škole stvorili jedan od stubova monaškog života: latinski im nije bio potpuno stran jezik, i stoga su čitali Vergilija. Zato su manastiri u Galiji i Germaniji postali u karolinško doba zariste carske kulture. Mnogi su to još bili oko hiljadite godine. NAjbolje biblioteke i najodvazniji učitelji u XI veku bili su u Sv Galu ili u Rajhenauu, u Monte Kasinu, u opatiji Bek ili Ripol. Ali ne i u Kliniju.

U klinijevskom redu se, naime, nastavljao pokret otpora intelektualnom radu, koji je u nekim opatijama carstva uzeo maha na samom pragu IX veka. Nije se, doduse, stiglo do zatvaranja škola i ormana sa knjigama, ali se težilo da se podučavanje usredsredi na čitanje otaca, a prvenstveno Grgura Velikog (Grigorija Velikog). Posle hiljadite godine, opati iz Klinija su neprestano odvracali svoju celjad od čitanja paganskih klasika, upozoravali ih na opasnosti duhovne zaraze u koju zapada kaludjer koji se nasladjuje rimskom lirikom. OD tri veštine *trivium*a, kaludjeru se nije cinila nuznom ni retorika - čemu recitost onome koji živi u cutanju i skoro uvek se izražava samo pokretima?- ni dijalektika, gde se niko ni s kim ne raspravlja, niti se ljudi medjusobno u sta ubedjuju. Jedino je gramatika pogodovala obrazovanju kaludjera. No,da li on za to treba da se izlozi otrovnome dajstvu svetovne književnosti? Zar mu za poznavanje smisla latinskih reći nije dovoljno da se služi prirucnicima kao što je *Etimologija* Isidora iz Sevilje. Takav duhovni okvir iz koga je u IX

veku nastalo manastirsko slikarstvo, vajarstvo i arhitektura nema razuma, nema metoda, a sasvim malo pozivanja na klasične tekstove. Ali se Sveto Pismo stalno drži na umu.

Jer-a to je temeljna odlika manastirskog života u Kliniju - sve je usmereno ka sluzbi Bogu, ka *opus Dei*, ka ceremonijalu sluzbe, a sve sipravke koje je *ordo cluniaciensis* uneo u tekst benediktinskih propisa odnosile su se na velicanje te uloge. već je Sv Benedikt nju smatrao sustinskom. On je kao specificnu misiju kaludjera oznacio pohvalu Božije slave, a uredbi o liturgijskim obredima posvetio 12 glava svog zakona. Po njemu, cilj manastirske profesije je služenje javne molitve u zajednici i u korist čitavog naroda. Ukoliko je u krilu manastira postojala škola, bilo je to samo zato da se bratstvo bolje pripremi za tu delatnost. U njoj su do punog izražaja dolazile sklonosti ka pokornosti i smernosti. U njoj se produbljivalo iskustvo kolektivnog života, jer Ništa bolje nije okupljalo manastirsku braću no ceremonijal sluzbe Božije, budući da su se u liturgiji zametale klice svih divota pobranih tokom čitanja i usamljenih meditacija. Ali Klini je u tom pogledu otisao dalje. Najpre je produzio trajanje sluzbe Božije. Prema tekstu uredbe benediktinskog reda, kaludjeri su deklamovanju psaltira i ritmičkim čitanjima nekih delova iz Biblije nedeljno morali posvecivati manje vremena no drugim svetovnim zanimanjima. Prema obicajima u Kliniju, pak, sluzba bozja obicnim danom trajala je i do 7h, a praznikom i duže. Pojati tako dugo postao je tezak posao - što je opravdavalo napuštanje fizičkog rada i blagostanje u kojem su živeli duhovnici. S druge strane, Klini je nastojao da sklonost ka ukrašavanju i raskoši, koju je u sebi nosi plemički duh, skrene ka sluzbi Božijoj, ka sirenju božanske slave. Sta učiniti sa tolikim bogatstvom, koje je s dobro obradjenih polja svakodnevno pristizalo sa svih strana i doprinosilo sve većem izobilju? čitava zajednica u Kliniju se tako pretvorila u veliku radionicu, kojoj su kaludjeri umetnici ukrašavali Hristov dom, i ta preduzimljivost doprinosila je procvatu, "to pravo takmicenje koje je svaku hrišćansku zajednicu gonilo da za sebe podigne crkvu koja će biti raskošnija od susedne," i zbog koje je "svet stresao sa sebe svoju trosnost i odenuo se na sve strane belom odezdom crkava." Ali ove nove gradjevine ukrasi kojima su prekrivane i pozlate na oltarima, bile su u stvari, samo spoljasnji, savrseno prilagodjeni omotac jednog mnogo bogatijeg umetničkog dela koje se svakodnevno ponavljalo u disciplinovanoj raskoši liturgije.

Tokom čitave godine odvijala se neka vrsta sporog baleta, čija je uloga bila da oponaša sudbinu čoveka i kretanje vremena, od stvaranja sveta do sudnjeg dana. Telesno ucestvovanje manastirske zajednice najpre je izražavano kroz pohod, sličan pohodu izabranog naroda koji je Mojsije vodio ka izabranoj zemlji, a koji je Hristos povlacio za sobom ka novom Jerusalimu. Kroz procesiju. Taj temeljni obred odredjivao je u karolinško doba plan novih opatijskih gradjevina; naveo je, npr. graditelje Sen Rikijea da sagrade tri crkve, odvojene, na izvesnom odstojanju: tokom procesije, kaludjerska zadruga išla je iz jedne u drugu, kao što duh, podstaknut intuicijom odgovarajućih simbola i zudnjom za Bogom, ide od jednom ka drugom liku sv Trojstva. slično su nalagale i potrebe procesijske liturgije: dodavanje struktura bazilike posebnih ladja, razvijanje ophodista oko hora, uredjivanje mnogobrojnih prolaza i produživanje ladje. U Kliniju, u trecoj crkvi koju je podigao sv Ig, ovaj je, da bi bolje predstavio dug put koji čoveka odvaja od njegovog spasa, želeo da se ostavi širok prostor izmedju trema, mesta ulaska u svetlost, i centralne tačke u kojoj se vrši žrtva, u kojoj kolektivna molitva uzlece ka Bogu, tog prostora razvrstanog po vertikali rasponom izmedju stubova i lukova: hora.

Liturtgijski cin bio je muzički. Duhovnost XI veka izražavala se kroz pojanje muskog hora punim glasom, unisono. U njemu se ostvarivala jednoglasnost koja je po volji Bogu i pohvala njegovih podanika. Svakoga dana, u sedam navrata, hor kaludjera u Kliniju kretao je u procesiju u crkvu da tu peva psalme, a u njihovom pojanju ogledale su se crte koje razlikuju benediktinski stil od orijentalnog monastva: uzdržanost, skromnost, suzbijanje svake želje ka pojedinačnim fantazijama (primedba moja: odakle njemu ideja da je to karakteristicno za zapadno monastvo?). Načela poniznosti i pokornosti prožimala su u Kliniju i delovanje horovodje, kome je opat poveravao vodjenje hora i njegovo podučavanje. Nesumnjivo, u manastirima na Zapadu invencija nije bila isključena iz muzickog stvaranja. U školama XI veka, *quadrivium*, drugi stupanj slobodnih veština, svodio se gotovo u celini na muziku.

Muzika a preko nje i liturgija, bile su najefikasnija orudja saznanja kojima je raspolagala kultura XI veka. Reci, svojim simboličnim znacenjem i asocijacijama koje njihovo povezivanje izaziva u mislima, omogućuju intuitivno istraživanje tajni sveta. Po Benediktu je hor kaludjera odraz hora nebeskog. Horskim pojanjem čitav čovek, telo, duša i duh streme ka prosvetljenju. Dolazi tako do nepokretne kontemplacije večnog sjaja.

U drustvu XI veka, kaludjeri su ucesnici ceremonije stalnog hvalospeva, u koju se sticu sve tvoracke sile umetničkog dela. Ovo poslednje, tesno povezano sa liturgijom, još dublje je povezano sa muzickom veštinom. Ig iz Klinija je odlučio da u centar nove bazilike, na kapitelima hrama, postavi još jednu predstavu muzičkih tonova. Ovi su za njega predstavljali elemente kosmogonije, na temelju svojih tajnih veza koje, po Boeciju, povezuju sedam stupnjeva lestvice sa sedam planeta, dajući kljuc univerzajne harmonije. No opat je, pre svega, želeo neku vrstu dijagrama božanske tajne. "*Tertius impigit Cristumque resuregens fingit*" - u tom natpisu, koji ide uz prikaz, definisana je uloga treceg tona. Preko uzbudjenja koje izaziva, on pripravlja dušu, bolje no što bi to učinile reci, čitanja ili dokazivanja, za kusanje onoga što je odsita vaskrsenje Hristovo.

E.Kubah i P. Bloh: Romanicka umetnost

Klini II ima značajnu ulogu u pretpostavkama istoricara umetnosti, koji žele, po svaku cenu, da ustanove razvojni put neimarstva, uprkos malom broju sačuvanih spomenika. Iskopavanja americkog naucnika Konanta, omogućila su bar da se uspostavi jedan deo osnove crkve i potvrdila su ranije pretpostavke. Trodelni hor, koji se zavrsava trima apsidama, nastavlja tri broda s druge strane transepta. Pored jednostavnog cetvrtastog hora i hora sa deambulatorijumom (sa zrakasto postavljenim kapelama) ovo je trece rešenje od tri glavna rešenja osnove u romanickom graditeljstvu. Ovde se ono javlja prvi put. Ali, da li je ovo rešenje ovde i nastalo? način zidanja i oblici prostora u Kliniju II nisu izvesni. opšta priroda ovog graditeljstva morala je da proizadje iz ranoromaničkih burgundskih crkava. Gradjevine iz oblasti Jure, uglavnom bazilike sa stupcima i drvenom tavanicom, čuvaju to arhaicno načelo do XII veka. Za to je najvazniji primer Bom le Mesje, a drugi se nalazi u Zinjiu, Faverneu, Lon le Sonijeu i u Arboau. A sa Sen Etjenom u Neveru, bazilika je zasvedena bacvastim svodom dostigla je savrsenu čvrstinu sklopa.

Od 1088., što godina posle Klinija II, počinje gradnja trece crkve u Kliniju, a pored nje se dize skupina toliko sličnih crkava, da je dovoljno da se opise samo jedna od njih da bi se shvatila sustina svih - Pare le Monial, Oten, Bon, Solije, La Sarite sir Loar i posle sredine XII veka, Langr. Svojstveni su im trospratni zidovi srednjeg broda; kanelovani pilatstri i opšivnice uokviruju ivicne lukove, slepe arkade triforijiuma i gornje prozore, stvarajući igru vodoravnih i uspravnih clanova. od koje se radja utisak vedre lepote i klasičnog sklada. Poduzni kameni bacvasti svod kao korito pokriva prostor. Taj način izgradnje je ponovljen i na transeptu i u horu. Sve izgleda uskladjeno i bez neresivih pitanja. Istoricari umetnosti, s pravom smatraju da su rimska gradska vrata Otena bila uzor ovoj vrsti gradnje. Ali ovo "prenosenje" načina gradnje sa "fasade" gradskih vrata u unutrašnjost crkve je stvaralački cin, naročito zbog toga što je on primenjen skroz, na svim unutrašnjim zidovima, i što je povezan s jednim oblikom njemu saobrazenih svodov. Lepo klesani kapiteli sa figuralnim predstavama - kao i portali - sa apokaliptičnim prikazima i živom izražajnošću, cudna su suprotnost skladnoj i spokojnoj lepoti gradjevine. ....

Novi reformisani burgundski redovi prevazisli su *stabilitas loci* kojim su se zadovoljavali benediktinci i uzeli su ucesca u dinamicnim i velikim raspravama koje su se ticale svih oblasti duhovnog života. Ovu reformu zapoceo je manastir Klini, jer je od svoga osnivanja (910) on bio podredjen crkvi sv Petra u Rimu i zbog toga se nadao da će se, kao i svi njegovi podrucni manastiri, osloboditi episkopske i državne vlasti. Početkom XII veka preko 200 manastira, rasutih sirom Zapada, bilo je podredjeno opatu iz Klinija; tako je nastala treća sila koja je, u svom nadregionalnom ustrojstvu, stekla ogroman značaj. U nemačkim zemljama centar burgundske reforme bio je manastir Hirsau, u kome je opat Viljem preuzeo *constitutiones* iz *ordo cluniacensis* kaludjera Bernara iz Klinija i prilagodio ih nemačkim prilikama. Sa borbom oko investiture odnosi izmedju Klinija i papstva dobili su

posebnu vaznost. Sada su kaludjeri iz Klinija u više mahova zauzimali papsku stolicu, a najznačajniji od njih bio je kaludjer Hildebrand koji je postao papa pod imenom Grgur VII. Bazilika koju je 1088. godine zapoceo Ig Veliki, kao trecu gradjevinu od osnivanja manastira, Klini III, postala je- kroz jako suparnistvo sa katedralom u Spejeru - najveća crkva zapadnog hrišćanstva. Ipak nije bilo slučajno što je moć Klinija oslabila u trenutku kad je papstvo pobedilo u borbi za investituru: politicka nezavisnost, duhovni podsticaj i stvaralacka snaga ovog reda bili su ugaseni.

Osetila se potreba za jednim skromnijim tumačenjem oblika manastirskog života, a najjasnije ga je zastupao Bernar iz Klervoa (umro 1153). Nasuprot raskošnom slavljenju Boga od strane klinijevaca, cisterciti su propovedali, po ugledu na apostole, siromastvo i rad kao osnov prave pobožnosti. Oni su svoje manastire gradili na dotle pustim zemljistima i svakako, zahvaljujući ovom kolonizatorskom duhu, novi red se naglo razvio. Posle smrti Bernara od Klervoa postojalo je oko 350 cistercitskih manastira, od kojih je dobar deo u zemljama istočno od Labe, koje su u to doba bile kolonizovane.

... Ono što je Tuluza znacila za Langedok, to je za Burgundiju bila moćna treća opatijska crkva Klinija (oko 1085-1135). Ova nekada najveća crkva hrišćanstva, bila je potpuno razrusena za vreme Francuske revolucije, osim juznog kraka transepta. Sacuvalo nam se osam kapitela iz hora koji je 1095 osvetio papa Urban II (sledece godine ovaj isti papa osvetio je glavni oltar u Sen Sernenu u Tuluzi). Njihov ikonografski program veoma je produhovljen. Dva najpoznatija kapitela prikazuju na svoje četiri stranice osam glasova gregorijanskog pojanja, u obliku sviraca i sviracica; drugi kapiteli predstavljaju alegorije godišnjih doba, vrlina, umetnosti, raj sa četiri rajske reke, zemlju i zemljoradnicke poslove. Oblik osnove je kao kod korintskih kapitela, a na samom telu kapitela, ukrašenom akantusovim liscem, umetnute su figure u okvir koji ima oblik mandorle. Njihova samo uzana veza sa pozadjem je očigledno prelazni oblik, jer i stol figura odaje rani izgled. Sistem nabora naslaganih jedan na drugi, urezanih kao u drvetu, još podseća na kasne otonske radove i razlikuje se iz osnove od tanano izbrazdanog grafizma skulptura iz Vezlea i Otena. Takve draperije, u slojevima koji se redjaju jedan nad drugim, nalaze se još u timpanonu sa predstavom Hrista u slavi na starom portalu klinijevske crkve u Šarlijeu i timpanonu crkve Neji an Donzon sa neobičnim poklonjenjem mudraca.

45. ROMANIKA U LOMBARDIJI

Skulptura

Kao i svuda, razvoj romanicke skulpture u Italiji bio je povezan sa cvetanjem ondasnje arhitekture. Pa ipak, skulptura ovde nije bila diktirana strukturnim potrebama arhitekture u istoj meri u kojoj je to bila u Francuskoj, pošto su potrebe bile više liturgijske prirode. Umesto toga, rani radovi predstavljaju jake dekorativne težnje, sa upotrebom životinjskih ornamenata i apstraktnih prepletnih sara izvedenih iz lombardijske umetnosti.

Crkva Santa Marija u Pompozi sagradjena je u drugoj ¼ XI veka; njena fasada, smestena ispred atrijuma, zadrzala je svoju originalnu formu do danas. Ona je prilično niska i široka, i sastavljena je od mnogih različitih boja opekel krajnji rezultat je izuzetno dekorativan, i u centru zida je probijen trima ulaznim arkadama. Njihove unutrašnje arhivolte su ukrašene frizovima vinjeta, a na prednjoj strani one su uokvirene arhivoltama načinjenim od radijalno i tangentijalno postavljene opeke. Tri horizontalne površine fasade napravljene su od dve duge trake terakote; ona niza je prekinuta arkadama, a visa se proteze celom duzinom zida, iznad najviš ih tacaka lukova. Uniforma lozica, veća od one u arhivoltama, uvija se oko različitih brojnih figura, i takodje je korišćena i da formira krstove koji probijaju gornju traku iznad trougaonih prostora. Dva luka arkade na stranama su krunisane dvema cudesnim bicima, a iznad onog centralnog je mali mermerni krst. Bocni zidovi su probijeni okulusima, a do njih su ispisane kamene tablice ubacene u zid. Tavlicu sa desne strane je potpisao umetnik , Majstor Mazulo, iako nazalost nije stavio datum svog

rada. Smatra se da su majstor i njegovi asistenti došli iz Ravene, pošto je struktura fasade jako orijentalna, čak vizantijska po stilu.

Oko 1100, uticaj oblasti Langedoka počeo se osećati, naročito preko ličnosti majstora Viligelma, koji je radio ok 1099 za katedralnog arhitektu Lanfranka u Modeni. Znamo za njegovo ime preko natpisa koji je ostavi na jednom od četiri fasadna reljefa čija su teme isključivo Postanje. Ako se posmatra u svom originalnom redu kao kontinualni friz, zapocet je sa predstavom Boga, u mandorli koju nose dva andjela, koji drži otvorenu knjigu. Do njega je stvaranje Adama (Bog dodiruje njegovu glavu) i Stvaranje Eve iz rebra, i na kraju Prvi greh. Drugi odeljak pokazuje Božiji sud nad gresnicima, njihovo izbacivanje iz Edema i dodeljeno im obradjivanje zemlje. U trecem reljefu je priča o Kajinu i Avelju, njihove žrtve, ubistvo Avelja i Kain koga Bog pita za Avelja; cetvrti deo se nastavlja sa njegovom smrcu, koja je opisana samo u apokrifima. Poslednje dve od 12 scena predstavljaju Nojevu barku. Ova četiri reljeda i njihova izražajnost su početna tačka romanicke skulpture u Italiji, a povratak klasičnom stilu je karakteristika Viligelmusovih figura.

Dizajn dvospratnog portala, čiji stubovi počivaju na antičkim lavovima, doveo je do fascinantne teorije. Misli se da su dva lava nadjena u rimskim rusevinama, i bili su spolije koje su koristili Lanfranko i Viligelmus da podupru stubove, i ovo je za uzvrat, sasvim slučajno, dovelo do stvaranja sireg portala čiji se tip često može naći i u dolinama reke Po i u Sen Zilu du Gardu u Provansi i Konigsluteru u Nemačkoj.

Na kraju gl.broda, oivicavajući hor, je horska pregrada čija je današnja pozicija relativno tacna rekonstrukcija. Zid nalik barijeri formiran je od 5 mermernih reljefa različitih i u velicini i oslikavanju, poduprt sa 6 stubova, od kojih većina ima figuralne kapitele, a četiri od njih nalaze se na lavovima. Reljefi opisuju scene iz Hristovog stradanja, počinjući sa leva sa Pranjem nogu. Do toga, zauzimajući siri prostor, je Tajna večera, i Judin poljubac. Poslednja dva reljefa prikazuju Hrista pred Pilatom i bicevanje, praceno Nosenjem krsta.

Identifikovana su najmanje četiri različita majstora koja su radila na ovom značajnom italijanskom romanickom delu, koje je datovano izmedju 1160 i 1180; Anselmo da Kampione je smatrad glavnim majstorom na ovim reljefima. On je prvi od nekoliko romaničkih skulptora koji pripada poznatoj Kampioneze grupi, iz Kampionea na jezeru Lugano, koje znamo po imenu. Ove arhitekte, skulptori i zidari smatraju se zasluznim za očuvanje i razvijanje antičkih metoda konstrukcije, i pošto su smatrani odgovornim za velike proporcije razvijanja romanicke arhitekture koje se odigralo u severnoj Italiji, Francuskoj i čak Nemačkoj. Kampionska skulptura je daleka asocijacija na provansalsku skulpturu, i verovatno je bila modelovana na delima iz Sen Zila i Arla. Okrugli amvon, sagradjen posle izmedju 1208 i 1225 sa leve strane ispred Pontila, takodje se smatra Kampionskim delom, i prema natpisu u lapidarijumu delo pripada majstoru Bozarinusu. Reljef prikazuje Hrista okruženog simbolima cetvorice jevandjelista, Otaca crkve i pozivanjem sv Petra.

Ako Ništa drugo vredno je baciti pogled na epigraf koji predstavlja hvalospev skulptoru koji je uklesan kao postskript natpisu preko datuma osnivanja na fasadi katedrale. To ukazuje na to da se Viligelm uspeo svojim delima odvojiti od ostalih svojih kolega koji su jedva bili cenjeni kao zanatlije.

Portret skulptora na Porta dei Principi u katedrali u Modeni, opisan kao autoportret anonimnog skulptora iz Viligelmovog sopstvenog kruga., svedoči o načinu na koji je mogla da se ispolji umetnikova samosvest oko 1100. Zato što tablica na kojoj je ispisan hvalospev Viligelmu nose proroci Enoh i Ilija, koji nisu umrli već su preneti na Nebo, skulptor je takodje, sudeći po ovome, bio prenet u sferu večnosti i može ocekivati specijalan život u sledećem svetu. To je naročit fenomen da većina imena romaničkih umetnika nadjena u Italiji, iako su istraživanja na ovom polju još u povoju. Smatra se da je zedj za slavom i opsednutost prestizom gornjoitalijanskih gradova...preobratio umetnike u heroje, čak i u Srednjem veku.

U Ferari na severoistoku Emilije Romanje, prema kraju 1130ih, majstor Nikolo se potpisao na fasadi katedrale, iz vremena 1137.; pretpostavljeno je da je on bio ranije učenik Viligelma u Modeni. Nikolova dela su izgleda manje inspirisana klasičnim periodom a više njegovim prethodnikom, iako se teško mogu porediti sa njim po snazi izraza. Pa ipak,

njegove figure poseduju naročitu živost koja dolazi i od odeće koju one nose. Nikolo je radio i u Veroni; dela iz crkve San Žena, i naročito figure iz portala katedrale pripisane su njemu i njegovoj radionici. Poznije figure, kao one u Ferare, imaju neobičnu, velikim delom neobjasnjenu sličnost sa ranogotičkim figurama portala u Francuskoj.

Na portalu crkve u Fidenci postoji grupa skulptura i reljefa čije stilske sličnosti sa onima na Baptisterijumu u Parmi ukazuju na veze sa Benedetom Antelamijem i njegovom radionicom. Struktura procelja, u jasnom sistemu horizontalnih i vertikalnih linija, zajedno sa tri portala, daje fasadi komplesan 3d kvalitet. Bocni portali su odvojeni od glavnog dvema grubim polustubovima smestenim ispred zida. Glavni element horizontalne sturkture je reljefni friz, koji se pruža od kapitela preko severnog polustuba do svog pandana na jugu, i predstavlja pricu o životu, mučenistvu i cudima Sv Donina.

Figure i scene su izuzetno žive i pune života i pokazuju znatnu bliskost sa stilom Benedeta Antelamija, tako da "Majstor Donina" treba biti shvacen kao izuzetni učenik Benedeta, pored mogućnosti da je sam Antelami rado na ovom projektu. Statue dvojice proroka koje flankiraju centralni portal, David sa leve i Jezekilj sa desne, pripisane su njemu sa velikom sigurnošću. One stoje u nisama i veoma su retki primeri 3d romanicke skulpture.

Ime najznačajnijeg visokoromanickog italijanskog skulptora poznato nam je preko samo dva njegova potpisa; detaljniji od ova dva se nalazi na reljefu Spustanja sa krsta na katedrali u Parmi i datiran je u 1178 samim natpisom. Nije sigurno da li je dodato ime Antelami zaista njegovo prezime, ali u svakom slučaju to je ime bogato tradicijom koja se odnosi na grupu arhitekata izmejdju Vale d'Intelvi izmedju Komoa i jezera Lugano, nazvanih "intelvino". ; prosireni termin, magistri Antelami, datira unazad do rimskih vremena i korišćen je sa znacenjem *arhitekta*.

Ovo je obim u kojem ga srecemo u Parmi, gde je on, smatra se, osmislio Baptisterijum. Skulptoralna dekoracija, čiji program opisuje značaj Hristovog rodjenja za spasenje covecanstva, takodje pripada njemu i njegovoj radionici. Reljef sa Spustanjem s krsta, prvobitno deo katedralne horske pregrade ili propovedaonice, najranije je Benedetovo delo za koje znamo. Scena je uokvirena širokom, trakom sa lozicom nalik damasku (?) izradjenoj u nielo tehnici. Slika se deli u tri grupe, centralnu predstavlja skidanje tela. Sa leve strane, poredjani u vidu procesije, stoje oni koji oplakuju zajedno sa personifikacijom Crkve, a sa desna, napravljeni u dva nivoa, je procesija jevreja muskaraca, a ispred njih su vojnici sa Sinagogom koji bacaju kocku za Hristov ogrtač.

Striktni aranzman u redu je, naročito, ono što podseća na friz portala u Arlu, i to je uopste mesto gde se Antelamijevi stilski izvori mogu naci. Antelamijevo delo sačinjava vazan deo romanicke skulpture u Italiji. Aspekti njegove stilske inovacije iminirani su u nekoliko prilika i njihovi tragovi se mogu naći u delima Nikole Pizana i njegovog učenika Arnolfa di Kambia.

Fasada katedrale u Luki je bila pod snažnim uticajem arhitektonske škole u Pizi; prema natpisu zavrsio ju je Djudeto da Komo 1204 i to je najstariji preostali deo. U prizemlju, tri velika luka se otvaraju u narteks koji sadrzi pravi portal. Iznad njih su tri galerije, čiji su stubovi i arkade, za razliku od Pize, bogato dekorisani skulpturom i kamenim slojem. Starije slike prikazuju konjanicke statue svetitelja patrona, sv Martina, a u desnom trouglu luka narteksa, prikazan je trenutak kada Martin preseca svoj plast da bi polovinu dao prosjaku. Dugo vremena ova legenda je smatrana tako dirljivom da je statua na dan proslave oblacena u plast i kapu od vrednih materijala. Danas je zamenjena cementnim modelom, a romanički original je premesten unutra. Njegov glavni značaj je taj da pripada seriji poznatih iralijanskih konjaničkih skulptura.

Jedna od Lukinih najizuzetnijih romaničkih skulptura je ona na kladencu u San Fredianu, napravljena oko 1150. Bogato skulptovani bazen počiva na okruglom postolju, i u njegovom centru je stub u obluku plamena sa malim djavolima. On nosi okruglu vazu sa tempietom. Nekoliko skulptora je radilo na ovom delu, ukljucujući i majstora Roberta, koji je ostavio svoj potpis na ivici bazena. On je stvorio figure Dobrog pastira i šest proroka pod uticajem vizantijskog stila. Drugi skulptor, koji je verovatno učio u Lombardiji, stvorio je seriju epizoda sa Mojsijem, sa narativnim pričama iz Petoknjizja koristeci žive figure bez arhitektonskog okvira.

Reljefi na fasadi crkve San Pjetro fuori le Mura u Spoletu, Umbrija, verovatno su stvoreni oko 1200. Tu 16 pravougaonih reljefa prekriva celu duzinu fasade, centralni deo oko glavnog portala je jedan od najstarijih sačuvanih delova. Iznad portala je luneta u obliku potkovice sa Kosmati mozaicima i flankirajućim orlovima iznad dekorativnih pruga. Ulaz je uokviren dekoracijom od traka sa lozicom, i okružen je arkadama koje su nekoliko spratova visoke, dekorisane sa cvetnim sarama i stilizovanim životinjama. Sa obe strane je po pet reljefa koji prikazuju priče iz Biblije i basni. Na bloku koji je na vrhu sa desne strane se nalazi smrt gresnika koji je oslobodio Sv Petra od okova. Iznad njega je razljuceni demon iz razloga koji je opisan na znaku: "Ljut sam zbog toga što je bio moj pre ovoga".

Paralelni uvoji andjeoskih ogrtača pokazuju uticaj Lombardijske skulpture, naročito one Benedeta Antelamija.

46. NORMANI NA SICILIJI I JUZNOJ ITALIJI (+XII v.)

Keneman:

Normani, iz novoosnovanog Normanskog vojvodstva. Do 1041 stigli su na obale Apulije a do 1059 prosirili su se i na Siciliju. Medjutim, normanski francuski uticaji su mnogo manje prisutni u arhitekturi Apulije i Sicilije od ostalih uticaja. Mesavina vizantijskih, islamskih, normanskih i papskih (rimskih) uticaja prisutnih u normanskoj arhitekturi Apulije je još izraženija u drugom kraljevstvu koje su osnovali Normani, na ostrvu Siciliji. snažna prisutnost islama na ostrvu i tolerantan stav Normana prema tome, kao i prema vizantijskom i rimskom hrišćanstvu, doveli su do izuzetne predusretljivosti prema kombinovanju islamskih i vizantijskih arhitektonskih oblika ns crkvama latinskog obreda. Istovremeno postojanje Normana i u severnoj Africi osiguralo je neprekidne uticaje africke islamske tradicije kroz ceo romanički period. Normani su na Siciliju došli iz Francuske 1061, i ostvarili kontrolu nad ostrvom u sledećih 30 godina. Kao u Normandiji, Engleskoj i Apuliji, ovi 'severnjaci' su se pretvorili od nemirnih Vikinga u permanentno nastanjene gradjene visoko organizovanog kraljevstva. Jedan od primarnih pokretaca ovakve radikalne promene bilo je prihvatanje latinskog hrišćanstva, što je dovelo ne samo do normalizacije odnosa izmedju Normana i Evropljana koje su oni terorisali, već je obezbedilo idealne okolnosti da Normani umire i urede oblasti koje su osvojili i naselili. Kao K.Veliki, koji je gradjevinama mesavine katedrala, palata i manastira, stabilizovao i prosirio Carstvo, tako su se i Normani angazovali na Siciliji da velikim graditeljskim kampanjama potvrde svoje prisustvo u ovoj regiji.

Sv Petar u Palermu - Rože II je sagradio palatu a uz nju i dvorsku kapelu posvecenu Sv Petru. Kapela je bila završena izmedju godina Robertovog krunisanja 1130 i 1143. Ima trodelnu apsidu. Bocni brodovi (2) su odeljeni od glavnog mermernim stubovima sa klasicističkim korintskim kapitelima. Visoki prelomljeni luci koje nose ovi stubovi su tipicno islamski, kao i stalaktitni svod, dok su bogati mozaici, iz XII veka, potpuno vizantijski. Na ukrsnici se nalazi kupola. Celokupni utisak koji je stvoren nalikuje velikim carskim crkavama Justinijanove Vizantije, Sv Sofiji i San Vitaleu u Raveni, samo u skromnijim razmerama.

Katedrala u Palermu - najveći od normanskih graditeljskih poduhvata u Palermu, sagradjena izmedju 1069-1190 od strane arhiepiskopa Valtera od Mila Palerma. Apsida i bocna elevacija su najbolji primer kako je ceo kompleks nekada izgledao. Preplitanje vecih i manjih prelomljnih lukova apsida i talasasti red stepenovanih prozora su oba islamskog porekla. četiri ugaone kule su dodate u novoj fazi sicilijanske arhitekture, pod Hohenstaufenima, sa početkom izgradnje 1094, dok su ostala elevacija i enterijer, koji do danas služi kao panteon Normanskih i Hohenstaufenskih kraljeva i careva, izmenjeni kasnije u XVIII veku.

Katedrala u Cefaluu - Roze II je prvobitno planirao i zapoceo konstrukciju druge katedrale u kojoj je trebalo da budu smesteni grobovi Normanskih kraljeva Sicilije, ne u Palermu, već dalje ka istoku, u Cefaluu. Transept i svetiliste datuju iz vremena Rozea ali su

njegovi naslednici i Hohenstaufeni dovrsili glavni brod i fasadu izmedju 1180 i 1240, manje raskošno i usemravajući svoje ambicije na katedralu u Palermu. Razlika izmedju originalne verzije i one kako je završena je ocigledna ako se gradjevina gleda sa boka - velicina opada dramaticno ispod prepletenih lukova apside, bocnih kapela i transepta. Tragovi ovog kompleksnog ornamentalnog tretiranja lukova su još uvek vidljivi na novijim zidovima naosa, kada se gleda iz klaustra, sli su lukovi više zgusnuti i interno povezani nego što su prepleteni. Oni se ponovo javljaju na gornjoj zapadnoj fasadi, ali su ublazeni glatkijim tesanicima trolucnog portika i moćnim monolitnim kulama koje flankiraju ulaz. unutrašnjost je slično pojednostavljena sa pravilnim ritmom neornamentisanih lukova gl.broda koji vode do oltara. Jedina tipicno normanska osobina oltara je izuzetni mozaik polukalote.

Monreale, katedrala - dominacija katedrale Palerma, i naročito biskupa ove katedrale, bila je tako jaka do 1172 da je navela kralja Viljema da osnuje crkvu, palatu i manastir u obliznjem Monrealeu koji će joj parirati. Veci deo crkve je zavrsio do 1182 a prostani 25-travejni klaustar do 1200. Viljemov cilj je bio da napravi protivtetzu biskupu Palerma a cilj je ostvaren kada je papa Lucije III podigao Monreale na cin episkopskog sredista 1183. Kao i njegovi savremenici u Apuliji, bio je otvoren za toskanske uticaje. U ovom slučaju, skulptor Bonano iz Pize je pozvan da napravi bronzana vrata za glavni portal, koja su postavljena 1185. Druga postavka, skulptora Barisona iz Tranija - dodata je na severni portal 5 godina kasnije. Kao u Cefaluu, serija ukrstenih lukova se proteze iznad istočnih portala, uokvirena dvema, očigledno nezavrsenim kulama. slični islamski lukovi prekrivaju i spoljasnjost apside i transepta. sličan efekat dematerijalizacije je postignut u unutrašnjosti crkve - mozaicima (vizantijskim). Iako ekstreman u različitosti uticaja , multivalentan karakter Monrealea samo cini još dramaticnijim brojne f-je koje je romanicka arhitektura sirom Italije trebala da ispuni.

47. MOZAICI U ITALIJI OD XI-XII v. (pita Erdeljan)

48. SEN DENI, OPAT SIŽE - arhitektura, skulptura, vitraži

Najranije sagradjena medju crkvama bila je nova gradjevina u sen Deniju, carskom panteonu. Stara crkva (sagradjena oko 475. god., od strane sv. Zenevjeve i koju je, prema legendi, osvetio sam Hristos 636.) bila je zamenjena, novom-zapocetom oko 754., a osvecenom 775. Prema brizljivim iskopavanjima ovo je bila bazilika odeljena stubovima na brodove sa drvenom tavanicom, sa prostranim transeptom koji se pruža nešto izvan zidova bocnih brodova, sa kulom, i sa zapadnim krajem koji je u nekoj vrtsi eksperimentalne forme. Otac Karla Velikog, Pipin, bio je sahranjen kod ulaza. Da bi se povecala uzvisenost ovog dela crkve ubacena je apsida, koja je načinila gradjevinu kao da je dvostruko završena, nalik mnogim kasnijim značajnim karlinskim crkvama, ali dve male kule i trem su sagradjeni na kraju, povezujući crkvu sa mnogo uobičajenijim tipom romanicke fasade. Ova crkva bila je bazirana na tradiciji rimske bazilike, ali je imala napredniji dizajn.

U ranim 1130im ništa nije ukazivalo na to da će Pariz uskoro postati mesto u kom će nastati nova vrsta arhitekture. Ni jedna, od inače malog broja crkava sagradjenih u gradu počevši od 1100, nije bila ni monumentalna ni impresivna, a oblast koja ukruzuje grad, Il -d-Frans, bila je medju malobronim oblastima severne Francuske gde se crkveno graditeljstvo nije razvijalo tokom prethodnih 1000 godina. Koreni ove stagnacije su vezani za materijalno stanje kraljeva ovih kapetanija, koji nisu imali dovoljno sredstava da osnivaju manastire, najbitniji izvor prihoda i najbolji način da se pokaze i vlast i pobožnost srednjovekovnih vladara. Doduse, jedan od preduzimljivih kraljeva iz XI veka, Rober II, bio je entuzijasticni patron monaških i drugih crkvenih gradjevina u razvijenijem, juznom delu oko Orleana, ali u oblasti Il-d-Frans njegovo jedino značajno ostvarenje je bila obnova Sen Zermen d'Prea u Parizu.

Daleko od tekućih arhitektonskih inovacija, nedostatak romanicke tradicije u Il-d-Fransu se pokazao kao prednost u trenutku kada je oživljena kraljevska moć u poznom periodu vladavine Luja VI. Crkve koje su pocele da popunjavaju ovaj vakuum, u poznim

1130im i ranim 1140im, pozajmljivale su svoje forme iz visoko razvijene romanicke tradicije koja je postojala u susednim oblastima, naročito u Normandiji i Burgundiji. Ni jedan novi arhitektonski tip nije izmisljen, jer su monumentalne crkve XII v. iz Il-d-Fransa ispunjavale iste f-je kao i one sagradjene tokom prethodnog perioda na drugim mestima u severnoj Francuskoj.

Oživljavanje gradjenja velikih crkava u Il-d-Fransu u 1130im stvorilo je oko 100 gradjevina, većim delom ne tako ambicioznih.

O RADU OPATA SIŽEA U SEN DENIJU

U poslednjih 150 godina postalo je obicaj da se istorije gotičke arhitekture zapocinju sa horom dodatim 1140-44 na opatijsku crkvu Sen Deni, nedaleko od Pariza. To je prikladno ne samo zbog inovacija koje su neposredno posle hora prihvacene kao osnova za novi stil arhitekture, već i zbog upotrebe druga dva, medjusobno spojena, aspekta gradjevine: njene velicanstvenosti i rojalizma. Za razliku od bilo koje ranije pariske crkve, remodelovani Sen Deni je bio dovoljno ambiciozno zamisljen da je mogao posluzi kao shema za monumentalnu crkvenu arhitekturu; i posebne veze sa monarhijom su znacile da je novo delo povecalo rastući prestiz francuskih kraljeva.

Sen Deni je bio najvaznija od nekoliko starih kraljevskih grobnih crkava koje su okruživale prestonicu. U okviru svojih ograničenih sredstava, Luj VI je bio izrazito velikodusan prema većem broju manastira u i oko Pariza, ali su sa Sen Denijem njegove veze bile najtesnje. Godine 1120, Luj VI je uveo obicaj davanja krune i drugih kraljevskih insignija na čuvanje u blizini relikvija Sen Denija, koji je počeo da zamenjuje Sv Martina iz Tura kao zastitnik monarhije. Ta uloga je isprobana 1124 kada su se, pod zastitom Sen Denija, kraljevi vazali okupili da se bore protiv nadiruce germanske vojske. U znak zahvalnosti za ovu severnofrancusku solidarnost u odziv, Luj VI je garantovao manastiru Sen Denija upravu nad vaznom i profitabilnom trznicom, Lenditom. Siže, opat od 1122 i kraljev najbliži savetnik od 1127, preuzeo je ulogu kraljevskog propagatora, slaveci kralja zajedno sa njegovim svetiteljem-patronom, a njegovo pokroviteljstvo nad umetnošću je pomagalo da se promovise i kult kvazi svestenickog vladanja (u dekoraciji opatijske crkve biblijski kraljevi su zauzeli izuzetno značajno mesto a kult je bio njima inspirisan).

Luj VII, koji je nasledio presto 1137, mora da je izgledao Sižeu kao idealan vladar.

Skoro usamljen medju velikim pokroviteljima umetnosti iz svih perioda, Siže je ostavio nekoliko tekstova kojima je pokusao da objasni svoje namere. Za Sižea, novi hor je predstavljao Sion, a njegovih 12 unutrašnjih stubova (tj. 10 stubova i 2 zapadna pilastra) su bili kameni temeljci Otkrivenja Sv Jovana sa znacenjem 12 apostola. Sa tačke gledista istoricara arhitekture, Sižeova diskusija o gradjevinama je poprilicno razocaravajuca s obzirom da se većim delom sastojala od anegdota u vezi sa gradjenjem i autorovim licnim učešćem u njemu. Sen Deni je sigurno manje rafiniran od najambicioznijih romaničkih crkava XII v.

Crkva koju je Siže nasledio je, u sustini, bila ona koju je 775 zavrsio Pipin, otac Šarla (Karla) Velikog. To je bila bazilika namerno uradjena u rimskom stilu, u skladu sa Sen Denijem kao apostolom Galije (Galske) i sa arhitektonskim pocastima koje se mogu uporediti sa onim koje je uživao Sv Petar. Ovaj rimski karakter je trebalo da izvrši uticaj na novi hor, ali Sižeovo delo je bilo na suprotnom kraju crkve, gde je zamenio Pipinov zapadni deo strukturom koja ne poseduje Ništa od antičkog. Novi zapadni deo je bio osvecen, još ne završen, zajedno sa kulama 1140, tako da je izgleda bio zapocet oko 1135. On je prototip dugog razvoja francuskih gotičkih fasada koje sadrze dve kule, tri velika portala sa skulpturnom dekoracijom i rozetom visoko iznad. Pipinov zapadni deo je takodje imao 2 kule, a kapele iznad zapadnog ulaza - karakteristika novog hora koja najviš e iznenadjuje - bile su namerna reminiscencija na opatijsku prošlost, jer kapele na ovakvom mestu su više rano srednjovekovni nego koncept XII veka. Gornje kapele uslożnjavaju opste stvoreno vidjenje Sen Denija kao veze izmedju Normanskih i Engleskih romaničkih fasada sa 2 kule i onih iz francuske gotičke tradicije. Diskontinuitet izmedju kula i moćnih podupiraca u

donjem delu predstavlja neobičnost koja je sigurno izvedena iz najznačajnijih normanskih fasada sa 2 kule, kao što je ona u Sen Etijenu u Kanu.

Sižeovu tvrdnju da je pozvao umetnike iz daleka da rade na Sen Deniju potvrdjuju tri velika portala sa skulpturama koji predstavljaju početak nove ere u istoriji monumentalne skulpture. Il-d-Frans nije imao tradiciju sklpture, i poreklo skulptora koji su radili na Sen Deniju kao i njihove ideje nisu u potpunosti poznate. najveća inovacija, nekoliko statua prirodne velicine na kolonetama portala (unistene u XVIII v), zanimljiva je zbog veze sa ranogotičkom arhitekturom u kojoj su one deo celine. U toj celini figure u visokom reljefu su po prvi put inkorporirane u svaku veću arhitektonsku komponentu uz analogiju sa onim na stubovima arkada u unutrašnjosti. Siže nije zapisao Ništa o skulpturama na portalima možda jer je njihova didakticka vrednost bila toliko ocigledna da im odbrana nije bila neophodna.

Vestibil u okviru zapadnog dela je tretiran sa masivnošću koja je često pripisivana umetničkom konzervativizmu. U sustini, veliki broj stubaca i lukova je bio potreban da bi nosio gornje kapele i kule, a arhitekta je sa velikom umetnosvu ovo izveo transformisući vidljive površine u izuzetno bogatu i živahnu verziju lukova na stupcima kakva je upotrebljena u Sen Pjeru de Monmartru i drugim protogotičkim crkvama 1130ih godina. Dve najznačajnije karakteristike potpuno oformljenog rano gotičkog stila su ovde jace izražene nego na bilo kom drugom mestu tog vremena: značajno povećanje visine stabala stubaca i izdužene proporcije otvora. Sižeov zapadni deo je bio produžen dalje ka zapadu od Pipinovog, i dokazi nadjeni pri iskopavanjima su pokazali da je konstrukcija kojom je Siže popunio prazninu imala stubove nosace modelovane prema onim u glavnom brodu iz VIII veka.

Odmah po osvecenju zapadnog dela i produzavanja glavnog broda 1140, Siže je počeo da prepravlja hor. moguće je da je on oduvek nameravao da ovaj projekat bude samo prva faza u totalnoj izmeni stare gradjevine, iako njegovo učešće predstavlja kraj prepravki. Siže je namerno krio svoj dugorocni plan. Zaista je planirao da prepravi transept i glavni brod crkve iz VIII veka. Medjutim, to je ubrzo napušteno, verovatno zbog nedostatka velike sume novca koju je prilozio iz opatijskog fonda i troskova Luja VIII u toku Drugog krstaškog rata 1147-9. Sredinom XIII veka su stari transept i glavni brod bili zamenjeni u poduhvatu koji je nazalost unistio gornje spratove Sižeovog hora.

Siže je oznacio tradicionalno pravljenje više prostora za hodocasnike koji su dolazili na poklonjenje relikvijama smestenih u horu kao razlog menjanja istočnog kraja stare crkve. Plan je pratio plan Sv Martina de Šansa u vidu neprekidnog niza kapela koje se radijalno pružaju veoma plitkim apsidama kao i onim što podseća na ophodni brod. Ovakvo vizuelno zamagljivanje liturgijskih podela je prouzrokovalo da gotički arhitekti teže da razviju sistematicnu i repetitivnu prirodu svojih zamisli, ali konkretno ova pojava nije nasla veliki broj sledbenika. mogući razlog otpora je bilo nedopadanje uocljivog sudara izmedju otvorenosti prostora arhitekture i izdeljenosti (iscepkanosti) koju su stvarale kapele koje su stajale izmedju svakog stuba i spoljnog zida.

Stubovi izmedju arkade ophodnog broda i kapela i nešto deblji stubovi ophodnog broda koji su nosili glavnu arkadu (zamenjeni u XIII v) su rimskog karaktera što neobično odudara od savremenosti ostatka enterijera. Sta više, stubovi su najjednostavnija i nezavisna (slobodno stojeca) vrsta podupiraca, sustinska antiteza razvijeno artikulisanim monolitnim stupcima koje su arhitekti Il-d-Fransa razvijali do tada. Prisustvo ovakvih "anomalija" je objasnjena brigom Sižea i njegovih arhitekata da oltarski zid zadrzi odredjeni kontinuitet sa starom bazilikom sa stubovima na koju je nadogradjen. Vrlo je moguće da kada je Siže konacno odlučio da remodeluje Pipinov gl.brod, da je planirao i da zadrzi njegove stubove.

Slobodni stupci kružnog preseka bili su uobičajena osobina romaničkih crkava, ali njihova upotreba u ravno završenom delu istočnog kraka bila je veoma retka; dve velike severno francuske crkve - Sen Benoa na Loari i Mon-Sen-Mišel su obe na različite načine bile ishod rimskog ili, u krajnjem slučaju, italijanskog uticaja. Ni u jednoj crkvi podupiraci nisu bili tako bliski vitkim proporcijama klasičnih subova kao stupci izmedju ambulatorijuma i radijalnih kapela Sen Denija.

Upotreba stubova je dosta uticala na estetiku ambulatorijuma i kapela. Linearnost eksterijera kao i naglasak na vertikalnosti su mnogo manji od efekta rebara koji se pružaju od stubaca, i pošto njihova stabla nisu toliko masivna da stvore snazan plastični efekat pogled se kreće na gore ka skoro neprekinutom kolu visokih vitraža radijalnih kapela. Kao rezultat naglašavanja spoljnog zida i prozora na njemu, ambulatorijum i kapele postaju jasnije predstavljene kao jedinstven prostor nego što je to bio slučaj sa njihovim prethodnikom u Sen Martinu de Šansu. Karakter ovog prostora je manje odredjen svodovima nego u zapadnom vestibilu Sen Denija ili drugim pariskim enterijerima iz 1130ih u kojima podupiraci održavaju jedinstvenu prirodu sa rebrastim svodovima koje nose; ipak svodovi zaista čine vazan dodatak prostornoj jedinici, jer nepromenljiva visina lukova i rebara i kontinuitet centriranja preseka rebara imaju i efekat smanjenja znatnog broja varijacija u vidu njihovih sastavnih delova. Kao i u Sen Martinu de Sansu koncept "okvir i ispuna" inkorporiran u rebraste svodove je primenjen na zidovima radijalnih kapela - prozorskim staklom ujednacenim sa svodnim površinama i ostalim delovima gradjevine sve do rebara. Otvori se pružaju na dole sve skoro do poda, ali s druge strane odnos staklenih i zidnih površina kao i vidljivost prozora iz centralnog dela hora nisu veci od onog u Sen Martinu. Prozorski sprat glavne apside Sen Martina prati ranohrišćansku i romanicku tradiciju dobro osvetljene apside, i verovatno su radijalne kapele Sen Denija zamisljene kao produžetak te tradicije. Neosporna sličnost Sen Denija i Sen Martina upucuje na to da je prozorski sprat Sižeove crkve takodje izmao inkorporiranu neprekidnu traku prozora. Dalje pretpostavke u vezi izgleda uništenih gornjih spratova hora Sen Denija su značajne za potpuno razumevanje značaja preostalih delova u razvoju rane gotike. Sižeove beleske otkrivaju samo da je centralni travej bio rebrasto zasveden, i da su rebra bila izradjena nezavisno i ispred površina svodova. Medjutim, dodatni dokazi na kojima se bazira hipoteticka rekonstrukcija su raspolozivi iz tri izvora: zapadnog dela, sačuvanih donjih delova hora i kasnijih gotičkih horova iz XII veka čije su zamisli bile pod snažnim uticajem Sen Denija. Zapadni deo je naročito značajan što se tiče spratnosti i opsteg karaktera izgubljenih gornjih delova hora jer, kao što su pokazala istraživanja, njegove gornje delove je zavrsio arhitekta koji je gradio hor. Upotreba istog nivoa razgranicenja glavnim arkadama hora i zapadnog bloka dokazuje medjusobne veze obnovljenih krajeva crkve, i da je razumna pretpostavka da kada je hor osmisljavan krajem 1130ih, Siže i njegov drugi arhitekta su već bili pristupili izradi zapadnog dela i obnovi glavnog broda iz VIII veka. U rekonstrukciji hora, rebrasti svodovi hora pokazuju isti nivo kao iznad istočnog traveja centralne gornje kapele u zapadnom delu, i srednji sprat je takodje baziran na gornjem spratu centralnog istočnog traveja vestibila. Parni prozori u prozorskom spratu su bazirani na nešto kasnijim horovima Sen Zermen d'Prea i Sensa, koja oba imaju ne zasvedene lazne galerije kao u Sen Deniju.

Dokaz koji potkrepljuje postojanje laznih galerija na Sižeovom horu je postojanje takvih galerija u Avili u Kastilji i Vezleu u Burgundiji, jedinim gotičkim horovima iz XII veka gde su ambulatorijumi i radijalne kapele Sen Denija podražavani (tj. posluzili kao direktan uzor). U Avili su ambulatorijum i radijalne kapele odvojeni stubovima koji se mogu uporediti sa onim u Sen Deniju po vitkosti i po tome što ne nose Ništa sem svodova. U Vezleu kompozitni stupci na istom mestu poseduju masivnost koja odgovara njihovoj ulozi podupiraca spoljnog zida galerije. Jedino dvostruki ambulatorijum Notr Dama u Parizu ima stupce koji nose zid galerije, ali je njihov obim proporcionalno veci od obima stubaca u ambulatorijumu Sen Denija, a težina zida galerije je u svakom slučaju smanjena velikim otvorima. Drugi dokaz protiv pravih galerija u Sen Deniju je da gornje površine svodova ambulatorijuma i kapela nemaju tragove bilo poda bilo spoljnog zida. Ono što se može videti iznad svodova jesu najnizi delovi tankih zidova na vrhu radijalnih rebara. pošto se ne zna koliko su prvobitno visoki bili ovi radijalni zidovi, njihova f-ja ne može biti utvrdjena. Ako nisu bili viši od najviš ih delova svodova, verovatno su onda bili namenjeni suzbijanju potisaka svoda ambulatorijuma. Ako su se uzdizali iznad najviš eg dela svodova verovatno su popunjavali trougaoni prostor ispod krova i tako, nalik bliskim zidovima na ovom mestu u Laonu i Šartru, trebali su da učvrste zidove glavnog broda da bi mogli da se suprotstave bocnim potiscima rebrastih svodova. Susedni zidovi su uljuceni u crtez rekonstrukcije.

Jedna on nekolicine stvari koja se sa sigurnošću može reći o gornjim delovima hora Sen Denija je ta da su podupiraci rebrastog svoda sigurno bili mnogo manje masivni od onih koji se javljaju na Sen Zermeru i Sen Pjeru de Monmartru. U stvari, stubovi u glavnoj arkadi imaju prostora na abakusima njihovih kapitela samo za tanke svodne poupirace kakvi se javljaju na poznijem horu Notr Dama u Parizu. Bez masivnih podupiraca gornjim zidovima bi nedostajalo najociglednije sredstvo učvršćenja. Poredjenjem sa ostalim gotičkim crkvama XII veka može se doci do zaključka da je odsustvo zdepastih podupiraca bilo nadomesteno tanjim gornjim zidovima (tanjim od glavnih arkada) a sa ekstra debelim susednim delovima svodova ambulatorijuma i bocnih brodova. Ova tehnika "laznog polozaja (nosenja)", tako nazvana po tome što stupci arkade nisu centrirani ispod onih u arkadi galerije, se najlakse može proucavati na presecima, ali u glavnom brodu Sen Pjeta de Monmartra samo može se videti kroz otvore srednjeg sprata da je zid na ovom nivou deblji od glavnih arkada. Lazno nosenje je jedino od nekoliko tehničkih trikova koje su gotički arhitekti koristili u cilju očuvanja iluzije lakoce. Najpoznatiji i najvazniji od ovih izuma je potporni luk.

Sve do pre par godina gotovo je univerzalno bilo prihvaceno misljenje da potporni luci nisu bilo poznati na Zapadu sve do 1175. U Sen Deniju Ništa nije preostalo u materijalu hora što se može rekonstruisati kao ostatak potpornih lukova, ali postoji nekoliko indirektnih dokaza koji izgleda ukazuju na njihovo nekadasnje postojanje. Takodje postoji jasna mogućnost da je arhitekta možda bio upoznat sa kontraforima na vestibilima Sv Sofije u Carigradu iz IX ili X veka, jer je ta crkva bila poznata sirom Zapada kao najizuzetnija u celom hrišćanskom podrucju, a i sam Siže je izrazio nadu da njena blaga neće prevazici ona koja je on sam naručio. Pa ipak, malo je verovatno da je majstor Sen Denija eksperimentisao sa upotrebom potpornih lukova a da njegove kolege iz Il-d- Fransa nisu već to radile sa sličnim formama učvršćenja kakvi su npr. polu izbaceni ucvrscivački zidovi. Stanjivanje podupiraca rebrastih svodova koje su glavne arkade Sen Denija sigurno sadrzale verovatno nisu u potpunosti nadoknadjene upotrebom laznog tereta, pošto je debljina gornjih zidova bila ograničena izraženom vitkoscu glavnih arkada. Neka forma učvršćenja je bila od esencijalnog značaja.

Jedine karakteristike još uvek postojeceg materijala koji se može shvatiti kao dokaz potpornih lukova su tanki ali duboki podupiraci koji se pružaju izmedju apsida radijalnih kapela. Oni teško da su mogli da apsorbuju bocne potiske svodova kapela i ambulatorijuma; ovi potisci bi adekvatno bili suzbijeni zidovima sagradjenim iznad radijalnih rebara svodova. Iz toga sledi da bi najviš i delovi podupiraca Sen Denija bili nepotrebni ukoliko nisu nosili potporne lukove. Na crtezu rekonstrukcije hora Sen Denija, potporni lukovi su prikazani u skladu sa opstom rano gotičkom upotrebom prema kojoj su osnove njihovih gornjih delova na nivou gde mreze bocnog svoda pocinu da se krive ka spolja iznad prozora prozorskog sprata.

Cak i bez njegovih uništenih gornjih spratova, hor Sen Denija ostaje prepoznatljiv kao iznenadjujuce napredan dizajn. Zaista, da dokazi za datovanje nisu tako pouzdani, malo je verovatno da bi ga neko od strucnjaka pripisao ranim 1140im na osnovu njegovog stila. Cinjenica da je hor ostao moderna gradjevina kroz ceo pozni XII vek cini teškim da se prihvati svuda rasprostranjeno vidjenje razvoja rano gotičke arhitekture kao postepenog i stalnog evoluiranja. Verovatnije se radilo o dve nadovezujuce faze potpuno različite po svojoj prirodi i trajanju. Prvo, stvaranje Sen Denija kao radikalno nove verzije "skeletne" strukture 1130ih, uglavnom kao odgovor na probleme koje je stvorila zamena tanih neo-antičkih stubova kompozitnim stupcima. Drugo, sirenje novog stila u Il-d-Fransu i severnoj Francuskoj uopste, u toku koga su znacenja Sen Denija ispitane u prilično opuštenom toku (hodu, napredovanju) i sa relativno malo iznenadjujucih posledica.

PRVE GOTIČKE KATEDRALE

Brzo prihvatanje stila koji je uveo Siže Sen Denijem ne treba posmatrati kao neizbežnu posledicu umetnicnog genija. Jedinstveno abiciozni karakter hora Sen Denija i veze opatije sa kraljevskim dvorom su već identifikovani kao aspekti dela koji su

preporucljivi kao model za buduce patrone u severnoj Francuskoj, ali gledano iz pozicije biskupa njegove kraljevske osobine su sigurno bile izuzetno vazne, jer je njihov kralj bio njihov patron, zastitnik i, putem pomazanja u toku krunisanja, gotovo i njihov saveznik. Broj od 13 episkopa koji su bili pozvani da osvete novi oltarski prostor 1144 izgleda kao nabrajanje katedrala koje će biti obnovljene tokom sledećih 1000 godina. Tokom sledeće decenije, drugi najstariji prelat koji je ucestvovao u osvecenju, Samson, arhiepiskop Remsa, zamenio je istočne i zapadne delove svoje katedrale iz IX veka i dodao produžetke koji su nesumnjivo modelovani po uzoru na Sen Deni. pošto je katedrala u Remsu bila krunidbena crkva, njeno menjanje je sigurno bilo potpomognuto kraljevskim asocijacijama nove arhitekture.

Iako je ranogotička arhitektura bila prvenstveno u vidu akcija zamene zastarelih crkava u Il-d-Fransu nego što je bila umetnički pokret, cinjenica je sa nijedna velika crkva nije bila sagradjena u oblasti a da je bila nekog drugog stila. Glavni uticaj je ovde sigurno bio rastuce osećanje politicke kohezije koja je nastala usled izrazito efektnog ispoljavanja kraljevske moći. Rana gotika nije bila usmereni pokret, jer Luj VII nije bio u poziciji da daje značajna sredstva za velike crkvene gradjevine, već je uticao moralnim autoritetom. Ako je nekritički monarhizam Sižea bio izuzetak, sigurno je medju visokim klirom postojalo rastuce prihvatanje da je Francuska potencijalno mogla biti ujedinjena pod vodjstvom kralja pre nego što bi bila skupina neprijateljskih podrucja.

Nova vrsta arhitekture poreklom iz severne Francuske sredinom XII v. nije mogla da izbegne uticaje Cistercita i drugih reformatorskih monaških redova. Opseg direktnih pozajmica od izuzetno dekorativnih gradjevina po pravilu podignutih od strane cistercita bio je očigledno veoma ograničen, iako Laon, jedna od najvelicanstvenijih ranogotičkih katedrala, ukljucuje nekoliko bitnih elemenata preuzetih iz ovakvih izvora. Ipak postoji mogućnost da je rana gotika još od početka bila zamisljena kao stil, jer su površine zidova hora Sen Denija bez ornamenata a rezbareni kapiteli nemaju tragova grotesaka koje je Sv Bernard prezirao. Velicanstvenost Sen Denija je takve vrste sa je malo verovatno da je podigla bilo kakve negativne reakcije cistercita, i iako su ambicije kojima se Siže rukovodio prevazilazile uske granice koje su cisterciti sebi postavili, bilo je prihvatljivo za namenu koju je imala. čak i cisterciti su morali da vide njihovu tradiciju samouzdržanja prilagodjenu potrebi proslavljanja sveca, jer neposredno pošto je Sv Bernard umro 1153 istočni kraj crkve u njegovoj opatiji Klervo je velicanstveno remodelovan u njegovo svetiliste.

Cak blizi vremenski i prostorno povezuje gotičku arhitekturu i sholasticku filozofiju, jer kada je zapoceto gradjenje na horu Sen Denija Pariz je već bio na putu da postane intelektualna prestonica Evrope. Ne postoji ni jedan dokaz da je bilo koji klirik bio ukljucen u realizaciju neke veće gradjevine, ali se ne može reći pouzdano da se tako nešto nije desavalo. Sigurno je da Siže nije bio sholastik, i da Sen Deni ne sadrzi Ništa što se ne može objasniti arhitektonskom reakcijom na prlicno jednostavnu sadrzinu. Rano gotičke katedrale nisu u celini bile veće od normanskih ili anglo-normanskih crkava - jedini izuzetak je Notr Dam u Parizu.

Medju prvim gotičkim katedralama su: Sens (iako zapoceta u romanickom stilu, cim su zidovi hora bili završeni, zapocet je potpuno gotički gl.brod; stavljeni su sestodelni svodovi koji su postali standardan tip gotičkih svodova XII veka), Notr Dam u Parizu (gigantske razmere trebale da uvere u premoć Pariza nad ostalim gradovima kraljevstva i da prikazu status maticne crkve; veća sirina glavnog broda, trostruke arkade u galeriji, horizontalni grebeni rebrastog svoda i konstrukcija stubaca galerije od oplacenih velikih redova blokova), Laon, Senlis itd.

Sestodelni rebrasti svodovi hora u Laonu iz poznog XII veka bili su prvobitno kupolasti kao oni u Notr Damu. Potporni luci konstruisani u ovo vreme često su smatrani potpunom inovacijom, ali njihovo postojanje na horu iz XII veka je potvrdjeno cinjenicom da su se podupiraci na zidovima galerije, nalik onim izmedju radijalnih kapela Sen Denija, dizali više nego što je to bilo neophodno da su bili samo namenjeni učvršćenju svodova na istom nivou.

Vitraži

Jedan od razvoja koji su oznacili kraj romanicke umetnosti je uzdizanje vitraža. Dijafona struktura gotičke arhitekture rezultovala je virtualnom eliminacijom neprektidnih zidnih površina, i stoga je glavno sredstvo slikovnog predstavljanja koje je korišćeno u romanickoj umetnosti eliminisano. Kompaktna zidna površina romanickog perioda bila je transformisana u providan sistem stubova i prozora.
Prvi gotički vitraži stvoreni su u Sen Deniju u Parizu, gotovo što godina pre kraja romanickog perioda u Nemačkoj, i oko 40 godina pre dela u Alpirsbahu. Razlike izmedju dva primera (onog iz Alpirsbaha) su značajne: dok Samson deluje u prostoru definisanom sredstvima arhitektonskih elemenata i zidova od zemlje, figure u Sen Deniju su integrisane u ornamentalnu shemu koja simultano deluje kao dekoracija i kao sredstvo predstavljanja znacenja.

E.Panofski-*Meaning in Visual Arts* /Opat Siže od Sen Denija/

Retko - u stvar, gotovo nikad - se desavalo da jedan veliki patron umetnosti bude potstaknut da napise retrospektivu svojih namera i dostignuca. Ljudi od dela, od Cezara do seoskih doktora, beležili su svoja dela i iskustva koja su smatrali da neće zadobiti zasluženu večnost i spasli ih miloscu pisane reci. Ljudi od izraza, takodje, od pisaca i pesnika to slikara i skulptora (cim je umetnistvo/vestina promovisana u Umetnost u renesansi), pribegavali su autobiografijama i samo-interpretacijama kad god bi strahovali da sama njihova dela, budući izolovani i kristalizovani proizvodi neprekidnog procesa stvaranja, možda ne bi sadrzala objedinjenu i živu poruku potomstvu. Sa tačke gledista patrona umetnička dela bi trebalo da hvale patrona, ali ne i patron umetnička dela. Hadrijan i Maksimilijan, Lav i Julius, vojvoda od Berija i Lorenco de'Medici odlučivali su sta su želeli, odabirali umetnike, pomagali u smisljanju programa, odobravali ili kritikovali njegovo izvodjenje i placali-ili nisu placali-račune. Ali su svojim dvorskim dostojanstvenicima ili sekretarima prepustali da pisu inventare, a svojim istoriografima, pesnicima i humanistima da pisu opise, hvale i objasnjenja.
Narocita suma okolnosti i jedinstvena mesavina licnih kvaliteta bila je potrebna da nastanu spisi Sižea, opata Sen Denija, koji su očuvani miloscu vremena.

I
Kao poglavar i reorganizator jedne opatije koja je u politickom značaju i teritorijalnom bogatstvu prevazila većinu biskupija, kao regent Francuske tokom Drugog krstaškog rata, i kao "odani savetnik i prijatelj" dvojice francuskih kraljeva u vreme kada je Kruna počela da vraca svoju moć posle dugog vremena velike slabosti, Siže (rodjen 1081 i opat Sen Denija od 1122 sve do svoje smrti 1151) je izuzetna figura u istoriji Francuske; ne bez razloga je prozvan ocem francuske monarhije koja će kulminirati u državi Luja XIV. Kombinujući ostroumnost velikog biznismena sa prirodnim smislom za jednakost i ličnu ispravnost (*fidelitas*) koju su prepoznavali čak i oni koji ga i nisu baš voleli, pomirljiv i sa averzijom prema nasilju pa ipak nikad nesiguran i bez nedostatka psihicke snage, neumorno aktivan, genije za detalje a ipak sposoban za posmatranje stvari u perspektivi, on je smestio ove kontradiktorne darove u sluzbu dve ambicije: želeo je da ojaca moć Krune Francuske, i želeo je da uveca opatiju Sen Deni.
U Sižeu ove ambicije se nisu sukobljavale. Naprotiv, one su kod njega izgledale kao aspekti istog ideala, za koji je on verovao da odgovara i prirodnom pravu i Božanskoj Volji. Stoga što je bio ubedjen u tri osnovne istine. Prvo u kralja, a naročito kralja Francuske, da je on bio 'Boziji izaslanik', 'onaj koji nosi sliku Božiju u sebi i oživljava je'; ali ova cinjenica, daleko od misljenja da kralj ne može da pogresi, sadrzala je postulat da kralj ne sme da gresi ('sramoti kralja ako krsi zakon, jer kralj i zakon - *rex et lex* - su primaoci iste visoke moći upravljanja'). Drugo, svaki kralj Francuske, ali naročito Sižeov voljeni gospodar, Luj Veliki (Louis le Gros), koji se prilikom svog krunisanja 1108. odrekao sekularnog maca i prigrlio mac duhovni 'za zastitu Crkve i siromasnih', imao i pravo i svetu duznost da pokori sve sile koje čine unutrašnji razdor i koje se suprotstavljaju njegovoj vlasti. Trece, ova

centralna vlast i, stoga, jedinstvo nacije koje je simbolizovalo, čak ulozeno, u opatiju Sen Denija koja je čuvala relikvije Apostola cele Galije.

49. RANA GOTIČKA SKULPTURA (Sen Deni, Šartr, Notr Dam)

FASADE

Nekoliko vaznijih fasada je sagradjeno tokom druge polovine XII veka jer su glavni brodovi većine rano gotičkih katedrala ostali nezavrseni sve do dosta posle 1200. Najranija gotička zapadna procelja, ona u Sen Deniju i Šartru, nisu bila zavrsne faze novih gradjevina već zamene ranijih i jednostavnijih fasada. Šartr od Sen Denija preuzima dve kule čija sirina prevazilazi sirinu bocnih brodova iza njih, a osnovni koncept tri portala sa skulpturama. Medjutim, pošto je glavni brod Šartra iz XI veka bio mnogo siri od onog na koji je Siže dodao zapadno procelje, postojao je prostor izmedju kula za tri portala i za tri ogromna prozora. Procelju Šartra nedostaje rozeta koja je dodata 1200., verovatno jer je graditelj Šartra smatrao dotican prozor na Sen Deniju za rešenje problema koji on sam nije imao, a to je osvetljenje gornje široke ali niske kapele. Severna kula Šartra, zapoceta poznih 1130ih pre nego što je zapadna fasada osmisljena u sadasnjem obliku, imala je drveni siljati zavrsetak krova (kopljasti-spire) koji je verovatno po obliku bio sličan današnjoj kamenoj strukturi iz 1160-70ih. Od svih struktura gotičke arhitekture, ovi siljati zavrsetci kula bili su najociglednije nefunkcionalni dodatak i stoga su bili i najviš e kritikovani od strane kriticara klerikalnog razmetanja.

Zapadno procelje Senlisa je manja, "racionalizovana" verzija Sen Denija. Njene kule su u saglasnosti sa sirinom bocnih brodova i sadrze kontinualne vertikalne podupirace, a otvori su smestani strogo u skladu sa presekom glavnog broda. U poredjenju sa Sižeovom fasadom, okulus u Senlisu je i mali i nevazan po f-ji, sa namenom da osvetli prostor izmedju rebrastog svoda i krova. Jedini primer gde je okulusima pokusano davanje većeg značaja je u Noajonu. neobično, ali izgleda da su cisterciti bili ti koji su oživeli ovu tradiciju. Tokom sredine XII veka mnoge njihove crkve sagradjene su sa fasadama koje su sadrzale sve veće okuluse izvedene od malih okulusa sa zupcastim ivicama Klinija i njegovih burgundijskih nastavljaca. Najstarija rozeta sa punom sirinom na jednoj fasadi katedrale je u Laonu. Izuzev rozete i kasnijih gornjih spratova desne kule, fasada severnog transepta u Laonu je jednostavno tretirana kao i zapadno procelje Senlisa. Cetvorospratna struktura nepravilnih traveja u transeptu je negirana trorednim rasporedom prozora, i pregradama nalik triforijumu koje maskiraju glavni krov efektnije nego u Sen Deniju. Podupiraci igraju značajnu ulogu označavanja sirine glavnog broda i tako sprecavaju da sredisnji portal ugusi ove bocne. Najznačajniji izum za skretanje paznje sa različitih vertikalnih odeljaka je smestanje portala u tremove koji se pružaju toliko napred da se javljaju prednje ivice njihovih okvira. Centralni zabat zaseca (preseca, probija) jasnu horizontalu izpod rozete. Nekoliko inovacija ovih moćnih tremova će biti široko prihvacene i sledećem veku, naročito tri zabata i pinakli.

Pogledati i u Stilski razvoj gotičke skulpture u Francuskoj.

50. STILSKI RAZVOJ GOTIČKE SKULPTURE U FRANCUSKOJ

Statue koje su ukrašavale tri portala zapadne fasade Šartra, tzv. kraljevskog portala, obično se posmatraju kao suma rano gotičke skulpture. Originalno je postojalo 24 statue, ali je sačuvano samo 19. Portal je nastao izmedju 1145 i 1155 posle pozara u naselju 1134 koji je unistio delove katedrale. Stoga ova fasada nije najstariji primer gotičke skulpture - već je to Sen Deni, i danas je datovan u vreme pre 1140. Pa ipak, skulptura Šartra je ta koja se smatra jasnom granicom izmedju romanicke i ranogotičke skulpture.

Od toga što su bile deo romaničkih reljefa figure su stepenovane ka napred, od stubova portala. Sa ovim napretkom - razlog zbog kojeg se još ne može precizno utvrditi - ove statue u Šartru signalizuju početak nove ere u skulpturi. Iako se još uvek ne mogu opisati kao slobodnostojece, statue, isklesane zajedno sa stubovima od celovitih blokova

kamena, one su gotovo potpuno zaobljene (zaokružene kao skulpture). Iako su čvrsto integrisane zajedno sa aehitektonskim elementima portala, one odaju utisak nezavisnosti i imaju izrazit estetski izgled koji iznad svega proistice od njihovih izduženih formi, odevenih u bogate dvorske odezde ovog perioda. Oko njihovih tela izuzetna svilena materija pada u dugim vertikalnim naborima. Ove figure otkrivaju novi način vidjenja prirode, novi način posmatranja covecanstva.

Dok se posmatraju ove skulpture portala u Šartru odmah se postaje svesnim suprotnosti izmedju stubaste, uzdržane forme skulpture i skoro ceremonijalne stilizacije poza i sa druge strane cinjenice da svaka figura ima sopstveni, gotovo individualni, karakter. Primer ove individualnosti je npr. vitka kraljica sa mladalačkim dugim ukrasima sa leve strane centralnog portala koji odgovaraju drugoj kraljici, onoj na desnoj strani portala, čiji okruglasti abdomen pokazuje da je žena u zrelim godinama. Iako su pravljeni razni pokusaji da se rastumače izrazi lica ovih skulptura na portalu, smatranje da su konkretni ljudi ovde portretisani je preterano iako je mogućnost da se razlikuju mladi od starih tako jasno uistinu nova pojača.

Pokazano je da su skulptori formirali ove skulpture na takav način da su postigli stilsko jedinstvo. Statue u Šartru su povezane sa starijom školom skulptora koja je posmatrana kao odlučujuća i uticajna na francusku skulpturu. Ova teorija je imala značajne posledice sve dok nisu stvorene osnove za sire rasprostranjeno stanoviste u vezi sa ranogotičkom skulpturom u Francuskoj.

Medjutim, prema skorijim istraživanjima veoma je diskutabilno da li je raspored portala u Šartru originalan. U svakom slučaju ima više razloga da se veruje da je Sen Deni bio taj koji je imao pravi "kraljevski portal" u kojem bi tvrdnja za politicku legitimnost bila potvrdjena moćnim stapanjem religiozne i politicke ikonografije.

Opatijska crkva Sen Deni

Kada je opat Siže naredio da se izgradi novi zapadni kraj Sen Denija i trebao da se odluči za skulptoralni program, verovatno je bio inspirisan serijom pretačkih figura koje su bile isklesane na tremu koji je izgradio Karlo Veliki nad grobom Pipina, figurama o kojima se veoma malo zna. U Sen Deniju, ovaj energicni i politički moćni opat, prijatelj Luja VI, imao je mogućnost da upotrebi vekovne veze sa monarhijom u cilju da čvrsto ustanovi ovu opatiju kao primarni religiozni centar monarhije. Sen Deni nije bio samo kraljevski mauzolej, sa grobovima Karla Ćelavog i Huga Kapeta, osnovaca vladajuce dinastije Kapeta, već je bio i mesto gde su insignije kraljevstva držane. Time, odmah pored Remsa u kom su održavana krunisanja, Sen Deni je bio crkva koja je bila najbliže povezana sa francuskom monarhijom. U unutrašnjosti glavnog portala u Sen Deniju postojale su 20 "stubovnih skulptura" starozavetnih kraljeva, kraljica i proroka. One su uklonjene u XVIII veku i samo su ostali fragmenti. Zabeleska o njihovom izgledu je sačuvana u Monfukonovim ilustracijama iz XVIII veka.

Smestanjem figura starozavetnih kraljeva na novi portal svoje opatijske crkve, Siže je uspostavio jasnu vezu izmedju biblijskih i tadašnjih vladara. Svrha stvaranja takve veze bila je da se njima savremena monarhija predstavi kao nastavak starozavetne, dajući time francuskoj monarhiji svetu legitimnost. Ovo je bilo od politickog značaja jer je francuska monarhija bila u sukobu sa Nemačkim carstvom.

Šartr

Naziv *porta regia* (kraljevski portal) se zna da je bio dat zapadnom portalu Šartra još u prvoj polovini XII veka - u to vreme, zaista, kada postojeci portal još nije postojao. Značaj imena tek treba da bude zadovoljavajuce objasnjen. Medjutim, katedrala je bila najznačajniji hram posvecen Bogorodici u celoj Francuskoj i posecivao je veliki broj hodocasnika. S ovim u vezi, pretpostavljeno je da se naziv "kraljevski" odnosi na Bogorodicu kao Kraljicu Nebesa.

Izmedju masivnih nosaca kula je fasada koja pokazuje ono što izgleda kao kompleksno izvedeni skulptoralni program sa jasnom hijeraticnom strukturom. Ne treba se prenebregnuti cinjenica da su odstupanja od starog načina osmisljavanja portala. Tema timpanona centralnog portala nije nova. Timpanoni iznad ulaznih vrata u crkve, prvo korišćeni kao piktorijalni medijum u romanickoj eri, dugo su bili samo sa jednom temom - Strasnog suda. Portal u Moasaku, sagradjen jedva dve decenije ranije, bio je zamisljen da namuči odane posmatrace dok ulaze u crkvu. Ovde je prikazan preteci lik Boga kao Sudije na kraju sveta u pratnji strasnih figura Apokalipse. U Otenu je predstava merenja duša dodata ovim uznemirujućim scenama, u Beaulieu-sur-Dordogne dodata su paklena hibridna stvorenja, a u Konku je dramaticna predstava kaznjavanja u Paklu.

I u Šartru, Sudija sveta se javlja na prestolu u timpanonu centralnog portala. Ali dosta izmenjen. Ne postoji više bilo kakav osećaj ekstaticke konteplacije Boga ili uzasa kraja sveta. Paklena cudovista, sada jedva vidljiva, povukla su se na ivice portala a apokaliptička stvorenja svedena su na nivo heraldike i neizražajne lepote. Anarhistički brutalna, čak eroticna, svojstva romaničkih portala sada su ukrocena.

Na figurama na stubovima zapadnog portala u Šartru, dve stvari se desavaju koje mogu savremenom posmatracu izgledati kontradiktorno. Dugo vremena cinjenica da su statue stepenasto usecane iz stubova smatrana je oslobodjenjem skulpture od njenih strogih veza sa arhitekturom i smatrana je umetničkim progresom. Ono što je razgnevilo Bernarda od Klervoa u vezi sa romanickom umetnošću - iskusenja predstavljena cudnim stvorenjima i demonima - suptilno je kontrolisano na zapadnom portalu Šartra, gde je skulptura učinjena da služi hijerarhiji gradjevine i sili monarhije. Skulptura se promenila i postala arhitektura u cilju da suprotstavi fantasticnoj, protektivnoj magiji romanike sliku sigurnog svetskog poretka. Stvaranjem zapadnog portala, skulptura je izvedena iz oblasti slobode u domen usko ograničen teologijom.

Tri ulaza na zapadnom procelju povezana su svojim arhitravnim gredama, koje su sve iste visine. Ova veza je dalje naglašena sa 24 kapitela stubova sa strana koji zajedno sačinjavaju jedinstvenu seriju scena iz života Hristovog. Kompozicije timpanona na bocnim portalima su takve da su gotovo kao slike u ogledalu; centralni portal dominira aranzmanom vrlinom svoje velicine. Dok je tema juznog portala Epifanija (Bogojavljenje), prvo pojavljivanje Hristovo, severni timpanon prikazuje Vaznesenje. Andjeli koji prisustvuju ovim dogadjajima se okrecu ikonografski timpanonu srednjeg portala gde je predstavljen Drugi dolazak, dolazak Hrista na Strasni sud.

Dok su u Moasaku 24 starca Apokalipse podeljena izmedju timpanona i grede, u Šartru ih je skulptor smestio na arhivolte iznad timpanona. Kao rezultat usecanja portala ovi arhitektonski elementi sada obezbedjuju nov prostor za predstave. Starci su prikazani na dve spoljne arhivolte, svaki smesten na malom prestolu, kao pobožni i dostojanstveni posmatraci. Ovde je takodje ekstaticka apsorbcija u prisustvu Boga ustupila mesto pobožnom obozavanju u kome su emocije podredjene. Na arhivoltama juznog portala slobodne veštine su prikazane, dok su na arhivoltama severnog portala znaci zodijaka i mesecni radovi.

Nekadasnji Marijin portal u Notr -Damu u Parizu

Iako je zapadno procelje Notr Dama u Parizu tek iz XIII veka, najstarije skulpture su ponovo upotrebljene u stvaranju juznog portala (Sv Ane). One se mogu videti na timpanonu, na gornjem arhitravu, i na 52 kamenoovima lukova arhivolte koji su preneseni sa stare gradjevine na novu. Na kamenovima lukova se mogu identifikovati Proroci i Carevi, kao i 24 starca, koji se prepoznaju po svojim muzičkim instrumentima.

U centru timpanona se nalazi Bogorodica sa krunom na prestolu ispod baldahina koji flankiraju dva andjela, i Hristos dete na njenom krilu. Iza andjela na desnoj strani kleci kralj, a iza andjela na levoj strani stoji biskup, a iza njega sedi pratilac koji pise. Oba dostojanstvenika drže svitke čiji su izgubljeni natpisi nekada možda sadržavali njihova imena. Sada se misli da se radi o Germanu, koji je kasnije kanonizovan kao Biskup Pariza, i kralju Hildebertu, od kojih su obojica igrala vitalnu ulogu u gradjenju katedrale.

Greda odmah ispod prikazuje, s leva na desno, Isaiju, prvog proroka dolaska Mesije, i zatim scene iz Blagovesti i Susreta Marije i Jelisavete. One su jasno odvojene od scene Rodjenja linijom koja se nalazi sa jedne strane kreveta. U vrhu kreveta se nalazi Josif (koji izgleda kao da se dosadjuje) a iza njega se može videti andjeo koji javlja rodjenje Hristovo pastirima. Izmedju pastira i cara Iroda na tronu, farisej i pisar koji nestrpljivo ceka na klupi. Na kraju vidimo, sasvim na desnoj strani, Mage i njihove konje.

Tek pošto je portal sv Ane restaurisan uvidjene su stilske sličnosti izmedju ovih skulptura i portalne skulpture Sen Denija i Šartra. Ovo je znacilo da se portal Sv Ane mora re-datovati, jer je datum nastanka koji je obično pripisivan bio previse pozan za ovo delo. Veruje se da se delovi sa starijeg portala moraju datovati pre 1148, u godinu kada je uticajni arhidjakon Notr-Dama, Erland de Garland, umro. Ovaj portal se zato mora smestiti u prvi red medju rane primere gotičke skulpture.

Originalni portal crkve bio je posvecen Bogorodici. Rad na njegovom obnavljanju zapocet je 1120ih. Ovaj Marijin portal je kasnije inkorporiran u zapadno procelje nove gradjevine izgradjene 1160. od strane novo postavljenog biskupa, Morisa de Sulija. Kada je bio inkorporiran, portal Marije nije samo dobio brojne dodatke već je i njegovom ikonografskom programu dat novi značaj u skladu sa porastom kulta Sv Ane. Najznačajniji od ovih dodataka je bio donji arhitrav, čije scene su povezane sa Sv Anom. Zajedno sa poznatim portalima Sen Denija i zapadnog procelja Šartra, nekadasnji portal Marije, koji je posle adaptacije postao portal Sv Ane, mora se ubrojati u jedno od najvećih dela koja označavaju početak gotičke skulpture.

Senlis

Visoki arhitrav obradjen u dva panela formira moćnu osnovu za timpanon zapadnog portala katedrale Notr Dam u Senlisu. Na levom panelu su predstave smrti i pogreba Bogorodice koje su preživele unistavanje tokom godina. Dok apostoli smestaju njeno telo u sarkofag, dva andjela odlecu u nebo sa njenom dušom u obliku deteta iznad kojeg nose krunu. Na desnom panelu ova scena je udopunjena fizičkim podizanjem Bogorodice: andjeli podižu telo iz sarkofaga da bi i njega odneli na nebo. Ovaj arhitrav naglašava, ne samo arhitektonski već i ikonografski, program koji se po prvi put pojavljuje na jednom portalu: Bogorodica i Hristos okrenuti jedan prema drugome, scenu koja je prikazana u timpanonu. Oni su prikazani kako sede na malim prestolima simetrično postavljenim, sa naslonima pravougaonog okvira: prebivaoci u Raju jednakog statusa.

U skulpturi juznog prolaza zapadnog portala u Šartru i na portalu Sv Ane u Notr Damu u Parizu, Bogorodica je postavljena frontalno, na prestolu, sa Hristom detetom na krilu. Ovaj način njenog predstavljanja odgovara alegorijskom tipu *sedes sapientiae* (presto mudrosti), izvedenog od SZ predstave trona Solomonovog. Timpanoni na ostalim portalima uopste obično prikazuju samo Hrista.

Tako u Senlisu nalazimo nešto sasvim novo. Ne samo da je Bogorodica krunisana, već je i primljena na Nebo i posvecena, već je u timpanonu prikazana kao jednaka sa Hristom. Ovo odražava tadašnji porast kulta Bogorodice, u kome je osna smatrana za nešto više od samo zemaljske majke božanskog deteta Hrista. U isto vreme ona se može interpretirati kao Hristova Nevesta i stoga kao personifikacija Crkve, sa kojom je Hristos kao mladozenja ujedinjen. Sigurno nije slučajno da su dve figure zatvorene dvostrukim lukom u obliku slova M srednjevekovne unicijale.

Druge skulpture podržavaju ovu centralnu predstavu, iako figure na stranama stoje u jasnijoj vezi sa Hristom nego sa Bogorodicom. Atributi figura sa desne strane mogu ih identifikovati kao Davida, Isaiju, Jeremiju i Simeona. Kao proroci Mesije oni su simboli Božijeg ovaplocenja u ličnosti Sina Božijeg. Na suprotnoj strani, Sv Jovan Krstitelj, Samuilo, Mojsije i Avram predstavljaju Hristovu ulogu kao Spasitelja. Figure na arhivoltama, s druge strane, zajedno formiraju Stablo Jesejevo, porodično stablo dve božanske centralne figure, i kao takve se direktno odnose na Bogorodicu kao i na Hrista.

Do sada nije se mogao ustanoviti jasan datum za ovo prosirenje Marijanske ikonografije. Na stilskim osnovama predlozeni datum za portal je oko 1170. Ova kompozicija portala iako nije direktno imitirana često je korišćena. To se vidi npr. na zapadnom procelju opatijske crkve Notr Dam u Mantu, gde su život Bogorodice i njeno

uspenje prikazani nešto drugačije, ali gde je krst iznad Hrista i Bogorodice potvrda ikonografije iz Senlisa.

Laon i Sens

Na prelazu u XIII vek skulptura Severne Francuske je počela da pokazuje jake klasicisticke tendencije. Dekoracija zapadnog portala katedrale Notr Dam u Laonu, iz oko 1200, izgleda da označava početak ovog razvoja. Na tri ulaza, levi i centralni su posveceni Bogorodici dok je tema onog desnog Strasni Sud. Po svojoj Marijanskoj ikonografiji, centralni portal, sa dodatkom jedne arhivolte, prati isti tok koji je vidjen na portalu Senlisa. Ovde, takodje, tri arhivolte predstavljaju Stablo Jesejevo. Sve figure u genealogiji Hrista sede na malim prestolima, sa granama obmotanim okolo. Nose antičku odeću, iako se ispod njihove odeće vidi njihova živa pojavnost. U figurama proroka na spoljnoj arhivolti, pokreti se pokazuju još uvek jasnije ispod nabora ogrtača, koji padaju u lepršavim valovima.

Ako bi se ova dela uporedila sa ranogotičkom skulpturom u Senlisu, i naročito sa onom u Parizu i Šartru, može se videti koliko ona sadrze onaj novi pristup koji je poznat kao "stil 1200.". Postoji samo jedna ocigledna kontradikcija u cinjenici da je gotička sakralna skulptura bila u isto vreme odvajana od materijala. Spiritualizacija koju je podsticao sholasticizam zahtevala je od arhitekture da prevazidje materiju dajući joj više znacenje. Za skulpturu je to znacilo da treba uneti novi život i duh u dela. Ovo je postignuto cinjenjem da figure isklesane u kamenu izgledaju animirano i humano. Medjutim, gotički skulptori nisu mogli to dostignuti bez u isto vreme jakog obuhvatanja tadašnjeg stanovista o Bogu i biblijskim ličnostima koje im je davalo monumentali aspekt. baš u ovom kontekstu humanizacije božanskog mora se posmatrati porast kulta Bogorodice.

U centralnom prolazu zapadne fasade samo figure na arhivoltama i timpanonu su sačuvane. Kao i drugde, izgledaju kao da ih je neko poslao na giljotinu jer su im glave otkinute u vreme francuske revolucije.

Slicno skulpturi u Laonu, i sličnog značaja, stoji zapadni portal Sen Etjena u Sensu. Iako je sama gradjevina medju najranijim gotičkim crkvama, zapoceta u vreme biskupa Anrija Sanglijera izmedju 1122 i 1142.. zapadni portal potiče iz godina 1185-1205. Ovde su stilski elementi crpljeni iz antike smesteni u arhivoltama centralnog prolaza. Pet arhivolti sadrze stojece i sedece figure koje su pune pokreta i čija odeća pokazuje bogato nabranu draperiju. Fluidne linije nabora, koje su u slučaju andjela na unutrašnjoj arhivolti zaista postale nezne, imaju neverovatan efekat oživljavanja ovih skulptura.

Portali transepta u Šartru i Prelazak u Visoku Gotiku: Portal trijumfa Marijinog

Katedrala u Šartru je obnovljena posle pozara 1194 koji je unistio velike delove stare katedrale. Potpuno nova vrsta gradjevine je podignuta, onakva gradjevina čije fasade transepta imaju portale kojima je dat isti značaj kao i portalu na zapadnom procelju. Najstariji od ovih je onaj u srednjem prolazu na severnoj fasadi, tzv. Portal Trijumfa Marijinog.

Godine 1204 grof od Bloa dao je katedrali u Šartru poklon u vidu glave Sv Ane. Usled ove nove i značajne relikvije figura Sv Ane se pojavila na trimou centralnog portala severnog transepta. Ovaj portal stoga ne prethodi ovom daru, i datovan je u vreme izmedju 1204 i 1205. Drugi portali transepta su pozniji. Po stilu, ovaj portal prati Senlis. I ovde je u timpanonu Hristos i njegova majka sa krunom koji sede ispod gotičke arkade, dok arhitrav ilustruje dve scene, smrt i uspenje Bogorodice. Timpanon je okružen, na najunutrasnjijoj arhivolti, andjelima, za kojom sledi arhivolta sa prorocima i dve arhivolta koje prikazuju Lozu Jesejevu. Ona najspoljnijoj arhivolti javlja se još proroka, takodje na prestolima, a na drugom SZ figure. U bocnim zidovima portala su, na istoku, Melhisedek, Avram i Isak, Mojsije sa bronzanom zmijom, Samuilo i David. Na suprot njima se nalaze Isaija, Jeremija, Simeon, Sv Jovan Krstitelj i sv Petar.

Imitacija formi klasične antike koja se mogla videti u Laonu i Sensu i ovde se može videti, ali izmenjena. U poredjenju sa ubedljivim ogrtačima, npr. figura na arhivoltama u Laonu, skulptura u Šartru izgleda staticnija a nabori draperije su kruti. Ovde se može govoriti o konceptu stvaranja figura kje su bez bilo čega emotivnog ili izražajnog, ali koje pokazuju, kao kompenzaciju, novu plemenitost. Zapazeno je da je kompozicija ovog portala odgovarala jednakom značaju skulpture i arhitekture. Ovaj aspekt je doveo do toga da se

zaključi da ovaj portal u poredjenju sa timpanonima Bogorodice u Laonu i Senlisu striktnije nema trodimenzionalnost. Gestovi dve figure na prestolu na Nebu, koji sadrze jak utisak pokretanja, stvaraiju centralnu osu fokusom kompozicije portala. Redukcija telesnosti i značajan gubitak dubine su posledica naglašavanja na linijama kompozicije. Oba elementa, gestovi i linije, su zaista orijentisani prema centralnoj osi, koja je glavni element arhitekture. Izolovani od arhitekture gestovi mogu biti čisto formulski. Tu zato stoga postoji simbioza izmedju arhitekture i skulpture, koja doseže svoju najveću visinu u figuri Sv Ane na trimou. Orijentacija figure, naročito njene odeće, prema arhitekture bazirana je sustinski na simetričnim strukturama. Ljduskost prisustva figure e ograničena bez ikakvog stava, svedeno jednostavno samo na blagu pognutost glave, dok je ravno, gotovo cevasto padanje nabora ojacavalo vezu izmedju figure i trimoa. Na ovaj način stil sam izrazva integralnu vezu izmedu arhitekture i skulpture.

Portal Strasnog suda

Portal juznog portala Šartra je u celini posvecen temi Strasnog suda. On je predstavljen iznad centralnog portala, ali sa dodatkom ikonografskog materijala na bocnim portalima. Na levom prolazu statue mučenika se javljaju sa njihovim atributima da bi prikazali pobedu hrisanske vere, čak svojom sopstvenom smrcu. Na zidu portala sa desne strane Ispovednici i crkveni oci su okupljeni dok su u timpanonu i na arhivoltama prikazane brojne legende.

U centralnom portalu su dramaticne osobe Strasnog suda podeljene na različite oblasti. Dok su ranije, npr. apostoli bili predstavljeni sa Hristom u timpanonu, sada su se nasli na stranama portala, gde su prikazani sa instrumentima martiri. Dok je u timpanonu Hristos Sudija flankiran posrednicima ljudi da bude milostiv, Bogorodicom i Sv Jovanom, i andjelima, u arhitravu arhangel Mihailo meri duše, posle čega se blagosloveni odvajaju od prokletih. U arhivoltama blagosloveni, koji su podignuti i spaseni, nastavljaju svoj put dok prokleti moraju da krenu na put kroz paklene oblasti.

U krugu, od apostola na stranama portala, Hristos se opet javlja na trimou. Nalik figuri Sv Ane na portalu trijumfa Marijinog, Hristos je ovde bez telesnosti; njegova podignuta desna ruka pojačava vertikalnost portala kao celine. počinjući od njega, ceo ansambl je komponovan kao vertikalna kompozicija: od Hrista na trimou centralna osa se nastavlja na gore kroz figuru Mihaila i sve do Hrista Sudije. Apostoli takodje su uskladjeni sa ovom striktnom orijentacijom: njihova odeća visi u vertikalnim naborima i njihove poze su ograničene samo na blage okrete glave u držanje atributa.

Notr Dam u Parizu

Centralni portal zapadne fasade Notr Dama takodje prikazuje Strasi sud. Ovaj portal je restaurisan, prvo oko 1240 pa onda i kasnije. Ovo je rezultovalo brojnim nedoslednostima, uglavnom tehničkih, koje namecu pitanja koja su neresena do danas. Ikonografski- jezik predstava- je jasan i izuzetno lak za razumevanje.

Tip Poslednjeg suda koji je izveden na juznom portalu u Šartru imao je svoje naslednike ovde na zapdnom portalu Notr Dama, ali je ovde došlo do znatne ikonografske promene. Kao u Šartru, Hristos sedi na svom prestoju sudije u centru gornjeg registra timpanona. Ali figure koje ga prate, Bogorodica i Sv Jovan, pomerene su napred i nisu više na tronovima. Umesto toga one klece, moleći za gresno covecanstvo, u donjim uglovima timpanona. Hristos podiže svoje ruke da pokaze svoje rane, kao u Šartru, ali su odve andjeli pomereni njemu blize i drže instrumente njegovog mučenistva na krsu tako da je paznja naglašeno privucena na temu Stradanja. Hristos se više ne javlja kao strasni sudija - kakav je već predstavljen u Šartru - već kao Spasitelj. On je smesten na prestolu iznad Nebeskog Jerusalima iz Otrkivenja sa četiri kule koje predstavljaju i četiri elementa i jevandjeliste. Nije za dzaba predstavljen luk iznad grada, na kojem Hristos odmara noge, koji prosiruje scenu merenja duša, koja se nalazi direktno ispod. Gresnici koji se nisu pokajali primaju svoje presude, padajući na glavu u Pakao zajedno sa prokletima, kao što se vidi na na prvoj arhivolti sa desne strane. Ali ko god prati veru koju proklamuje crkva ima perspektivu za spasenje. Oni su smesteni u krilu Avramovom na koje ukazuje andjeo na levoj strani prve arhivolte. Na bocnim zidovima portala stoje Apostoli, okrenuti prema Hristu, koji je predstavljen kako uči na trimou. Ispod Apostola su dva reda reljefa koja prikazuju vrline i poroke, dok su pragu figure Mudrih i Ludih devica.

Arhitrav prikazuje budjenje mrtvih koje podižu andjeli koji duvaju u trube propasti. Ljudi svih uzrasta podižu se iz grobova, svaki cekajući spasenje. U prve dve arhivolte koje uokviruju timpanon, andjeli gledaju dogadjanje kao iz loza u pozoristu. Svaki od njih izražava cudjenje onome što se desava ispred njih: nema pnavljanja u njihovim pozama i gestovima. Ovaj idiosinkretički Strasni sud, kojem neki vide neke predznake na portalu u Šartru, i u kome se javlja nov naglasak na osudjivanju i spasenju svakog ljudskog bica u skladu sa njihovim zaslugama, je ovde najbolje prikazan.

Nada u spasenje je zaista sada bazirana na novoj svesnosti individualnog postojanja u ovom svetu. Ljudski smisao da je intimno vezan sa univerzalnom, nepromenjivom, neuzdrmanom totalitetu stvorenom od strane Boga i proklamovana od strane crkve nije bio tako jak kao što je bio u prošlosti. Postepeno ljudi su učili da sebe posmatraju kao individue. Sa ovom novom samosvescu oni su ponovo posmatrali svoju sopstvenu socijalnu okolinu i poceli, veoma postepeno, da prave razliku izmedju svog licnog postojanja i njihovog statusa kao clanova grupe ili dela drustva.

Portal Notr-Dama i njegov ikonografski program bili su izvedeni početkom XIII veka. Ovo je bilo vreme jeretičkih pokreta koji su harali Evropom. još u 1140. strucnjak kanonskog prava, Gracijan, izjavio je da svako jeretik ko "pokazuje intelektualnu aroganciju i više voli sopstveno misljenje od misljenja onih koji imaju pravo na to da iznose svoje misljenje o pitanjima vere". I konkretno ovo - sopstveno ubedjenje, licno izjasnjavanje ili način misljenja - je ono što je oznaceno recju "jeres", izvedenom od grčkereći *hairesis* (izbor), ubedjenje, ukratko, ono što cini da se individue protive dogmi Crkve i time izaziva njen autoritet.

Najrasprostranjeniji jeretički pokret u ovo vreme bio je verovatno pokret Katara (od grčkereći *kataros*= cist), Progon ovih jeretika u poznom XII i ranom XIII veku, koji je konacno dostigao svoj grozni vrhunac u tzv. Albigenzijskom krstaškom ratu u juznoj Francuskoj, svrstava se medju najizvanrednija ali i najdepresivnija poglavlja Evropske istorije. Argument da induligencija greha može biti zadobijena branjenjem istinske vere protiv jeresi bio je uspesno korišćen da okrene krstaške vojske, prvobitno formirane da oslobadjaju Sv Zemlje, da se bore protiv Katara. krstaški rat je postao rat protiv hrišćana i u hrišćanskoj zemlji, što je tada, pod znakom krsta i krune, dovelo do brutalnog gradjanskog rata.

U medjuvremenu u Parizu je portal počet da se gradi sa programom skulpture koja je koristila jezik slike i na potpuno nov i lucidan način - oni su se, ipak, obraćali ljudima koji su bili gotovo bez izuzetka svi nepismeni, ali koji su ipak, svakim danom dobijali novo shvatanje sopstvene individualnosti. Ljudi se nisu više tako lako uznemiravali strasnim slikama timpanona iz prethodnih vekova. Umesto da budu potreseni do same srzi njihovih duša ovim apokaliptičkim vizijama i krajem sveta, oni su se sve više okretali i prigrljavali jereticke ideje. Na portalu u Notr Damu, nova potreba za elemento ljudskosti, koju su osetili i skulptori, uslovila je da ogromna sila bude zamenjena silom ubedjivanja. Sa velikom jasnošću, portal predstavlja razdvajanje dobra i zla, i neznu poniznost ucesnika. Nekoliko scena Pakla su stavljene na arhivolte. Cinjenica da se program mogao tako lako razumeti stvorena je zahvaljujući jasnom aranzmanu ličnosti. Ovaj portret geografski odražava istorijski fenomen svog vremena, koji označava duboku promenu u evropskoj misli i osećanju. Jednom kada je ova faza započela, nije bilo povratka.

Portal koji prikazuje krunisanje Bogorodice, sa leve strane od centralnog portala, ima istu jasnost. Isto tako teško ostecen u francuskoj revoluciji, iako kasnije vešto restaurisan, timpanon se mora čitati od dole ka gore. Iznad trimoa sa stojecom figurom Bogorodice, Tabernakl i Kovceg zaveta su prikazani, flankirani svestenicima koji sede ili patrijarsima i kraljevima. Kovceg je prikazan kao SZ prefiguracija telesnog vaznesenja Bogorodice na nebo, koje počinje podizanjem njenog tela i kulminira na timpanonu sa njenim krunisanjem. Obe ove sekvence i cinjenica da andjeli prisluzuju pri njenom krunisanju su ikonografske inovacije, kao i cinjenica da su tu po prvi put lokalni svetitelji prikazani na stranama ulaza.

Skulptura zapadnog portala Notr Dama, najimpresivnija umetnički ali najzagonetnija što se tiče porekla i ikonografije, su po četiri mala reljefa, odbro očuvana, na dovratnicima sa strane cetnralnog ulaza. Oni prikazuju Avrama, lovca, figuru koja je možda prvi zemaljski vladar Nimrod, i namucenog Jova koji sedi na gumnu. Ove slike, koje ukazuju na skulptora

najviš eg nivoa, su medju delima koja jako odražavaju klasični stilski uticaj koji je zapljusnuo evropsku skulpturu oko 1200. Scena sa Jovom naročito je verovatno pod uticajem pozno klasičnih reljefa u slonovači.

Amijen

Bogata skulptoralna dekoracija se nalazi na zapadnom portalu katedrale Notr Dam u Amijenu, koja se smatra jednom od najznačajnijih gradjevina francuske visoke gotike. I ovde je centralni portal posvecen temi Strasnog Suda, ali njegova predstava je daleko kompleksnija nego na bilo kom drugom mestu. Ovde nema više od šest stepenasto uvucenih okvira, sa šest arhivolti koje nadvisavaju figure na okvirima. Sve figure na stepenastim dovratnicima sa tri portala kombinuju se i formiraju horizontalne serije koje prelaze direktno popreko fasade, ukljucujući i nosace, stvaraju snažno jedinstvo izmedju arhitekture i skulpture. Timpanon je podeljen na četiri nivoa, od kojih je najnizi sam deli na dve zone. Ovde je predstavljeno Merenje duša vaskrslih ljudi, dok je odvajanje Blagoslovenih od Prokletih smesteno u prvoj arhivolti. kao u Notr Damu i ovde je Hristos prikazan na trimou.

Dok je desni prolaz, sa stojecom figurom Bogorodice sa detetom na trimou, rezervisan za Bogorodicu, u Amijenu je levi prolaz takodje posvecen lokalnim svetiteljima, što je aranzman koji je od svoje prve pojave u Parizu postao prilično uobičajen u velikim skulptoralnim programima. Timpanon prikazuje scene iz života glavnog lokalnog sveca, sv Firmina, prvog biskupa Amijena, čija statua ukrašava i trimo.

Umetnički značajniji je portal juznog trasepta, skulptura koja datuje iz 1235-45. Umetnut izmedju timpanona i arhivolti iznad i baldahina na stepenasto uvucenim dovratnicima ispod nadvratnika, flankiran stubovima, stoje sva Apostola, obucena u odeću putnika, i okrenuti jedan prema drugom oprastaju se. Brojni registri timpanona odnose se na život Sv Onoratusa, jednog drugog nekadasnjeg biskupa Amijena. Dva gornja registra zajedno prikazuju legendu u skladu sa kojom se lik razapetog Hrista savio pred relikvijama Onoratusa.

Najpoznatija figura, medjutim, nalazi se na trimou. Ovo je tzv. Vierge Dorée, Zlatna Bogorodica, čije ime potiče od cinjenice da je nekada - u stvari sve do XVIII veka - ona bila pozlacena. Ona je manja od figura na dovratnicima, njen presto je viši a stoji ispod baldahina koji je sece registar na kome stoje apostoli. Njena ramena i glava dosežu do arhitrava gde tri andjela drže rozetu sa spiralnim liscem kao nimb iza njene krune. Zlatna Bogorodica je pravi centar ovog portala, delom zbog trodimenzionalnosti koja je cini kao da stoji ispred ravni timpanona, Dok su gornji registri gotovo u bareljefu, postoji značajno povećanje trodimenzionalnosti kako se gleda na dole, dok je Bogorodica na trimou skoro potpuno slobodna figura čak iako se može videti samo ako se gleda frontalno. Desna strana figure je nabrana serijama nabora a leva strana figure je sva u odeći koja stvara dugacke i glatke krivine. Iako je poduprt ovom neznom krivinom, Hristos dete sedi na levoj ruci Bogorodice, stvarajući sa Bogorodicom jednu intimnu grupu. Desna ruka Bogorodice nije prvobitno pokazivala na dete koje je i onako u fokusu kompozicije.

Medjutim, istinski značaj Zlatne Bogorodice u istoriji umetnosti dolazi od figure same Bogorodice. Njen osmeh, upucen detetu, je sasvim nov, i navodi nas ne samo na osećanje intimne veze izmedju majke i deteta već i na sasvim humani aspekt kompozicije. Značajnija je tenzija koja izgleda dolazi od figure, koja se još uvek nalazi u pozi blago isturene desne noge, i jedva vidljive nagnutosti torza na desno, što je uslovljeno blagim okretom glave u levo.

Principi klasične skulpture kao što je kontrapost stoga je bio usvojen za prikazivanje Bogorodice u stojecem polozaju, što je bilo rasprostranjeno u oblasti Il-d-Fransa oko sredine XIII veka, i to ne samo na fasadama katedrala. Ukazano je da uvodjenjem pokreta, tj. menjanjem forme, skulptor je izmenio i sadrzaj; samo načinom na koji je prikazana figura skulptor ide "jedan korak dalje od hijeraticne Madone koja je samo okvir sa dete do majke koja je potpuno posvecvena detetu". Sa ove tačke gledista Amijenska Zlatna Bogorodica je polazna tačka za mnoge skulpture Bogorodice i to ne samo u Francuskoj.

Rems

Remek-delo francuske umetnosti, katedrala u Remsu, zajedno sa katedralama Šartra i Amijena, smatrana je klasičnom katedralom Francuske. Njena skulptura, takodje, koja se ovde proteze i na unutrašnjost zapadnog portala, je medju najboljim delima francuske visoke gotike. Katedrala u Remsu je izvela svoje najznačajnije statue iz svoje f-je krunidbene crkve francuskih kraljeva. Kao posledica, skulptoralna dekoracija svakog od njenih portala odražava politicko misljenje arhiepiskopa iz vremena kada je nastala.

Portal juznog transepta obezbedjivao je direktni ulaz iz biskupove palate u transept sa glavnim oltarom i prezviterijumu. Imao je karakter privatog ulaza za nadbiskupa i stoga nije posebno ukrašavana. Medjutim, portal severnog transepta kome su prikljuceni klauster koji ga je zatvarao, zamisljen je da bude naročito impresivan i bio je bogato ukrašen skulpturom. Neka dela skulpture na relativno malom zapadnom ulazu - npr. Bogorodica na prestolu sa detetom - verovatno potiču od ranije gradjevine i verovatno su izvedena oko 1180.

Dva druga portala su najviš e neuobičajena čak i po izboru teme. Na levom je prikazan Strasni Sud, koji je obično prikazivan samo na javno pristupacnim mestima. Stavise, on prati centralni portal koji prikazuje legende o biskupima Remsa, koje na prvi pogled izgledaju kao da su samo od lokalnog značaja. Dok pravi ulazi, svaki odeljen trimoom, nisu viši od nizeg kordonskog venca crkve, timpanon dostize izuzetnu visinu.

Svrha portala postaje jasna ako se posmatraju u svom arhitektonskom i tematskom kontekstu. Hristos koji drži globus na trimou portala sa Strasnim sudom pracen je apostolima na dovratnicima, dok je na centralnom portalu figura pape na trimou flankirana dvojicom najznačajnijih episkopa Remsa, Sv Nikasiusom i Sv Remigiusom. Jasna veza je tako ustanovljena izmedju dela apostolskih i dela ovih biskupa: apostoli su nastavili delovanje Hristovo, ispunjavajući njegove zapovesti na primeran način, a biskupi Remsa-Remiginu (Remi) kao krstitelj i misionar kralja Klovisa, i Nikasiou kao mučenik kom su pagani odsekli glavu u crkvi u Remsu - smesteni su rame uz rame sa apostolima kao njihovi nastavljaci. Poredeci sa tipoloskom interpretacijom istorije spasenja prema srednjevekovnim teolozima po kojoj SZ ukazuje na NZ, Apostoli su ivde namenjeni da budu vidjeni kao prethodnici remskih biskupa. Na isti način, figura pape na trimou vizuelno potvrdjuje vizuelno bliskost biskupa sa papstvom. Ovaj naglasak na apostolima je od fundamentalnog politickog značaja, ukazujući na svete biskupe Remsa kao na garante prava da se krunisu monarhi Francuske. Ovaj portal bio je onaj kroz koji su kraljevi Francuske ulazili u crkvu prilikom krunisanja.

Božanski data kraljevska moć koja će im biti ulivena ovde nije dozvoljavala da budući kraljevi ulaze na ovo najsvetije mesto gde su kraljevi posvećivani kroz zapadni portal, jer onda ne bi izgledalo kao da su došli od ljudi. najviš e, medjutim, briga arhiepiskopa Remsa da učvrste svoj polozaj to ne bi dozvoljavala, jer budući da su morali konstantno da brane svoja prava da krunisu kraljeve, insistirali su da bi oni licno trebali da uliju božanski legitimitet monarhije novom vladaru kroz krunidbenu ceremoniju. Ovo je stoga bio ekvivalent papskoj moći; upravo ova moć je bila zapanjujuca kralju dok je prolazio kroz centralni portal severnog transepta.

Na zapdnom portalu, kroz koji je kralj, kada je krunisan, ulazio unutra, ove ideje su predstavljene programski kroz brojne slike. Tri ulaza su smestena na zapadnom zidu, spojena zajedno da formiraju trijumfalni luk. Njihovi visoki timpanoni nemaju skulpturu, već umesto toga rozete. Ono što se tu obično prikazivalo sada se nalazi u zabatima iznad vrata: Krunisanje Bogorodičino u centralnom, Raspeće na levom, i Hristov povratak u Strasnom Sudu na desnom. Krunisana Bogorodica i dete na trimou centralnog portala praceni su figurama na dovratnicima koje predstavljaju scene iz rodjenja i detinjstva Hristovog: na desnoj strani Blagovesti i Poseta a na levoj Sretenje.

Ovih osam figura, izvedene u različitim vremenima, spadaju medju remek dela XIII vekovne francuske skulpture. Poznata grupa koja predstavlja Susret Marije i Jelisavete, iz tačke gledista forme smatra se vrhuncem srednjevekovne skulpture koja je inspirisana antičkom. U stavu kontraposta, žene stoje ispred stubova dovratnika, i izgledaju kao da su jedva prikacene za njih. Starija žena, Jelisaveta, u stavu je pozdrava ali izgleda kao da ceka

da se mlada Marija okrene prema njoj. Njihova odeća je nabrana ali su njihova tela u duboko secenim uvojima puna pokreta.

Oznacen je stilski kontrast izmedju ove dve figure i figura iz Blagovesti koje stoje do njih i figura iz Sretenja na dovratnicima preko puta. Mobilnost ovih drugih figura je manje izražena i teži pre naglasku na vertikalnom. Ovo se naročito može videti na tretmanu odeće. Stil Jelisavete i Marije je pored toga baziran na modelima u Amijenu. S druge strane, figure na suprotnim dovratnicima - Josif iz Sretenja i ženska figura u kitnjastoj odeći pored Simeona, identifikovana kao Marijina sluskinja - pripisane su drugom skulptoru, poznatom kao majstor Josifa. I andjeo iz Blagovesti je takodje pripisan njemu, čiji poznati osmeh izgleda isto tako izražajno kao i lice Josifa.

Na pitanje datovanja ovih i ostalih figura na zapadnom portalu, koje se mogu podeliti u različite stilske grupe, postoji izvesan progres od kada su pronadjeni dokumenti koji dokazuju da je kamen temeljac zapadnog portala polozen oko 1252. Nasuprot ranijim pretpostavkama, sada izgleda moguće da je većina figura na zapadnom portalu iz 1252-1275.

Sada još jednom mozemo da razmotrimo put kojim je prolazio novi kralj. Sa svetom tajnom kraljevstva koje je dato od Boga i primljeno od arhiepiskopa Remsa, kralj se kretao od unutrašnjosti katedrale do zapadnog portala.s Sa svojim širokim stepenicama i izuzetnim dovratnicima, zapadni portal je očigledno bio zamisljen kao impresivni prolaz koji treba da bude korišćen za ceremonijalne prilike. Ljudi koji su stajali ispred katedrale cekajući kralja gledali su slike detinjstva Hristovog. Prateci analogni način razmisljanja uobičajen u Srednjem Veku, videli su teme prikazane u zabatima i u grupama figura na dovratnicima kao prefiguracije dolaska novog Gospodara Sveta i tako ga povezivali sa buducim vladarom Francuske, koji im je bio predstavljen na stepenicama od strane arhiepiskopa katedrale. A na ovaj način od oltara do izlaza na zapadnoj strani, novokrunisani kralj video je svetitelje i mučenike: Sv Jovana Krstitelja, krstitelja Hrista Cara i arhetip svih obezglavljenih, i, sa unutrašnje strane trimoa zapadnog zida je, Sv Nikasijus, drzeci svoju odsecenu glavu na rukama. Prefiguracija odsecanja glave francuskog kralja u poznijoj istoriji? Ne bas: mučenici su trebali da potsete novog kralja da mora da brani svojim životom svoju sluzbu za koju je upravo primio krunu.

Skulptura katedrale Rems je od neizmernog značaja kao primer gotičke umetnosti, ali nazalost mogo od nje je izgubljeno. Tako je Krunisanje Bogorodice na centralnom zabatu zapadnog portala moderna kopija. Veliki deo skulpture je uništen u vreme Prvog svetskog rata.

Figura Adama iz Notr Dama u Parizu

Statua nagog Adama, koju je nekada pratila figura Eve, a danas se nalazi u Muzeju u Kliniju, originalno je stajala na juznom transeptu katedrale Notr Dam u Parizu. Adam i Eva su stajali pod nogama Spasitelja, pored kojih su bili andjeli drzeci instrumente stradanja i duvajući u trube. Iako su jedna ruka i sake i stopala restauracije, ovo teško umanjuje izvanrednu vrednost ove skulpture. Detalji tela ove vitke, nešto izduzene, figure su izradjeni delikatno i sa paznjom. Nezamagljen odećom, kontrapost, sa svojim neznim smenjivanjem pravca, je jasnije cenjen: desni kuk, izbacen u stranu, nastavlja liniju desne noge na koju Adam prebacuje svoju težinu. Gornji deo tela se nagenje iznad druge, blago isturene noge, dok je glava još jednom polako nagnuta na desnu stranu. fizički pokret vidljiv u ovoj, jedinoj sačuvanoj nagoj figuri u prirodnoj velicini iz francuske skulpture XIII veka, zapocet je ispod draperije Zlatne Bogorodice iz Amijena. Figura Adama pokazuje značajan razvoj u percepciji ljudskog tela i potencijala njegovog pokreta. Mozemo pretpostaviti da je originalno bio smesten u niši i samo bi tako se mogao videti iz jedne jednine perspektive. Statua je prvobitno bila obojena bledo ruzicastom bojom.

Ovo delo je blisko povezano sa drugom grupom figura od istog skulptora, koja je došla iz horske pregrade i danas se nalazi u Luvru. Jedna od ovih, Hristos u Cistilistu, pokazuje još hrabriji pokret od Adama iz juznog transepta. I Adam i figure u Luvru se mogu pripisati u vreme posle 1260.

Portal u Ruanu

Oko 1300, i tokom prve decenije XIV veka, dva portala na transeptima katedrale Notr dam u Ruanu su izvedeni. Portal za koji se mislilo da je stariji je onaj na juznoj strani, na Place de la Calende, i nosio je ime tog trga najranije od XV veka. Tri registra timpanona prikazuju Stradanje Hristovo. Na trimou Hristos, a na dovratnicima Apostoli, stoje na izraženim postoljima. Postavljeni izmedju vitkih i debljih stubova, uokvireni vertikalnim trakama cetvorolista, ova postolja nose bareljefe sa ciklusima iz SZ: na trimou priča o Jovu, na desnim dovratnicima priča o Josifu, a na levim dovratnicima priča o Jakovu. Oni predstavljaju priče sa velikom detaljnošću, a ipak prikazujući figure i pozadinu veoma skromno. Postoje ikonografske i tipoloske veze izmedju ovih i figura Stradanja na timpanonu, ali novi element je prisutan, opisan kao "diskursivnost", pravljenje malih izleta u toku naracije.

Portail des Libraires na severnoj strani dobio je svoje ime po tome što su od XV veka pa nadalje knjige prodavane u dvoristu ispred njega. Od njegovog timpanona, posvecenog Strasnom sudu, samo su dva donja registra sačuvana. U onom donjem je kompozicija značajnija. Ona prikazuje kako mrtvi ustaju iz grobova, dok registar iznad prikazuje redove Blagoslovenih i Prokletih. Iako njihovi gestovi i stavovi spadaju u standardan repertoar formi, kada se bolje pogleda vidi se da je scena u donjem registru izuzetno neobična: oni koji ustaju iz grobova se javljaju u dva reda, što nije, kao što je uobičajeno podeljeno izmedju dva registra već se javlja u jednom. Ovo stvara utisak guzve koja je suprotna normalnom jasnom strukturisanju timpanona francuskih katedrala. Na gornjem reljefu takodje, način na koji se redovi ljudskih figura preklapaju stvara prostornu dubinu koja više podseća na reljefe, recimo, Nikole Pizana nego na drugu francusku skulpturu. Pa ipak, iako se javljaju novi stilski elementi koji će se razviti kasnije mnoge skulptoralne forme koje se ovde javljaju pripadaju tradiciji prethodnog veka.

Zan de Liež

Posle 1360 mozemo identifikovati skulptora u Parizu koji je bio iznad svih umetnika funerarne umetnosti. Najranija dela koja mu se definitivno mogu pripisati je glava sa spomenika stvorenog 1364 za Boneu od Francuske, cerku Šarla IV, koja je umrla 1361 kada je imala samo 2 godine. Ova glava koja se danas nalazi u Antverpenu, pokazuje stil, već zreo, koji je baziran na bliskoj obzervaciji anatomije i jasnom tendencijom prema individualizaciji. Takva dela se smatraju "pseudo-portretima".

MEdju najznačajnijim i najreprezentativnijim delima funerarne umetnosti Zana de Lieza je onaj za kraljicu Engleske, načinjen u Londonu 1367. može se videti još izuzetno očuvan, u horu Vestminsterske opatije. On prikazuje zenu Edvarda III, koja je umrla 1369. Njene osobine koje su predstavljene na grobu odaju utisak inidividualne sličnosti, iako bez namernog. Ovde kao i inace, Zan Lijez koristi umetnički izum koji nazivaju imitacijom fenomena koji se može empirijski shvatiti, tipa stvarajući snazan utisak stvarnog prisustva u grobnoj figuri.

Npr., *gisants* za grob koje sadrze vitalne organe Šarla IV i Zan d'Ivro, iz oko 1372., su od manjeg značaja (kvaliteta) u verovatno su delo radionice. Ovo se može povezati sa načinom sahranjivanja koji je izabrao Šarl IV. POsle njegove smrti ostaci su pokopani na tri različita mesta. Dok je njegovo telo bilo u Sen Deniju, pariski dominikanci su čuvali njegovo srce, a njegove druge vitalne organe su dobili oni u Mobisonu. Nedugo pre njene smrti 1371.. njegova treća žena počela je da ceni ovu proceduru. Kako se praksa sirila, to je dovelo do velikog porasta narudzbina za skulptore. U Mobisonu mali *gisants*, sada u Luvru, polazu blok od crnog mermera sa pozlacenim natpisima, stubovima i baldahinima. Leva ruka svake lezi preko grudi, a duka drži vrecicu koja ukazuje na ono što grob sadrzi.

Dobro poznata dela Zana de Lijeza nam omogućavaju da ga identifikujemo kao zvaničnog dvorskog umetnika čija zabeležena delatnost traje od 1361 do smrti 1381. Cinjenica da njegovo delo ukljucuje takva značajna dela kao što su grob žene Edvarda III daje nam ideju koliko je njegova veština kao skulptora bila cenjena od strane poznijih Kapetskih vladara Francuske, i kolika je potraznja bila za njegovim delima bila čak i u vreme Hiljadugodišnjeg rata. izmedju Francuske i Engleske.

51. PROGRAM GOTIČKIH PORTALA I FASADA

Sauerlender:

Pregled najznačajnijih tema gotičke skulpture može se izvesti na jedan od dva načina. Prvi metod, koji u stvari klasifikuje individualne teme sistematicno i zatim se bavi njima, je onaj metod koji je usvojen u najznačajnijim delima o ikonografiji gotičkih katedrala. Teme se klasifikuje pod naslovima izvedenih iz Spekulum Majus Vinsenta iz Bovea, i individualne teme se razmatraju u okviru svojih grupa. Ovaj aranzman je dobar zbog preglednosti, ali ima manu što slama programske veze koje integrisu različite teme koje se javljaju na portalima. Programi portala nisu smisljeni u istim ravnima kao i oni naucnički. Jedan jedini ikonografski motiv menja svoje znacenje u skladu sa kontekstom. Tako, ciklus Vrlina u kontekstu Strasnog suda navodi vernika da se ponaša vrlinski; u vezi sa Bogorodicom na prestolu on usmerava svoje misli na Majku Božiju, onu koja je imala sve vrline. Drugi tok počinje sa vodecim programskim idejama pre nego sa individualnim temama, što je plan koji se više drži samih spomenika.

Ovde cemo se drzati kompromisnog rešenja. Nekoliko glavnih tema iz velikih programa će biti izdvojeno za sistematsko proučavanje; bićepomenute i sporedne scene i individualni motivi koji su ponekad nadjeni u vezi sa ovim glavnim temama, ali samo utoliko koliko su povezani sa programom.

APOKALIPSA I STRASNI SUD

Na figuralno dekorisanim portalima ranog XII veka najznačajnija tema se odnosila na kraj sveta i na Strasni Sud. Scene koje su najčešće birane da predstave ove teme na romaničkim timpanonima su bile: 1) figura Hrista u slavi sa četiri zveri i dvadeset četiri starca iz 4. poglavlja Otkrivenja; 2) Strasni sud, prema Matejevom jevandjelju; 3) Vaznesenje, prema Delima Apostolskim 1:11.

Od oko 1140. godine ova postavka tema bila je usvojena u crkvama severne Francuske, ali sa izmenom naglaska. Vaznesenje povezano sa objavom drugog Hristovog dolaska javlja se na samo dva portala, a do 1160, ako ne i ranije, potpuno je odbaceno. Na zapadnom portalu Šartra Vaznesenje se desava u okviru sireg programskog konteksta: prikazano na levom prolazu, ono priprema put za glavnu scenu u centru. U Etampu, nasuprot tome, portal sa Vaznesenjem je jedini ulaz. Ovde je ponovo jasna veza sa drugim dolaskom Hristovim na kraju sveta. Na timpanonu je Spasitelj prikazan kako se uspinje, sa Marijom i apostolima kod nogu. Poredjani oko njega u arhivolti su 24 starca iz Otkrivenja, figure koje su često korišćene da oznace drugi dolazak. Ovaj portal ostaje, medjutim, izolovani slučaj. U Etampu je uticaj burgundijske skulpture XII veka odredio više od samog programa. U poznijim gotičkim portalima aluzija na poslednje dane nikada ne ukljucuje Vaznesenje.

Sa Hristom u Slavi, prvom od gore pomenutih tema, je druga situacija. Hristos u slavi je prvi put smesten iznad ulaza u crkvu u Kliniju, nedugo posle 1100. Uticaj burgundijske opatije bio je toliko veliki da se u prvim decenijama XII veka Hristos u slavi prosirio nadaleko i naširoko, konacno dosavsi i do severne Francuske gde se, na gotičkim portalima sagradjenim izmedju 1140 i 1170, javlja kao vodeca tema. Najraniji primer, nikad prevazidjen umetnički, je prikazan iznad centralnog prolaza Kraljevskog portala u Šartru: na timpanonu je Hristos na prestolu, u jasno definisanoj mandorli, a četiri zveri koje simbolisu cetvoricu jevandjelista ga okruzuju; u arhivoltama, su andjeli i 24 starca. Na mnogim romaničkim crkvama je predstava apokaliptičke vizije bila snažnija i monumentalnija. Ali je u Šartru veza izmedju figura jasnija, zahvaljujući sistematskoj podeli polja, i iako su snažne forme energetski aktivisane, svaki okret i gest je uzdržan i kontrolisan.

Motivi kompozicije u Šartru mogu se naći na mogim drugim portalima koji potiču iz ¾ XII veka. U Engru i Burzu timpanon sa Hristom u slavi, nalik odgovarajucem portalu u Šartru, ima traku sa Starcima iz Apokalipse. U Le Mansu, i u Sen-Lupu de Noudu, Majestas je kombinovan sa drugim ciklusima, koji prikazuju scene iz Hristovog života ili legende o svetiteljima. Kao što smo videli, konstrukcija programa nije uvek pratila logicnu doslednost

što se tiče sadrzaja. Lokalne potrebe, i želja da se skupi nekoliko scena na jedan raspoloživ ulaz, mogle su dovesti do toga da se postave jedna do druge medjusobno nepovezive teme. Druga je stvar kada se Majestas stavi pored predstave Suda, koja ojacava aluziju na drugi dolazak: nrp. andjeli sa drusama u Ivri la Batalj, i scene Raja i Pakla u arhivolti Sen Ajul u Provansi. Kao što Crkva i Sinagoga, kakve su prikazane sa desne i leve strane figure na prestolu u Sen Beninju u Dizonu, i Sen Pjeru u Neveru, i ove scene nagovestavaju izbor i odbijanje.

Posle 1170 Majestas nestaje sa gotičkih portala. On pripada prvoj fazi srednjevekovne skulpture portala, i bio je tema uobičajena kako za burgundijsku romaniku tako i za rano gotički kraljevski domen. Njegov nestanak možda je prouzrokovan brojnim faktorima. Od oko 1170, nove teme povezane sa Bogorodicom probijale su se u centar programa, a gotika je pokazivala naklonost scenskom, narativnijem stilu predstavljanja nasuprot starom hijeratickom stilu kompozicije. Hristos na prestolu se i dalje javlja oko 1200 na dva portala u dolini Loare, ali ovaj put je okružen cetvoricom Jevandjelista koji pisu jevandjelja. Ova tema je srodna iluminaciji manuskripta, gde se nalazi u Biblijama i Jevandjeljima još od ranog srednjeg veka, ali u francuskoj skulpturi portala ona ostaje bez naslednika. Posle 1170., kada Majestas konacno nestaje iz repertoara tema korišćenih u francuskoj skulpturi portala, teme iz knjige Otkrivenja uopste postaju gotovo jednako retke. Znamo samo za jedno mesto gde je slikana sekvenca Apokalipse bila prenesena u portalnu skulpturu, i to je bilo na zapadnim portalima Remsa, koji u svakom slučaju zauzimaju naročitu poziciju u istoriji velikih skulptoralnih programa.

Od tri eshatoloske teme, gotički portali su pridavali najveći značaj Strasnom sudu. To je bila tema koja je već imala dugu tradiciju u monumentalnom slikarstvu i iluminaciji rukopisa, i bila je medju prvim temama koje su se ilustrovale na portalima crkava, nedugo posle 1100. U Makonu i Otenu u Burgundiji, u Konku i Bolijeu u jugozapadnoj Franucskoj, portali crkava predstavljaju temu na nemiran i uznemirujući način, predstavljajući posledice greha i strahote Pakla na najstroziji mogući način. Najraniji od gotičkih portala sa Strasnim sudom (dalje SS), centralni portal Sen Denija, prekida sa ovim preobiljem strahota. Ono što ga na prvom mestu razlikuje od romaničkih predstava ove teme je sistematska priroda njegove konstrukcije. Paznja je usmerena na centralnu osu u figuri Sudije i nadkriljujući perpendikularni krst. Ucesnici i vaskrsnute duše čine balans jedni drugima u jednakim linijama. Po svecanosti i dostojanstvenosti efekat se poklapa sa Majestasom Šartra. Da bi se ocuvala smirenost centralnog lika, scene kao što su Raj i Pakao smestene su na unutrašnjim lukovima arhivolti. Namera ovog portala je izgleda bila da pouči i posavetuje/upozori pre nego da unese strah i nemir.

Sen Deni je po prvi put uveo Mudre i Lude device na prortal SS, u rasporedu koji upecatljivo ukazuje na povezanost parabole i samog prolaza, interpretiranog kao vrata Raja. Figure devica su smestene na mestima odmah do krila vrata, Mudre na stranu Blagoslovenih a Lude na stranu Prokletih - na otvorenim i zatvorenim stranama rajskih vrata. Ovaj aranzman je ponavljan u Parizu i Amijenu; u Sensu se čak javlja i na portalu posvecenom jednom svetitelju. Na ovom portalu dva medaljona, svaki sa predstavom vrata, smestena su iznad arhivolte; na levom medaljonu, iznad Mudrih devica, su krila vrata otvorena i Mladozenja ceka unutar njih; na desnom medaljonu iznad Ludih devica, vrata ostaju čvrsto zatvorena. Na drugim portalima SS, npr u Laonu i Remsu, device su prenete na arhivoltu.

Posle 1200 program portala SS podlegao je radikalnoj izmeni. U Sen Deniju, kao i u Korbilu i Laonu, Apostoli su i dalje prikazani pored Sudije kao pratioci, u skladu sa Matejem i ikonografskom tradicijom. Bogorodica, okrenuta prema svom sinu u molitvenom polozaju, smestena je pored njega na prestolu. U Šartru i Parizu, medjutim, Sudija se javlja bez pratilaca. Njegove podignute ruke prikazuju stigme, a jedini pratioci su andjeli, koji nose instrumente Stradanja, i dva posrednika. Nova interpretacija SS se pojavila, interpretacija u kojoj preklinjanje za milost igra integralni deo. U Šartru su Bogorodica i Sv Jovan Jevandjelista prikazani kako sede pored Sudije: tj. javljaju se u stavu koji su nekada zauzimali pratioci (apostoli). U Notr Damu oni klece pored njega - zaista su u ovom poniznom polozaju ovi posrednici nastavili da budu prikazivani na gotičkim portalima sirom

Zapada. Zapanjujući francuski primer je grupa sa razrusene katerale u Terouanu; najdirljiviji je nemačkog porekla, ostatak uništene zapadne pregrade katedrale u Majncu. Daleko smo presli put od predstave Suda kakva je postojala u prvoj polovini XII veka, koja se izražavala kroz izvitoperene forme i pretece natpise. U sredistu predstave sada imamo izraz nade, nade u milost koja se može zadobiti kroz posrednistvo Majke Božije i "učenika kojeg je Hristos voleo". Na Istoku je Bogorodičin sadrug u posredovanju uvek bio Jovan jevandjelista. Marija i Jovan stajali su zajedno ispod krsta; u SS oni mole Spasitelja da bude milostiv prema ljudima.

Razmestanje izmedju timpanona i arhivolte drugih scena povezanih sa SS - odvajanje Blagoslovenih od Prokletih, Raj i Pakao, andjeli i svetitelji - varira na svakoj velikoj katedrali. Kompozicija u Šartru je neobična: Sudiju prate u arhivolti svih devet andjeoskih horova. Odvajanje Blagoslovenih od prokletih odigrava se na nadvratniku, jer se scene Raja i Pakla nalaze opet na arhivolti. Ali vaskrsnuti su grupisani iza posrednika, okrećući se u molitvi i preklinjanju prema Sudiji. Nema ubedljivije ilustracije nade u posrednike i u njihovu moć da spasu. U Parizu razmestaj scena je različit: figure vaskrsnutih duša vide se kod nogu Sudije, u najnizoj traci timpanona. Ovaj aranzman je često ponavljan. Amijen mu duguje ponesto, Burz, Poatje i Bazas ga potpuno prate. Ponovo, Pariz je bio taj koji je načinio kanonskim aranzman cele grupe oko Sudije, svih horova Blagoslovenih, u arhivolti. Rems, medju gotičkim portalima SS, stoji u ovoj grupi odvojeno. Neproporcionalno veliku figuru Sudije u vrhu prate dve trake mrtvih koji vaskrsavaju za kojima još ima prostora, na ovom moćnom timpanonu, za dve druge zone, sa scenama Raja i pakla. neobičan arhitektonski problem - portal je morao da bude uglavljen izmedju nosaca koji su već postojali - stvorio je jedinstveno rešenje. Pozniji portali SS prate rano XIII v. modele. Burz, Poatje, Bordo, Bazas, Daks - nijedan nema Ništa novo da ponudi. Katedrale kraljevskog domena već su uključivale efektivna rešenja, u prvih 30 godina XIII veka.

Apostoli, sada kada se više ne javljaju pored Sudije kao pratioci, premesteni su kao stojece figure veće od prirodne velicine na dovratnike. Ovaj plan je prvi put usvojen u Šartru. Scene ove vrste nisu naravno bile nepoznate u romanickoj skulpturi XII veka: ciklus stojecih apostola je karakteristika klaustara i kolegijuma u juznoj Francuskoj i severnoj Španiji, koji je uveden da podseti svaku hristacsku zajednicu na uzor koji su postavili prvi Hristovi učenici i nastavljaci. Stojece figure apostola pored zidova romaničkih portala nalazile su se u Arlu i Sen Zilu. Novina ciklusa u Šartru lezi u atributima koji su dati Apostolima: umesto jevandljenja, koja su od rane Crkve bila najcesci atribut, oni sada pokazuju instrumente svog mučenistva. Tako se Jakov može prepoznati po batini, Vartolomej po nozu, Andrija po krstu. Apostoli su bili prvi mučenici; nalik samom Iskupitelju, oni pokazuju svoje instrumente stradanja i stoje trijumfujući iznad paganskih vladara koji su ih poslali u zemni grob.

Ciklus kulminira na trimou: Hristos postavlja svoje noge na ledja lava i zmaja. U svojoj levoj ruci drži knjigu, a desna ruka je podignuta u blagoslovu. Tip predstave je bio star, zasnovan na stihu Ps. 91. Opisi kao što su "Beau Dieu" (Prelepi Bog), koji su uobcajeni opisi, kao i predlozi da je figura u stvari Hristos Učitelj su sigurno pogresni. Hristos koji gazi lava i zmaja je Hristos iskupitelj, pobednik na smrcu i grehom. U ovoj jednoj jedinoj figuri ponovo je prikazan koncept SS koji podvlaci celu koncepciju portala kao celine. Ako je naglasak na portalima SS iz XII veka bio na upozorenju na prokletstvo i strahote Pakla, poruka ovde je poruka nade i poverenja: nade u izbavljenje kroz Spasitelja, poverenje u posrednike i apostole, koji u svom mučenistvu pobedise zemaljsku smrt. Ciklus mučenika-apostola ponovo se javlja na portalima SS kasnije tokom veka, prvenstveno u Amijenu i Remsu, kao i u Bordou i Daksu.

U Parizu se SS desava u okviru drugog tematskog ciklusa. Dovratnici, kao u Sen Deniju, pokazuju Mudre i Lude device. Predstavljene na soklu dovratnika su, medjutim, Vrline koje donose čoveku veciti sjaj i Poroci koji ga vode u propast. Ranije predstave SS uključivale su personifikacije Poroka u svoju predstavu kazni u Paklu, a u jugozapadnoj Francuskoj Psihomahija, tj. borba izmedju Vrlina i Poroka koju je opisao Prudencije, bila je ukljucena u program. U Parizu Vrline i Poroci nisu direktno deo Strasnog suda već formiraju povezani i odvojeni ciklus. U Parizu nije prikazana ni borba izmedju Vrlina i Poroka, motiv

previse dramatican za gotiku. Vrline su predstavljene kao figure na prestolima, svaka sa okruglim stitom sa amblemom - podsetnik na sirenje grbova u ovom periodu. Poroci, nasuprot tome, su prikazani u primerima: kukavicluk je vitez koji bezi od sove i srne, nedoslednost je monah koji prihvata svoje navike i ledja okrece manastiru...Slike slede jedna drugu u sistematskom poretku, koji cini njihovu pouku lako razumljivom. Monstruoznost, kakva se javljala u odvratnim romaničkim mucenjima od strane Poroka, ovde je odsutna, iako se može primetiti u scenama Pakla iznad. Ciklus Vrlina i Poroka ponavljao se svuda. može se videti u Amijenu, na stubovima trema ispred portala Suda u Šartru.

Mesto za Strasni sud, sa svojom porukom upozorenja i nade, bio je na prvom mestu portal, ulaz u crkvu. Jedinstven primer Strasnog suda na spoljnjem stubu javlja se u juznom traseptu u Strazburu. Ovde nema ciklusa Apostola, jer ima mesta samo za četiri figure.

U donjem redu, da bi ukazali na Sud imamo cetvoricu Jevandjelista, pracenih u redu iznad andjelima koji duvaju u trube da probude mrtve. U gornjem redu ima prostora samo za Sudiju sa vaskrsnutim dušama kod nogu, okruženog andjelima sa instrumentima Stradanja. Nema Raja i Pakla, nema odvajana Blagoslovenih od prokletih.

BOGORODICA MARIJA

Period u kom je pocelo sirenje gotike bio je i period povecane snage kulta Bogorodice. Veliki osnivaci religioznih redova XII veka, Norbert od Premontrea i iznad svega Bernar od Klervoa, mnogo su učinili da bi promovisali kult Bogorodice, i bili su praceni u XIII veku Dominikancima. Mnogo od prostora gotičkih katedrala bilo je posveceno marijanskim temama, koje su povremeno čak smenjivale SS sa svog mesta u centru velikih programa.

Da li se Bogorodica javljala na zapadnom portalu Sen Denija, na levom timpanonu uništenom u XVIII veku, ne znamo. Šartr, kao najznačajniji centar hodocasnistva u čast Bogorodice u Francuskoj, imao je naročit razlog da joj da pocasno mesto na Kraljevskom portalu. Flankirana andjelima sa censers. Ove figure još nisu udopunjene drugima: kraljem, biskupom, klirikom koji pise. Kako bi smo trebali identifikovati ovu predstavu detaljno nije jasno. Verovatno je bila povezana sa darom osnivaca Bogorodici kao patronu pariske katedrale. Timpanon koji prikazuje osnivace izuzetno je redak u Francuskoj, i za sada znamo za samo jedan Bogorodičin timpanon sa programom koji se može uporediti i to je onaj u Donemari -an -Montoa (juzni portal), koji potiče iz XIII veka.

Majka Božija na prestolu obično se javlja kao deo scene. U Bruzu velika figura je smestena na prestolu ispod baldahina koji nose vitki stubovi. Ona je uzdignuta iznad, a ipak ostaje deo, scene koja zauzima timpanon. Sa leve strane pristupaju Mudraci. Tradicija kombinovanja Poklonjenja Mudraca sa frontalnom predstavom Bogorodice na prestolu seže još u ranohrišćanski period. Dvanaesti vek je preveo centralnu kompoziciju na timpanon portala crkve; primeri su crkva u Sen Zilu, baptisterijum u Parmi, poznijeg datuma. Kompzicija se takodje nalazi u gotici, npr. na prolazu parohijske crkve u Zerminji l' Eksem, iako je ovde kombinovana sa prilično neobično predstavljenim Blagovestima. još impresivniji je Laon, gde je ispod baldahina Bogorodica predstavljena sa, sa obe strane, Mudracima, andjelom i Josifom.

Na ovom portalu Laona, medjutim, tradicionalna predstava Epifanije povezana je sa ciklusima koji bi se mogli odnositi samo na Bogorodicu kao rezultat marioloske egzegeze izvedene u XII veku: Marija je postala živa posuda svih vrlina. Prikladno je, stoga, okupiti oko nje u arhivoltama Vrline, koje pobedjuju Poroke. Severni portal (leva vrata) u Šartru, koja su poznija, idu još dalje: ovde je Marija *Virgo prudentissima*. Bogoridica iz Poklonjenja Mudraca je stoga okružena ne samo Vrlinama već i Porocima i Ludim devicama. Marija ujedinjuje u sebi mere kontemplativnog i aktivnog života: stoga su personifikacije *Vita Contemplativa* i *Vita Activa* na luku susednog severnog trema. Njeni su, i blagoslovi u kojima ce, u skladu sa Anselmom Katerberijskim, i telo i duša uživati u raju; ovo zahteva njivovo prisustvo u Šartru na luku istog trema, kao krunisanih ženskih figura koje pokazuju stitove.

Biblijska priča o zacecu i rodjenj Hristovom prouzrokovala je da egzegete traze SZ, pa čak i tekstove iz antičkog doba o prirodnoj istoriji, u potrazi za parabolama, paralelama i prefiguracijama rodjenja Spasitelja iz devicine utrobe. Parabole i prefiguracije ove vrste su ponekad predstavljene na gotičkim portalima posvecenim Bogorodici. Jednorog, kojeg je mogla samo devica uhvatiti, goreci zbun koji je plamteo pred Mojsijem i ostao netaknut, i mnoge druge slične figuracije javljaju se na spoljnim lukovima arhivolti Bogorodičinog portala u Laonu. Ranija hrišćanska umetnost nije poznavala Ništa slično. Zapadno obozavanje Bogorodice, i zapadnjacka marijanska egzegeza, koje su obe dostignuca XII veka, su ti koji su proizveli ovo bogatstvo metafora za njene vrline i devicanstvo. čak i tada, metafore su jako retko stvarane na gotičkim portalima. Laon ostaje jedinstven, i jedino odjeci se mogu naći u Šartru, Amijenu i Remsu.

Timpanon sa tipom Nikopija u centru pripada, kao i oni sa Majestas, hijeraticnim kompozicijama koje je gotika uskoro odbacila. Laon je poslednji značajni primer. Šartr je već načinio izvesne promene kompozicije. Majka Božija nije više predstavljena frontalno i na prestolu ispod baldahina, već je tretirana kao puni ucesnik akcije. Umesto stare hijeraticne kompozicije sada imamo narativno-scensku predstavu koja je bila omiljena u XIII veku. Tokom XII veka koncept Marije kao *Regina Coeli* (Carica Nebeska) doveo je na Zapadu do stvaranja nove predstave koja je uživala veliku popularnost na gotičkim portalima XII i XIII veka: Krunisanje Bogorodice. Najraniji primer na gotičkom portalu je u Senlisu, gde je po prvi put jedna marijanska tema zauzela centralnu poziciju na fasadi katedrale. Na nadvratniku takvog portala smrt Bogorodice i Uspenje prikazani su jedan do drugog. U jednoj varijanti ili drugoj ove scene se takodje mogu naći u Manteu, Šartru, Amijenu, Dizonu i Strazburu. Tradicija predstavljanja smrti Bogorodice i Hristovog podizanja njene duše sezala je daleko i bila je istočnog porekla, ali pre XII veka veoma se retko može naći predstava njenog Uspenja. Ova inovacija je dokaz porasta kulta Bogorodice na zapadu. U timpanonu Krunidbenog portala krunisana Majka Božija je prikazana na prestolu s resne stane njenog božanskog sina. U Senlisu ona drži skiptar; u Šartru njena krunisana glava naklonjena je prema Spasitelju...Na poznijim portalima andjeli spustaju krunu na njenu glavu, ili to cini sam Hristos koji krunise i Majku i Bogorodicu. Na ovim Bogorodičinim portalima ideja o Mariji kao *Regina Coeli* i Nevesti Hristovoj, uzima vidljivu formu. Postoje i poredjenja Bogorodice sa Kovcegom zaveta - kao što je Kovceg sadrzao manu tako je i Bogorodica u utrobi nosila sina Božijeg. IZnad Kovcega SZ imamo Uspenje, koje se ovde desava u prisustvu Hristovom i svih apostola. Ovo je praceno u vrhu krunisanjem.

Na timpanonu sa tipom Nikopija, figura Bogorodice je uskoro postala povezana sa ciklusom scena detinjstva Hristovog. U Šartru on ispunjava dva registra, sa Rodenjem u centru donjeg polja i Sretenjem u gornjem. U Parizu ovaj ciklus je dalje razvijen pa je uključio Iroda i Mudrace. U Laonu Rodjenje ponovo zauzima centar nadvratnika. Kao što se plan portala prosirio u površini koju zauzima, obezbedjujci više prostora za velike figure na dovratnicima, bilo je prirodno da se prenesu ove scene detinjstva sa timpanona na zidove. Od postojecih portala sa velikim figurama iz ciklusa Hristovog detinjstva, prvi je severni portal Šartra (leva vrata), gde su figure na dovratnicima koje predstavljaju Blagovesti i Susred M. i J. U svakom slučaju Bogorodica stoji spolja, do dovratnik, primajući od Gavrila i Jelisavete njihove pozdrave pune postovanja. Na spoljasnjoj strani svakog para je flankirana jednim prorokom. Ispod konzole Marije iz Blagovesti vidimo zmiju Postanja, a ispod Marije u Susretu je goreci zbun. Sredstvima ove tipologije figure na konzolama su smestene u siri soterioloski kontekst.

Dovratnici portala Krunisanja iz XII veka prikazivali su SZ figure. U Parizu figure ispod Krunisanja Bogorodice predstavljale su svetitelje. U Amijenu i Remsu imamo velike figure koje pripovedaju pricu o Hristovom detinjstvu. Amijen je opširniji: sa leve strane je Irod kao i mudraci, sa desne strane su Blagovesti, Susret i Sretenje. Oni izgledaju gotovo kao parovi figura u razgovoru, pa ipak njihovi pokreti i gestovi izgledaju zamrznuto i bez izraza lica. Narativna ilustracija, vrste kakva se može naći u srednjevekovnom slikarstvu i reljefima, ovde je sukobljena sa strogoscu skulprura. U Remsu je ciklus koncizniji, sa samo 4 figure na svakom dovratniku: na desnom 2 para, Blagovesti i Susret, a na levom 4 figure grupisane zajedno u Sretenju. Susret iz Remsa je slobodniji i opusteniij od bilo kog para skulptura iz

Šartra ili Amijena, i sta više, postoji unutrašnja povezanost izmedju dveju figura, koja se izdize iz igre udova i toka linija.
Značajno, ova je grupa ta kojoj se u velikoj meri mogu pripisati spoljasni znaci dijaloga lice-u-lice, kakve nalazimo u Šartru i Amijenu. U Sretenju, za razliku, figure koje cekaju potpuno levo i desno prave izražajne okrete i gestove. Kompozicija grupe je nešto od *tour de force*, pošto je ograničenost gotičkih figura na dovratnicima u okviru svojih originalnih uskih blokova mogla biti transformisana u dijalog samo sredstvima koja su preterana.

Za razliku od figure na prestolu, kakva je bila uobičajena na Zapadu pre XII veka, stojeca figura Bogorodice, vizantijske Odigitrije, može se naći tek posle 1100. Verovatno je najraniji primer onaj u jednom cistercitskom rukopisu. Prve prepoznatljive figure su i burgundijske. Vermenton je imao stojecu figuru Bogorodice na dovratniku koja ju je još pokazivala u svom piktoresknom kontestu ciklusa bogojavljenja. U Mutije Sen Zanu, gde je portal, kog više nema, datovan u ¾ XII veka, Bogorodica je već bila figura na trimou. Portali Senlisa, Mantea i Laona izgubili su svoje figure na trimou, tako da se razvoj ovog tipa u oblasti kraljevske vlasti može pratiti tek od 1200.

Sv Ana u Šartru, obično pominjana u ovom kontesktu, potiče iz vremena neposredno oko početka ovakvog prikazivanja ali zauzima naročito mesto. Predstavljanje Bogorodičine majke, bez krune, bio je blizak vizantijskoj Odigitriji. Figure Marije predstavljaju drugačiji izgled. Trebamo samo da pogledamo najranije prepoznatljive primere, od Krunidbenih portala (misli se na portale sa predstavom Krunisanja Bogorodice) u Parizu i Amijenu, da bi smo nasli naročite karakteristike koje su se javile u zapadnjackoj praksi. Kao *Regina Coeli* Bogorodica XII veka nosi krunu; njene noge su postavljene na ledjima zmije a sokl ispod nosi predstavu Pada. Kao što i Hristos na trimoima portala SS trijumfuje nad lavom i zmajem, tako i ovde Bogorodica stoji pobednički nad zmijom koja je Evu navela na greh. "Eva je poverovala zmiji, Marija Gavrilu. Prekrsaj koji je Eva načinila verujući, Marija je verujući načinila dobro."(Tertulijan). Sustina ovog zapazanja ostavila je svoj pecat na gotičku figuru Bogorodice. Dah pobede prikazan u izrazu i stavu nije prosta reprodukcija radosti zemaljskog majcinstva već se odnosi na Bogorodičin udeo u iskupljenju covecanstva.

Pariz je verovatno bio izvor strogo frontalnog tipa Madone na trimou koji je postao preovladjujući u prvoj polovini XIII veka. Mozemo uzeti Amijen kao karakteristicni primer. Bogorodica nosi zamotani ogrtač u punoj duzini. Sa njenih ramena pada draperija, čiji je slobodni kraj skupljen preko njenog desnog kuka. Stav je uspravan, glava je takodje nesavijena. Dete, ruku podignutih u blagoslovu, sedi na njenoj levoj ruci, oslonjen na majcine grudi. Nema osećanja intimnosti; karakter grupe je kraljevski. Vilnev-l'Arkevek i teško sklopljena figura Bogorodice sa trimoa u Remsu prate isti tip. Bogorodica sa severnog transepta Notr Dama u Parizu je nešto vitkija figura. Ona ima i drugačiji stav: njeno desno stopalo je povuceno unazad, levi bok je iskrenut ka spolja a kratki gornji deo tela nagnut je unazad, okrenut u suprotnom smeru. U ovom slučaju postojale su naročite okolnosti: figura je zamisljena ne kao jedna statua već kao deo grupe u kojoj joj tri Mudraca prilaze sa leve strane - iz tog razloga je oznacena iskrenutost i torzija, jer je Bogorodica morala da bude prikazana kako predstavlja Hrista kraljevima koji mu se klanjaju. Tako se figura iz Pariza ne može jednostavno smestiti u poredak sa drugim figurama trimoa.

Pa ipak, izolovane figure Bogorodice iz druge polovine XIII veka pokazuju nesumnjivu promenu tipa. Po haljini, "Vierge doree" iz Amijena podseća na ranije Bogorodice Krunidbenih portala; njen stav je ono što se promenilo. I ovde je desna noga pomerena unazad, levi bok je iskrenut unapred, gornji deo tela se naginje unazad; ali ovaj polozaj, koji je u figuri iz Pariza još uvek bio povezan sa kontekstom, ovde je usvojen samo da bi oživeo grupu Bogorodice sa detetom, i isto se odnosi i na osmeh koji se sada vidi na Marijinom licu. U figuri iz Sen Korneil, Kompienj, ovi motivi-delanja su još naglašeniji, sa još jasnijim približavanjem Majke i deteta. U Abevilu, izgled oživljenije, aktivirane figure Bogorodice ponovo je osvetljen osmehom. Za sada se može reći da ova dela odražavaju izmenjenu koncepciju Bogorodice. Umesto kraljevske kraljice nebesa sada imamo *damu koja je majka naseg Gospoda* iz Miracles de la Vierge (knjige o cudima Bogorodice).

Legende o Bogorodici, kojima je obilovala pobožna literatura ovog perioda, retko su pronasle svoj put do crkvenih portala. Portal Teofila na severnom transeptu Notr Dama u Parizu ostaje izuzetak.

STAROZAVETNA TIPOLOGIJA

Ciklusi SZ i figure nikada nisu u centru programa portala. Oni se uvek odnose na predstave zasnovane na NZ. U čitanju programa, teme SZ postaju razumljive samo kada se prate figure i predstave iz Jevandjelja kojem su ove podredjene. U većini slučajeva odnos je tipoloski: dogadjaj koji je zabeležen u SZ posmatran je kao tip, čiji je antitip zabeležen u NZ. Tako je Avramova voljnost da žrtvuje Isaka tip Raspeća, u kojoj je objekat žrtvovanja bio Božiji sopstveni sin. Ponovo, Jona, koji je proveo tri dana i noci u utrobi kita i bio ispljunut na zemlju, je tip Hrista, koji je lezao tri dana u grobu i zatim se uzdignuo iz mrtvih. Ova konkretna paralela već se javlja u Jevandjeljima, gde ju je izrekao sam Hristos (u Mt 12:40). U vekovima koji su usledili, Crkveni Oci, i još izraženije srednjovekovni teolozi, izgradili su tipoloski koncept iskupljenja covecanstva u sistem. On je igrao značajnu ulogu u XII i XIII veku, i izveo je snazan uticaj na ikonografiju hrišćanske umetnosti. Organizacija programa gotičkih portala ne može se razumeti bez razjasnjenja ovog sistema.

Figure na dovratnicima Krunidbenih portala u Senlisu i Šartru su SZ tipovi za Raspeće. U Amijenu, sesnaest proroka na nosacima zapadne fasade praceno je reljefima sa scenama iz njihovih spisa, što se u tipologiji crkvenih otaca odnosi na Poslednje dane (Apokalipsu). Paznja je stoga usmerena prvo na prorocanstva, a zatim na ispunjenje predstavljeno Sudom u timpanonu centralnog portala. Ovde je bocni ulaz severnog transepta Šartra, odmah desno od Krunidbenog portala, koji je dekorisan izuzetno figurama i scenama iz SZ. U svakom slučaju, figure Solomona i kraljice od Sab na levom dovratniku stoje tu samo kao SZ tip za Hrista rame uz rame sa Marijom kao caricom nebeskom na timpanonu centralnog prolaza. Isti par, iz istog razloga, javlja se na drugim Krunidbenim portalima: u Amijenu na dovratniku odmah pored Iroda i Mudraca, u Remsu na licu nosaca koji flankiraju centralni prolaz. Ako su figure na suprotnom zidu portala Šartra zaista patrijarh Josif i njegova žena Asenat, ovaj par takodje treba razumeti kao tip za jedinstvo Hrista i Marije/Crkve. Starozavetni ciklusi u arhivoltama ovog portala takodje se odnose tipoloski na Hrista i Bogorodicu: Jestira, koju krunise Ahasuerus (?), je tip Marije koja prima svoju krunu od Hrista; Judita, Holofernov ubica, prefiguracija je Marije, koja je kao nova Eva trijumfovala nad Zmijom raja. Tipologija je igrala mnogo veću ulogu u programima portala poznog XII i ranog XIII veka nego u pratecim decenijama. čak i tada, medjutim, njen uticaj nije u ni slučajno izcezao. Sokl portala Krstitelja u Okseru govori pricu o Davidu i Vitsaveji: Vitsaveja koja se kupa je tip Crkve, ociscene kroz Krštenje, David koji je posmatra i želi u njenoj lepoti je tip Hrista (jao, strasno!). Tipoloske kombinacije kakve se javljaju u teološkoj literaturi su isto toliko brojne koliko su raznovrsne. Nije više moguće u svakom slučaju da se pronadje kljuc za tipoloske odnose u okviru samih programa portala. Pisane instrukcije za programe fasada XII i XIII veka verovatno su formulisali teolozi *ad hoc* radeci na ovom mestu, ali ni jedna od njih nije dospela do nas.

Tako su tu SZ ciklusi na gotičkim portalima koji do dan danas ne mogu da se procitaju. Uzmimo na primer 24 figure kraljeva, kraljica i drugih ličnosti iz SZ koje su ukrašavale zapadni portal Sen Denija. Mabijon i Montfaukon, učeni benediktinci iz Sv Maura, preuzeli su ih da bi prikazali Merovinske vladare. Ciklusi ove vrste bili su naročito napadani sa izuzetnom ostrascenošću od strane Revolucionara, koji su u njima videli spomenike monarhiji koju su zbacili. Kraljevski portal u Šartru još uvek ima 17 takvih figura, i ima sličnih iako manje opširnih ciklusa u Etampu, Le Mansu, Burzu i Engru. Ilustracije u antikvarnim publikacijama XVIII veka pokazuju da su takve figure nekada postojale u Dizonu, u Nesl-la-Reposr, u Sen Zermenu d Preu i Notr Damu u Parizu, i u Sen Pjeru u Neveru. još u XVIII veku, pazljivi posmatraci su shvatili da je identifikovanje ovih figura kao kraljeva Francuske bilo pogresno, jer su ciklusi Sen Denija, Šartra, Engra, Burza i Dizona sadrzali i Mojsija sa tablicama Zakona. Pored toga, dovratnici Engra i Pariza sadrzali su Davida sa harfom. U Le Mansu bilo je još moguće sredinom XIX veka da se procita natpis

SALOM(O) na svitku koji je nosila golobrada figura kralja na desnom dovratniku. Sada na dovtanicima Nesle la Rapost i Sen Pjera u Neveru, mozemo primetiti figuru kraljice sa guscijim nogama. Tekstovi iz XII veka pripisuju ovu neobičnu deformaciju kraljici od Sabe, tako da moramo da pretpostavimo da figura koja stoji do ovih kraljica sa guscijim nogama je u stvari Solomon. Zaista zaključio je i jedan naucnik iz XVIII veka da su ovi dovratnici portala iz XII veka u stvari predstave SZ kraljeva i kraljica. Aranzman redosleda varira. Povremeno su i Petar i Pavle ukljuceni kao predstavnici NZ, npr. u Le Mansu, Dizonu i Parizu. Sa današnjim znanjem, najviš e što se može reći jeste da su ovo SZ figure, i da su stajale u tipoloskoj vezi sa temama crpljenim iz NZ.

U ovom periodu srednjeg veka je Zapad razvio novi slikovni tip za genealogiju Hristovu, tip koji se probio i u programe portala. Na osnovu teksta iz Isaije, Hristova loza je predstavljana kao "Stablo Jesejevo". Stablo drveta se vidi kako raste iz bedara Jeseja koji spava, a na granama su figure koje predstavljaju Hristove ljudske pretke. Prve predstave ovog tipa se javljaju u iluminaciji knjiga. Sen Deni, pracen nešto kasnije Šartrom, uveo je Stablo Jesejevo u vitraže. U Senlisu ono se prvi put javlja u arhivolti portala. Pozniji Krunidbeni portali ponavljaju ovu temu. Na Krunidbenim portalima Stablo Jesejevo, iako ne samo tipoloska tema, javlja se u izrazito tipoloskom programu.

Ovo je bio period i kada su kraljevske grobnice pocele da budu obnavljane a statue kraljevskih osnivaca podizane u manastirima. Naucnici su naravno spekulisali o mogućoj povezanost izmedju predstava biblijskih kraljeva i uzdizanja francuske monarhije, čiji je napredak u XII veku bio blisko povezan sa Sen Denijem. mogućnos ne treba biti odbacena. SZ ciklusi, kakvi se javljaju na dovratnicima portala od Sen Denija pa nadalje, nepoznati su romanickoj arhitektonskoj skulpturi prethodnog perioda. Ali moramo imati na umu da pre Sen Denija, francuska portalna skulptura je bila jednako netaknuta tipologijom. Nema sustine u dokazu koji su do sad predstavljani u korist teže da su SZ vladari tipovi francuskih kraljeva. Odredbe krunisanja francuskih kraljeva stoje u sopstvenoj tradiciji, i niti su alegorijski portreti klasičnih ili modernih vladara obezbedjivali značaj statua na crkvenim portalima.

Na portalima XIII veka, Stablo Jesejevo se vrlo retko javlja. Zapadni portal Remsa (centralni prolaz) ukljucuje samo Jeseja koji spava, sa grmom koji raste iz njegovih butina. Posle 1175-80. ciklusi SZ figura nestaju sa dovratnika portala. Oko 1220-25. medjutim novi sled statua se javlja; sta konkretno on predstavlja još uvek je stvar rasprave. U Notr Damu u Parizu galerija kraljevskih figura prostire se iznad zapadnih portala. U Šartru isti ciklus, na fasadi juznog transepta, sačuvan je u originalu. četrnaest statua u edikulama transepta Remsa istog su ikonografskog tipa. Postavlja se pitanje: da li su ovo Hristovi kraljevski preci, ili su oni vladari Francuske? Nikakav ubedljivi argument ne može biti iznesen u korist bilo koje od teza. Preovladjujući teološki sadrzaj programa portala, sa svojim naglaskom na iskupljenju, svedoči u korist biblijske identifikacije. Kraljevske galerije bi tako prikazivale Stablo Jesejevo na drugačiji način, tj. u nizu figura. S druge strane, znamo da su srednjovekovni posmatraci pridavali figurama pariske galerije imena francuskih kraljeva. Atributi figura ne obezbedjuju nikakav odgovor na naše pitanje.

Preko sredstava tipologije pokušavano je u srednjem veku da se kombinuju dogadjaji iz SZ i NZ u jedinstvenu shemu; trebalo bi se primetiti, medjutim, da su u srednjevekovnoj praksi tipovi predstava bili proizvod koji je naglašavao antitezu izmedju SZ i NZ. Personifikacije Crkve i Sinagoge nisu nepoznate čak i u karolinško doba. Na dovratnicima gotičkih portala kontrast izmedju njih je načinjen ostrijim i dramaticnijim. U Strazburu figure Crkve, sa krunom, suprotstavlja se trijumfujući porazenoj Sinagogi. Sinagoga, sa povezom preko ociju, okrece svoju pognutu glavu od nje; njene ruke ispustaju Tablice Zakona, preko njenog desnog ramena lezi polomnjeni deo koplja. Strazbur je najpoznatiji primer. Znamo da su se u XII veku u Dizonu, Sen Ajulu u Provansi i nešto kasnije u Sen Pjeru u Neveru, Crkva i Sinagoga javljale sa obe strane Majestas. Na juznom transeptu Remsa vidimo ih odmah pored rozete, Sinagogu u vidu tipa koji je kasnije preuzet u Bambergu, sa krunom koja joj ispada iz ruku; u arhivolti, iznad Crkve i Sinagoge, su postovane figure Proroka i apostola.

U odgovarajucoj poziciji na severnom transeptu Remsa imamo Adama i Evu, i iznad njih u arhivolti ciklus Stvaranja. Stvaranje, početna tačka za pricu o iskupljenju čoveka, je jedini SZ ciklus koji je ponekad predstavljan u programima portala kao kontinualni narativ. Pored Remsa, najznačajniji primer se nalazi na severnom tremu u Šartru. Sokl ispod statua ovog trema takodje nosi niz Adamovih potomaka, kako su nabrojani u Postanju; medju njima mozemo prepoznati Jubala muzicara i Tuvalkaina kovaca. Nizovi ovog tipa na portalima crkvava mogu stoga, u nekoliko slučajeva, teci od Stvaranja do Kraja Sveta. Ni jedna scena nije nezavisna. Ovaj teološki koncept istorije podvlaci tipoloski sistem. U ovakvom krugu slika, kada se SZ javlja on to cini kroz individualne scene i figure - zamisljene da ne budu Ništa više od senki čije znacenje postaje jasno samo u svetlosti Jevandjelja.

SVETITELJI

Ponekad smatramo da su figure i scene smestene na portale crkve da bi privukle paznju vernih na specificna sredstva milosti koja su im u okviru toga omogućena. Timpanon Sen Foa u Konku, jedne od velikih hodocasničkih crkava XII veka, pokazuju svetitelja koji posreduje u okviru SS: pri smisljanju programa, monasi su se postarali da hodocasnici budu potsecani na njenu moć da spase pre nego što se udje u crkvu. U najznačajnijoj hodocasnickoj crkvi od svih, Santjagu da Komposteli, hodocasnici su pozdravljeni pri dolaski na glavnom ulazu figurom Sv Jakova na prestolu istaknutom na trimou.

Na nekim gotičkim crkvama iz XII veka svetitelj patron se javlja na trimou, budući da je Sen Deni imao patrona od izuzetnog značaja. Kult Sv Dionizija (Sen Deni), koji je u Francuskoj XII veka postao izuzetno politički i nacionalistički obojen, bio je makar medju razlozima za prestiz opatije i njen naročit status. Stoga mu je velika čast ukazana svetitelju na Sižeovom zapadnom portalu: on se javlja na (unistenom) trimou centralnog prolaza, a scene njegovog mučenistva se vide na desnom timpanonu, a znamo da je ova scena obično korišćena i na drugim portalima iz XII veka. On nije bio zaboravljen ni u sledećem veku: kada je obnova grobnice Dragoberta sprovodjena u poslednjim godinama vladavine Sv Luja, Sv Dionizije je, zajedno sa Sv Martinom iz Tura i Sv Morisom, igrao ulogu u scenama iz njihovih legendi isklesanim na zidu nise, koji su prikazani kao spasioci Dragobertove duše.

Druge manastirske i episkopske crkve XII i XIII veka retko su bile manje spremne da ukljuce patrone i lokalne svetitelje u svoje programe portala. U Sen Beninju u Dizonu, patron je prikazan na trimou zapadnog portala, a on je nekada imao i svoj timpanon koji je prikazivao scene iz negovog stradanja. Sv Lupus stoji na trimou priorijske crkve Sen Lup de Noud, a scene iz legende o njemu ispunjavaju arhivoltu. U Sensu je odluceno da se posveti ceo centralni portal slavnom patronu katedrale, prvom hrišćanskom mučeniku, Sv Stefanu: stojeca figura svetitelja javlja se na trimou, a njegovo stradanje opisano u Delima Apos., još opširno, nalazi se u timpanonu, okruženo figurama andjela, svetitelja i vrlina u arhivotama.

U timpanonu levog prolaza na zapadnom portalu katedrale u Amijenu vidimo prenos mostiju Sv Firmina. Ovi svetitelji čije su mosti bile očuvane i obozavane u posebnim crkvama bili su omiljena tema koja je uključivana u programe portala. Na portalu Amijena Sv Firmin stoji na trimou za svetiteljima na susednim dovratnicima. IZgleda da su darovi u vidu relikvija uticali na program pariskog Krunidbenog portala: kralj Filip Avgust darovao je Notr Dam relikvijama Dionisija, Stefana i Jovana Krstitelja, i koliko znamo, sva tri svetitelja se javljaju na dovratnicima portala. U 1204. katedrala u Šartru je zadobila glavu Sv Ane iz Carigrada i to je ustanovilo svetiteljki pocasno mesto na trimou centralnog prolaza severnog portala. čuda koja su se desavala pored relikvija igraju veoma značajnu ulogu u scenama tinpanona na portalu Sv Onoratusa u Amijenu.

Ali lokalni svetitelji su bili prikazivani na portalima i kada je bilo vazno proizvesti dokaz velike starine, ili posvedociti na ulazu u metropolitsku crkvu da je ona imala svoje pravo na svoje posebne privilegije. U Burzu jedan od četiri bocna portala zapadne fasade bio je posvecen Sv Ursinu, prvom biskupu. Ciklus timpanona počinje sa scenom u kojoj je Ursin poslat od strane Sv Petra na misiju u Burz a zavrsava se sa Krštenjem lokalnog rimskog upravitelja. Jedan od razloga za stvaranje velikog svetiteljskog portala u Remsu je bila želja nadbiskupa i kolegijuma da posvedoče pravo svoje katedrale da krunisu kraljeve

Francuske, privilegiju koju su vešto zadobili u ranom srednjem veku ali koju su morali stalno da brane od protivtvrdnji iz Sen Denija ili Sensa. Figura na trimou je Sv Kalikst, čije je telo bilo u katedrali. Na dovratnicima vidimo Sv Nikasija, biskupa mučenika Remsa, i Sv Remija (Remigija, Remizi), koji je krstio Klovisa, kralja Franaka, i pomazao ga uljem poslatim sa Neba. Sve do 1914. čudo Ampule, na kojem su tvrdnje Remsa da je krunidbena crkva uglavnom počivale, još se moglo videti u donjoj traci timpanona. čak i sada je moguće nazreti figure Klovisa koji stoji kao kandidat za Krštenje pred Remijem, koji je prvobitno drzao ampulu, donetu sa nebesa od strane golubice. Golubica je takodje prisutna na statui dovratnika Sv Remija, lebdeci iz oblaka do tačke u blizini sveceve glave. Ovde se može jasnije videti način na koji je ikonografija portala bila povezana sa ritualnim funkcijama i hijerarhijskim tvrdnjama.

Sv Nikasije na levom zidu zapadnog portala Remsa drži svoju odsecenu glavu u rukama. Andjeli nose mučenicku krunu iznad njegovog trupa. Pored biskupa je velika figura andjela, koja leti i mase censer. U legendama o severno francuskim svetiteljima isto čudo se stalno ponavlja: pošto mu je odsecena glava, mučenik je skuplja, podiže i hoda pracen andjelima do svog mesta sahrane. U XIII veku ove legende su nasle svoje mesto na dovratnicima portala, prikazane kao figure u punoj velicini. Najraniji primer, koji nije sačuvan, bio je verovatno Sv Dionisije na Krunidbenom portalu u Parizu. On je pracen dvema andjelima, kao što je to slučaj na poznijem zapadnom portalu Remsa. U remsu dva andjela nose censers, a mučenik je prikazan sa glavom ali sa odsecenim delom lobanje. Prateci andjeli mu se okrecu sa osmehom (moj komentar -grozota!!!). slična grupa postoji i u Amijenu. Najimpresivniji od svih primera je grupa unutar zapadnog portala katedrale u Remsu. Sv Nikasije, drzeci glavu u rukama, stoji na vitkom stubu koji je vezan za trimo. Prikazani u velikoj niši koja sadrzi rozetu su vandalski ratnici, odgovorni za odrubljivanje svetiteljeve glave na ulazu u katedralu. Grupa je odvojena od glavnog broda dvema velikim andjelima, okrenutim prema svetitelju pokazujući prema crkvi. Oni ga prate na njegovom putu, prema legendi, od praga do visokog oltara. Tako imamo skulpture smestene na ulaz katedrala visoke gotike da bi se demonstriralo neprekidno prisustvo biskupa mučenika koji je obezglavljen vekovima ranije na pragu ove iste crkve i koji je polozio svoju glavu na oltar/sto (mensa). Ova grupa mučenika sa andjelima koji se smese pronadjena je samo u severnofrancuskim katedralama XIII veka. Ovaj tip je podražavan u Bambergu - unutar katedrale je figura obezglavljenog Dionisija; njegova pratnja, andjeo koji se smesi noseći mučenicku krunu, takodje je prisutna.

Legenda o svetiteljima koji su bili smenjeni sa svog polozaja kao glavnog patrona crkve ponekad je korišćena da bi se dekorisao sporedni ulaz. Stefan npr. je bio originalni patron svetac Pariske katedrale, kasnije Notr Dama, i ovo je verovatno razlog zasto se njegov portal nalazi na juznom transeptu. Ikonografija portala mogla bi biti povezana sa posvetama oltara. Katedrala u Sensu je imala dve kapele transepta, jednu posvećenu Krstitelju, drugu Bogorodici, a ovo se poklapalo sa Krstiteljevim ciklusom i Krunisanjem na odgovarajućim ulazima zapadne fasade.

Svetitelji se javljaju kao ucesnici Strasnog suda. U Parizu i Amijenu oni su smesteni u arhivoltama. Na juznom transeptu Šartra celokupni trostruki prolaz mora se razumeti kao jedinstvena, prosirena verziija Strasnog suda, u kojoj su mučenici i ispovednici na zidovima i nosacima. Ni figure na dovratnicima nisu puki lokalni svetitelji, već su pre veliki svetitelji Crkve: Stefan, Kliment Rimski, Lavrentije, Vinsent, Martin iz Tura, Jeronim, Grigorije Veliki. Timpanoni i arhivolte prikazuju scene koje ilustruju dobra dela svetitelja i dela posrednistva, npr. Stefanovu molitvu,...Samo kada bi bio pravljen nastavak programa gradjenjem trema onda bi nekolicina malopoznatih lokalnih svetitelja bila dodata, npr. Laudomarus i Avitus. Broj prikazanih svetitelja u Šartru ne može se identifikovati. Stoga što nema izrazitih atributa ili sporednih scena na soklu, nemamo trag koji bi nas vodio. Mnogi natpisi koji se sada koriste, ne datiraju dalje od sredine XIX veka. Stoga se sv.ratnik na portalu mučenika u Šartru obično smatra za Teodora, iako neki preferiraju Morisa, koji je takodje bio svetitelj ratnik. Skoro je iznesena pretpostavka i o prikazivanju Pesme o Rolandu na portalima ali to još Ništa nije dokazano. Šartr, Amijen i Rems imaju veliki broj svetitelja koje ne mozemo

imenovati; figure nemaju oznake, tako da nas čak i lokalni kalendar gozbenih dana ne vodi dalje od sfere hipoteza.

Hrišćanska ikonografija XII i XIII veka ukljucuje slike i cikluse koji se retko ili nikada ne javljaju u programima portala. Ciklusi crkvenih portala, čak gotičkih portala, ostali su reprezentativnog i simboličnog karaktera, velikim delom iskljucujući puko narativne scene. Ovo objašnjava zasto ilustracije legenda o svetiteljima ostaju tako retke. Javno delovanje Hristovo, cuda, Stradanje, sve je to sumnjivo kada nedostaj. hristološki ciklusi kapitela u Šartru i Etampu su izuzeci, nalik Stradanju na zapadnom portalu Remsa.

Sekularne teme su gotovo potpuno odsutne, a kada se javljaju odnose se na ckrveni/eklezioloski karakteri ciklusa. Slobodne veštine, personifikacije sekularnih tema u sadrzaju, bile su predstavljane samo zato što su bile neophodne u preliminarnom učenju teologije. Mnogi portali nose Zodijak i Kalendar, u Šartru kombinovan sa Vaznesenjem, u Senlisu i Parizu na Krunidbenim portalima, u Amijenu i Semur an-Oksoau u vezi sa agiografskim programima. Oni su medju manjinom skulptura koje odražavaju nešto od života perioda i njegove rutine, na isti način na koji su ilustrovani kalendari postali inkunabula modernih pejsaža. Medjutim, bilo bi nezamislivo uvesti takav niz u centar crkvenog programa. Mesto za kalendar je bio sokl, dovratnici ili arhivolta. Sekularne teme ostajale su na periferiji, i veoma je netacno videti ovakve predstave setve i zetve kao glorifikacije ljudskog rada. Zodijak i kalendar prikazivali su godišnji ciklus u okviru kojeg je crkva slavila svoje proslave, i ovo je verovatno bio razlog zasto su predstavljani na ulazima katedrala ili opatijskih crkava. Sa ovim temama dijapazon sekularnih tema faktički je iscrpljen. može se pomenuti, medjutim, trimo Bogorodičinog portala u Parizu, koji pokazuje na jednoj strani šest starosnih doba čoveka, a sa druge strane šest godišnjih doba ili temperatura; ove personifikacije su odgovarale brojcano zodijačkim i scenama kalendara na dovratnicima.

52. ZRELA/VISOKA GOTIKA U FRANCUSKOJ (1194-1300)

Vilson:

Uticaji severno francuske arhitekture na inostranstvo već je bio značajan do 1200, ali počevši od druge i trece decenije XIII veka njen internacionalni prestiz počeo je da raste u odnosu na samo kraljevstvo Francuske. Zapad je bio prosirenje kraljevske vladavine do gotovo cele oblasti današnje Francuske. Neocekivana smrt Ricarda I od Engleske 1199. otvorila je put osvajanjima Filipa II Normandije i Anzua od 1204., i za jednu deceniju ovi uspesi su bili praceni zapocinjanjem krstaškog rata protiv jeretika na jugu, što je bio izgovor za uvodjenje kraljevske vlasti u ovu oblast gde se ona nije osećala vekovima. Stare kulturne veze nisu bile zamenjene preko noci u ovim novodobijenim zemljama, kao što njihovi suprotni odgovori na gotičku arhitekturu svedoče, ali su osnove Francuske kao jedne nacije već bili efektivno polozene.

Francuski kraljevi XIII veka bili su u celom spletu okolnosti u vezi sa ostalim velikim silama. Medjutim, posle smrti Luja IX 1270, taktika ekspanzije na sever i istok pracena je povecanim pritiskom na papstvo koje je kulminiralo hapsenjem Bonifacija VIII od stranje Filipa IV 1303. i premestanjem papskog dvora u Avinjon 1309[6]. Strah od francuskog

[6] Avinjonske pape (1309-1378) - Bonifacija VIII nasledio je Benedikt XI (1303-1304), a potom arhiepiskop Bordoa, Bertran de Go, koji je uzeo ime Kliment V. Novi papa se nasao u teskoj situaciji, posebno zato sto je kralj Francuske nametao svoj primat nad papstvom. Filip IV je zahtevao da se Bonifaciju VIII sudi posmrtno zbog njegovih navodnih zlocina. Radije nego da osudi svog prethodnika, papa Kliment je saradjivao u politickim planovima francuskog monarha. Posebno, obezbedio je da u kardinalskom kolegijumu bude vecina francuskih clanova, sto je opet obezbedjivalo izbor Francuza za papu, i precutno se slozio s unistenjem templarskog reda koje je sproveo Filip. Kralj Filip je prizeljkivao veliko bogatstvo hramovnika. Filipova pobeda nad templarima i, posredno, nad papom bila je potpuna. Da bi izbegao gradski nered i pripremio Sabor u Vijenu, Kliment je 1309. preneo papsku stolicu u Avinjon, grad na reci Roni. Kliment VI je kupio grad od Grofice od Provanse i grad je ostao u posedu papa sve do

imperijalizma možda je takodje doprineo francuskog gubljenja vodjstva u arhitekturi posle 1270. čak do ranog XIII veka postojalo je veoma rasprostranjeno posmatranje tipicnog Francuza sa severa kao soviniste, kome se ne može poljuljati njegova uverenost u nadmoć svega francuskog. Bez sumnje internacionalne struje francuske gotičke arhitekture doprinele su formaciji slike o sebi.

Druga tačka ponosa u Francuskoj u XIII veku bilo je njihovo bogatstvo. Nametanje direktne kraljevske vlasti većini Francuske pokazalo se veoma povoljnim za ekonomiju, jer je olaksavalo i spoljasnju i unutrašnju trgovinu i omogućavalo kraljevima da na razne načine intervenisu da bi promovisali razvoj gradova. Vojne stvari su verovatno bile primarne u odluci Filipa II da poboljša put izmedju Amijena i Pariza ali su one imale i uticaja na otvaranje prestonice za tkanine iz Amijena i kukuruz iz Pikarda, i bez sumnje pomogli da Pariz izgleda kao očigledno mesto gde se može regrutovati arhitekta za obnovu katedrale od 1220. Kolegijum katedrale u Amijenu uživao je dobre veze sa bogatim bankarima grada, i izgleda da je predstavljalo podrsku ovih drugih što je omogućilo da prva faza radova na novoj crkvi napreduje veoma brzo. Sigurno je nedostatak takve podrske u Remsu, gde su relacije kolegijum-grad bile jako lose, bio veliki hendikep u finansiranju izgradnje katedrale. Medjutim, centralni element u finansiranju katedrale bili su prihodi od zemlje samog kolegijuma. Do oko 1180. agrarna ekonomija severne Francuske je bila u usponu, sa više obradive zemlje nego ikad pre, i u periodu 1190-1230. sheme za obnovu su uvedene od strane svakog kolegijuma katedrala u oblasti koje nisu bile već obezbedjene time tokom poznog XII veka. Pouzdanje koje je steceno ekonomskim napretkom mora obezbediti više od objasnjenja za najocigledniju karakteristiku francuskih katedrala XIII veka, njihovu gigantsku velicinu.

U hronologiji gotičke arhitekture XIII vek nije samo arbitrarna podela već realni i izraziti period. Od oko 1200. dizajn severno francuskih katedrala podlegao je obnovi koja je kulminirala u 1230im sa stvaranjem plamenog stila, verzijom gotike koja je živela duže od bilo kog svog prethodnika i bila daleko češće korišćena za glavne nove projekte izvan severne Francuske. Do 1300. era francuskog vodjstva dolazila je do svog zavrsetka, makar što se tiče oblasti Evrope koje su bile najproduktivnije u izgradnji velikih crkava, i Plamena gotika je počela da bude zamenjivana serijama više manje autonomnih nacionalnih i regionalnih poznogotičkih stilova. Dalje opravdanje za tretiranje XIII veka kao entiteta je cinjenica sve-Evropske raspodele u manje periode što je nemoguce postici bez nepravednosti prema raznolikosti i bogastvu gotike izvan njenog mesta porekla. Kategorizovati visoku gotiku kao stilove arhitekture velikih crkava koji su postojali u ranom XIII veku u Engleskoj, Normandiji ili Burgundiji jednostavno zbog toga što su nastali u isto vreme kao i severno francuska gotika ne bi bilo tačno i dovelo bi do toga da kada se posmatraju njihovi zavrseci u poredjenju sa francuskom plamenom gotikom oni budu ocenjeni kao provincijalni i zaostali. slično tome, pozno XIII vekovna arhitektura u zapadnoj Evropi kao celina može samo biti nazivana Plamenom ako smo spremni da umanjimo regionalne uticaje koji su davali obojenost i u nekim slučajevima čak i transformisali ono što je bilo zapoceto kao Pariski stil.

Francuska visoka gotika

Termin "visoka gotika" kako je korišćen u engleskim i francuskim spisima o srednjovekovnoj arhitekturi ukljucuje konstruktciju koja je u najboljem slučaju sumnjiva. Pridev "visoki" je deo rasudjivanja koje smesta sasvim različite katedrale Šartra, Remsa, Amijena i Burza u vrh francuske gotike, i koje vidi veću homogenost plamene faze kao simptom dekadencije. Tako je visoka gotika smatrana arhitekturom individualnosti i pionirske snage dok je plameni stil obeležen kao ponavljački i previse rafiniran.

53. SEN ŠAPEL- VITRAŽI

Francuske revolucije. I posle prelaska u Avinjon trosilo se na Italiju, posto pape nisu odustajale od polaganja prava na papsku drzavu; u stvari, planirale su da se u neodredjenoj buducnosti vrate u Rim. Nasuprot savetima mnogih kardinala, papa Grgur XI je popustio pod nestrpljivim molbama mistika, Katarine Sijenske i vratio se u Rim.

54. VITRAŽI U FRANCUSKOJ

Iako su vitraži medju najlepsim i najfascinantnijim izumima srednjovekovne umetnosti, dugo nisu cenjeni na istom nivou kao freske i slikarstvo na dasci. Stvaranje monumentanih slika od bojenog stakla nije bio izum gotičkog perioda. Poreklo tehnike seže unazad do pozne antike. Jedinstveni efekat bojenog stakla je rezultat providnosti samog materijala, stakla, dok je boja stvarala mutnu atmosferu uz potpuno neprovidne crne konture.

Kao i svaki drugi umetnik, slikar na staklu je zapocinjao svoj rad pravljenjem skice, koju je radio u skladu sa zemljama klijenta i zatim ih je podnosio da bi ih ovaj odobrio. Ako bi kompozicija bila odobrena on bi zatim nastavljao sa bojenjem. Kao što monah Teofilus Prezviter izveštava u studiji iz ranog XII veka, slikari na staklu su pripremali drvene panele na koje su prenosili crtez u razmeri koja je bila konacna. Na tome su povlacili linije i fiksirali boje stakla, koje bi sekli kasnije i merili u skladu sa svojim dizajnom i na kraju bojili. U zavisnosti obicaja radionice, slikari na staklu su prvo bojili ili konture ili tecnom bojom prelazili preko delova koji su kasnije glazirani. Padovi nabora draperije, lica, udovi i objekti su zatim senceni da bi bila dobijena forma i dubina.

Sve do oko 1300, slikari na staklu su imali samo crnu ili braon boju za grizaj koja im je bila dostupna. Zatim oko tog vremena (tj. oko 1300), otkirli su srebrni talog iako je on bio dugo poznat islamskim umetnicima. Upotreba nove boje brzo se rasirila iz Francuske u susedne oblasti kao što su Engleska i jugozapadna Nemačka.

Kada su delovi stakla koji sačinjavaju prozorsko staklo obojeni stavljeni bi bili u pecnicu u peceni. Ovo je fiksiralo grizaj, koji je bio napravljen od lomljenog stakla i metalnih obojenih aditiva, u glatku površinu stakla. Ako bi paljenje stakla bilo uspesno, boje bi mogle odolevati vremenskim prilikama vekovima. Srebrni talog je pravljen od legure antimona i lomljenog srebra u koju su dodati voda i oker žuta. On se sjedinjavao sa staklom tokom paljenja (uvek je bivao nanesen na pozadinu stakla), bojeci ga u žuto. Ova nova senka boje omogućavala je da se dve boje mogu staviti jedna do druge a bez neophodnosti da se staklo mora seci.

Cim bi delovi stakla bili spaljeni, polagani su na radnu površinu i slagani jedan sa drugim na drvenoj ploči u skladu sa njenom originalnom skicom. Kako je tehnika napredovala mogli su se stvarati sve veci oblici. Olovni okviri koji su bili meki i lako su se prilagodjavali nepravilnim oblicima stakla, spajani su da bi se dobila mreža koja je drzala sve delove stakla zajedno. Konacno završena sara je ojacana sa tankom metalnom armaturom i uglavljena u okvir prozora.

Najstariji dokazi srednjovekovnih vitraža, otkriveni u crkvama manastira Dzarou i Monkvermaout u severoistocnom Engleskoj, datira iz VII veka. Tada su već postojala ornamentalna i figuralna prozorska stakla, iako staklo još nije bilo bojeno. Glava iz manastira u Lorsu je možda najstariji fragment prozorskog stakla sa potpuno razvijenim bojenjem. Ovo delo je datovano u drugu polovinu IX veka. Dokazi o postojanju vitraža su retki iz vremena pre 1100, iako pisani izvori govore o tome da su crkve bile već ukrašene scenama iz Biblije, legendama o svecima, i individualnim monumentalnim figurama. Nedugo posle 1100, Teofilus je sastavio raspravu o umetnostima koja ukljucuje i opis pravljenja vitraža. Opis potvrdjuje znatnu starost tehnike, i sugerise da je u tom periodu oko 1100 vitraž već cvetao iako nam sačuvani fragmenti svedoče da je bilo tek na početku.

Sve do gotovo sredine XII veka, crkve su još uvek posedovale relativno male prozore, tako da su imale prostora samo za prozore koji su prikazivali sano nekoliko scena ili jednu jedinu figuru. Posle oko 1150., medjutim, postojao je ustaljeni trend prema probijanju zidova nešto većim prozorima. Glatke zidne površine konacno su bile toliko redukovane da je arhitektura počela da se sastoji samo od okvira za prozore. Katedrale su pocele biti pune vitraža već počevši od kraja XII veka - Sison, Burz, i Šartr u Francuskoj i Kanterberi u Engleskoj - sačinjavajući prvi vrhunac ovog razvoja.

Srednjevekovno misljenje je smatralo svetlost kao manifestaciju božanskog, pa su tako vitraži koji su kombinovali svetlost i prikaze iz Biblije shvatani kao neprevazidjene i istinski upecatljive ilustracije reći Božije. Teolozi su dosledno tome pripisivali vitraže moći da se covecanstvo prosvetli i sacuva od zla. Parabola o Povratku Bludnog sina bila je naročito popularna u vitražima oko 1200. priča je bila pogodna za izvlacenje nekoliko pouka. Upozoravala je vernike protiv arogancije, ekstravagancije, pijanstva, kockanja, i posetama ženama lakog morala, jer su jasno poroci vodili do konacne nesrece. priča je poucavala, kroz primer oca bludnog sina, i da oni koji su napustili pravi ali uzak put ali su se pokajali mogu biti dobrodosli u zajednicu.

Prozorsko staklo iz katedrale u Bruzu prikazuju Bludnog sina na početku priče. Tipican plemiic iz XIII veka, jase na sivom konju, njegov soko mu je na ruci. On nosi purpurno odelo čiji se fini nabori igraju oko njegovog tela, i izuzetni ogrtač sa krzenim ivicama. priča je ispricana u scenama koje su uklopljene naizmenicno u velike cetvoroliste i manje medaljone. Ornamentalna tapiserija ispunjava površine izmedju slika, a ivica sa palmetama uokviruje celinu. Piktoralna tema odražava gledista onih koji su pripadali visim klasama. Za njih, veliki pad bludnog sina u niži status svinjara izgledao je zastrasujući.

Raspon boja ukljucuje crvenu i plavu, sa belom, brojnim nijansama purpurne, žute, i zelenom koja je dominirala u figuralnim delovima. Protagonisti se kreću ili u ramu ili u slici, na nešto valovitoj podlozi, ili na nekoj vrsti mosta, u zavisnosti od toga da li se scena desava unutar gradjevine ili na otvorenom prostoru. Na početnoj ceni, raznobojne sare terena ukazuju da je putovanje na zemlji. Figure na prozoru u Burzu imaju delikatne, vitke figure koje su nadvisene velikim glavama sa visokim lobanjama.

Svet plemstva takodje se vidi i u sceni sa prozora Sv Eustasija u severnom brodu katedrale u Šartru. Prozor je načinjen od velikih i malih krugova rasporedjenih oko centralih kvadrata. Prva slika u kvadratu prikazuje sveca kako ide na konju u lov. Kao u Burzu, crveno plavi dualizam vlada paletom dekorativnim delova, dok zelena, purpurna, bela i žuta figuriraju u figuralnim delovima. Ram slike služi kao teren za jelene koji beže od jahaca. U svojoj sposobnosti da ukaze na snažna razvijena tela ispod draperije, umetnik otkriva majstorstvo linije i boje.

Katedrale u Burzu i Šartru bili su obe zapocete u 1190im. Vlasti su sigurno bile planirale vitraže čak tad i oformile su radionice. Oba razmatrana primera za sada se datuju u 1200-10. Izvori ne pominju ni ime ni poreklo njihovih stvaraoca. Majstor legende o sv Eustasiju možda je u Šartr došao iz severne Francuske, možda iz Sv Kventina. U Burzu, medjutim, svi tragovi porekla umetnika su izgubljeni. Majstorstvo fino izvedenih draperija povezuje vitraže Burza i Šartra sa ostalim delima u Severnoj Francuskoj i oblasti Maasa iz perioda druge polovine XII veka. Nabori draperije ove vrste razlikuju umetničku figuru rano gotičkog stila vitraža do oko 1230 i karakterisu stil poznat kao "suplji nabor" ili "klasicizirajući stil".

Ovaj umetnički idiom se rasirio brzo i oformio se kako u Engleskoj tako i u nemačkim podrucjima koje se granice sa Francuskom.

Ranogotički stil, sa svojim fluidnim naborima draperije, svojim dijamantskim bojama, i bogatstvom dekoracije, trajao je u Francuskoj do 1230ih. Vitraži majstora Karaunusa i oni u transeptu Šartra simbolisu promenu idioma u Francuskim vitražima. Pa ipak, Šartr nije bio direktno ukljucen u nove razvoje u Parizu, koji je tada bio glavni pokretac umetničke inovacije. Verovatno skulptori koji su došli iz Pariza u Šartr inicirali promenu u vitražima. Do 1240ih stil figura visoke gotike, sa elegantnim proporcijama i velikim razmerama, jasno odvojenim naborima draperije, preovladao je sirom srca francuske gotike.

Kako pokazuju vitraži u Sen Šapelu u Parizu, ovo se nije desilo odjednom, jer bi veliki projekat zaposljavao starije umetnike zajedno sa mladim. Ciklus koji predstavlja dela SZ carice Jestire bio je medju delima koja su usvojila idiom visoke gotike. Figure su uocljive po svojim balansiranim proporcijama i elegantnom držanju. Sen Šapel, koji je zapocet 1239, predstavlja jedno od najizrazitijih gradjevina plamenog stila visoke gotike. pošto je konstruisan sa mnoštvom prozora ukrašenih kamenom dekoracijom, postalo je moguće prosiriti otvor svakog prozora na ceo prostor izmedju nosecih elemenata arhitekture time stvarajući ono što deluje kao zid od stakla.

Za razliku od slikara iz Šartra i Burza, ovi ovde su se suocili sa novim zadatkom koji je obezbedjivao scene za veoma visoke, veoma uske siljate prozore. Tako, u Sen Šapelu, početni postupak je trebao da podeli prozorsko stako u geometrijska piktoralna polja na dekorativnoj pozadini. Medjutim, zbog uskosti svakog prozorskog stakla, piktoralna polja su morala da budu svedena po velicini a njihov broj povecan, što je umanjilo njihovu celokupnu preglednost.

Ikonografski program ovih ciklusa pokriva istoriju sveta u 100inama scena, od Stvaranja do dolaska u Pariz relikvija Stradanja koje je Luj IX (1236-70) doneo za svoju kapelu. Slike su pune aluzija na francusku monarhiju, povezujući je sa starozavetnim carevima i Hristom. život i dela carice Jestire su bili odraz/uzor kraljicama dok su bile na bogosluženju u kapeli palate.

Drugi vrhunac u vitražima francuske visoke gotike predstavlja serija prozora u horu opatije Sen Uen u Ruanu, koji potiču iz 1325-38. Ukazano je da su prozori sa kamenim ukrasom nametnuli slikarima na staklu ceo niz novih problema, jer je sada bilo neophodno obezbediti staklo za visoke, uske nizove prozora. U isto vreme, detalji i ornamenti plamenog stila zahtevali su dobro prirodno osvetljenje za unutrašnjost da bi se druge arhitektonske karakteristike videle. Odgovor slikara na ovaj problem doveo je do stvaranja tanjeg stakla veće providnosti i jarkijih boja. Na kraju, slikari su napustili ideju ispunjavanja cele staklene ploče bojom, birajući umesto toga živo obojene, figuralne dizajne izradjene u grizaju.

Problem kako podeliti uske prozore prvo je resen na razne načine. Potpuno obojeni prozori hora katedrale u Troji pokazuju da je svaki okvir podeljen horizontalno na tri zone ispunjene scenama ili figurama, uokvirenim slikanom arhitekturom ili vrstom izduženog lisca. Hor katedrale u Turu, koji je vitražima ispunjen u ¾ XIII veka, još je bio dopunjen prvenstveno potpuno obojenim staklenim plocama. Slikari Canons of Loches prozora su bili ti koji su oko 1260 prvi otkrili kako da se obezbede visoki uski kopljasti prozori sa vitražom na estetski zadovoljavajući način bez potrebe da se figure izduzavaju, kao što je to bio slučaj centralnog prozora u horu katedrale u Amijenu. Njihovo rešenje je resilo i problem nedovoljnog osvetljenja unutrašnjosti. Prozorima su dati veliki prostori grizajnog stakla u kojima su figure postavljene kao horizontalne trake boje. Sistem je dalje uslozn jen u kolegijalnoj crkvi Sv Urbana u Troji i oko 1280 u Sez katedrali i postao dominantan u vitražima francuskih gradjevina sve do sredine XIV veka.

U horu Sen Uen u Ruanu, ova kombinacija grizajne i bojene staklene smese razvijen je u standardnu tehniku. Kapele ambulatorijuma ispunjene su bile grizajnim prozorima sa obojenim ivicama i centralnim obojenim elementom (glave, lisce). mrežasta struktura grizaja, formira nadstresnicu oko delikatnog floralnog motiva. Smestene centralno, potpuno obojene figure zauzimaju oko polovine prozora, formirajući široku traku boje koja se proteze oko cele spoljne ljuske prizemlja hora.

Blagovesti su smestene u severoistocnom prozoru osovinske kapele, Bogorodičine kapele. Bogorodica stoji ispod bogatog baldahina, iza kojeg se siri crvena pozadina od lisca. Njena poza formira elegantu S-profilaciju, i draperija igra oko njenog čvrstog, zaokruženog tela u opuštenim, padajućim naborima. Majstorstvo fino diferenciranih senki daje dubinu (3D) naborima, glavi, i udovima, izdvajajući figuru od pozadine nalik reljefu. različiti žuti i plavi tonovi u kombinaciji sa tamno crvenom daju obojenosti toplinu, izfvajajući je od srebrnastog grizaja iznad i ispod. Figuralni stil Ruenskih prozora povezan je sa najnovijim pomacima u pariskom slikarstvu, naročito onim razvijenim u krugu iluminatora Zana Pisela. Stliska bliskost savremenoj pariskoj umetnosti - vitraži u centralnoj kapeli Sen Uen moraiju se datovati od oko 1325 - ukazuju da je opat Sen Uena pozivao umetnike iz prestonice da izrade vitraže.

Dalja dela izvanrednog kvaliteta sačuvana su u horu Ivro katedrale, jugozapadno od Ruana. Vitraži u novopodignutog klerestorija hora bili su uradjeni na inicijativu biskupa Zefrija Le Faea, i drugih. Dok su prozori u horu Sen Uena bili ukrašeni monumentalnim bojenim figurama na grizajnoj pozadini, tri prozora na kraju svetilista u Ivrou su potpuno obojena. Centralni prozor je nosio predstavu Bogorodice sa detetom, pracenu Sv Jovanom Krstiteljem, patronom prethodnog biskupa, Zana du Prata. U prozoru sa leve strane je

monumentalno Krunisanje Bogorodice, a u prozoru sa desne strane su Blagovesti. U svakom slučaju, donatori vitraža su prikazani kako klece, pored njihovih grbova, u donjoj ploci. Elegancija prozora ambulatorijuma ovde dostize nivo velicanstvenosti koji nije samo puka imitacija stila Ruana, već jedno novo izrazito dostignuce.

U Francuskoj je značajan broj vitraža bio žrtva ratova (Stogodišnjeg rata, verskih ratova iz XVI veka). Krajem XIV veka, umetnički stilovi dva glavna centra, Pariza i Praga, su iznenada zatajili, tako da, kao što se desilo i oko 1200, do 1400 ili tako nešto internacionalni umetnički stil je razvijen, koji se naziva Mekim ili Internacionalnim stilom.

Kraljevski prozor u horu Ivro katedrale i veliki prozor u lobiju Lineberske gradske većnice su primeri ovog stila. Donacija Šarla VI u Ivrou verovatno je narucena pariskoj radonici. Kralj zauzima centar cetvoro panelnog prozora. Prikazan kako kleci u malom zasvodjenom prostoru, on se okrece, sa Sen Denijem pored njega, prema Bogorodici. Umetnička virtuoznost i prefinjenost ovih panela prevazilaze sve prethodno u Francuskoj iz ovog perioda.

55. GOTIČKE FASADE OD SEN DENIJA DO REMSA

Nekoliko glavnih fasada izgradjeno je tokom druge polovine XII veka jer su glavni brodovi većine rano gotičkih katedrala ostali nezavrseni daleko posle 1200. Najranija gotička zapadna procelja, ona u Sen Deniju i Šartru, nisu zavrseci novih gradjevina već su zamene za ranije i jednostavnije fasade. Šartr je od Sen Denija preuzeo dve kule čija sirina prevazilazi sirinu bocnih brodova iza njih, i osnovni koncept trostrukog skulptovanog portala. Medjutim, zbog glavnog broda iz XI veka u Šartru koji je bio dosta siri od onoga na koji je Siže dodao svoje zapadno procelje, bilo je mesta izmedju kula za sva tri portala i za tri ogromna prozora. Procelju Šartra nedostajala je rozeta (koja je dodata kasnije oko 1200.), verovatno jer je arhitekta video okulus u Sen Deniju kao Ništa više od rešenja za problem sa kojim se on nije suocio, tj. osvetljenje široke ali niske gornje kapele. Bilo da je Šartr takodje preuzeo vodjstvo od Sen Denija u vezi sa kopljima (misli se na zavrsetke kula) nije poznato, jer nema dokaza da su drveni zavrseci bili originalno planirani za Sižeovo zapadno procelje. Severna kula u Šartru, zapoceta u poznim 1130im pre nego što je fasada kakva je u današnjem obliku bila zamisljena, imala je drveno koplje koje je verovatno bilo slično po obliku kamenoj strukturi iz oko 1160-70 koja još uvek krunise juznu kulu. Nisu sačuvana druga koplja ovog i ranijeg datuma, ali postoji verovatnoca da su usled uticaja Sartovih dugačkih kamenih kopalja nalik iglama ona postala nezamenjivi dodaci velikih gotičkih kula. Od svih karakteristika gotičkih velikih crkava, kopljasti zavrseci kula bili su najocigledniji nefunkcionalni i stoga najotvoreniji za napad kritike clirickog misljenja. U prirucniku o simbolizmu crkve napisanom oko 1250. od strane Viljama Durana, biskupa Mendea, kaze se da koplja simbolisu stremljenje ljudskog uma prema nebu. Makar jednom se desilo da se prirucnički klise ispostavio kao odgovarajući srednjevekovnim shvatanjima.

Zapadno procelje Senlia je malog obima, "racionalizovana" verzija Sen Denija. Njegove kule su u skladu sa sirinom bocnih brodova i ukljucuju vertikalne neprekidne podupirace, i njegovi otvori su distribuisani striktno u skladu sa ukrsnicom glavnog broda. U poredjenju sa onim na Sižeovoj fasadi, okulus u Senlisu je i mali i nevazan po f-ji, bio korišćen za osvetljenje prostora izmedju visokog svoda i krova. Jedini dokaz voljnosti da se okulusima daju značajnije uloge u ovo periodu je ogroman tockasti prozor sagradjen nekompaktibilno u istočnom zidu sakristije u Noajonu, i možda je bio originalno zamisljen za zapadno procelje. čudno, izgleda da su Cisterciti bili ti koji su obnovili tradiciju. Tokom sredine XII veka većina njihovih crkava izgradjena je sa fasadama koje u imale sve veće i veće okuluse sa kamenim ukrasima u vidu lisca izvedenim od malih okulusa sa lisnatim okvirima kakvi su bili korišćeni u Kliniju i njegovim burgungijskim derivatima; najraniji poznati primeri kružnih prozora koji se protezu punom sirinom glavnog broda su, danas fragmentarne, rozete cistercitskih opatija u Troa-Fonten u severnoj Sampanji i Kirkstal u Jorksiru, oba iz oko 1150-60. Najstarija rozeta pune sirine na fasadi katedrale je ona u Laonu, gradu punom kuća cistercita i njihovih duhovnih i arhitektonskih simpatizera,

premonstratencijanaca. Potvrda cistercitskog porekla rozete sevetnog transepta u Laonu su lisnati okviri njenih krugova. Ovaj prozor datira iz oko 1175.

Ako se izuzme rozeta i pozniji gornji spratovi desne kule, fasada severnog transepta u Laonu je isto tako jednostavno obradjena kao i zapadno procelje Senlisa. Struktura od četiri sprata se pravilnim travejima u transeptu razgradjena je dispoziciji otvora u tri odseka, a arkadna pregrada nalik triforijumu maskira glavni krov efektivnije od pregrade iz Sen Denija. U potpunoj suprotnosti ovom zavrsetku je nešto kasniji zapadni front, najveća gotička fasada zapoceta tokom XII veka. Ono što je najviš e izdvaja od procelja transepta može se videti kao odgovor treceg majstora Laona na zaguljeni estetski problem kako kombinovati tri velika skulptorna portala za fasadom koja ima kule jedva sire od bocnih brodova. Veoma široke kule vrste kao one iz Sen-Denija odbacene su, možda zbog cene ili možda što bi bile nesrazmerne sa proceljima transepta. Zapadno procelje Senlisa je pokazalo da su bocni portali koji su bili uklopljeni izmedju nosaca kula koje su široke kao bocni brodovi bili previse mali da nose značajne programe monumentalne skulpture. Proglem je nestao u periodu visoke gotike kada su značajnije crkve postale mnogo veće, ali majstor Laonskog zapdnog procelja je bio obavezan da radi u tesnim okvirima koji su mu nametnuti shemom koja je bila osmisljena 25 do 30 godina ranije.

Njegovo rešenje se svelo na to da skupi što više može sirinu bocnih portala, čiji su inutrasnji dovratnici postavljeni ispred visokih zidova gl.broda, na mesto koje su originalno zauzimali nosaci koji su odvajali bocne od srednjih portala. U Laonu ovi nosaci zauzimaju dobar deo jasne sirine centralnog traveja i tako sprecavaju da srednji portal učini bocne portale patuljastim. Prihvatajući cinjenicu da se vetikalne podele u portalu i zoni prozora neće računati, on je iskoristio nešto malo da maskira nesrazmernost. Jake vertikale su eliminisane iz prozorske zone pretvaranjem onih na sevetnm delu u potpore za duboke tunelaste okvire rozete i dva velika otvora pored nje. Zidanje je još uvek funkcionisalo kao nosac, ali sada su oni više izgledali kao intervali izmedju okvira. Najznačajniji izum za odvracanje paznje sa nejednakih vertikalnih podela je postavljanje portala u tremove koji se pružaju toliko napred da prednje ivice njihovih dovratnika izgledaju, kada se gledaju sa trga ispred katedrale, kao da su direktno ispod dovratnika velikih okvira tri velika prozora. Proces povezivanja dva seta vertikala završeno je postavljanjem gigantskih pinakla iznad stubaca trema. Da bi se pinakli i stupci doveli blize i tako dali maksimalnu vrednost vertikalama zone portala, tremovi su svi dobili po zabat. Centralni zabat takodje sece i jaku horizontalu ispod rozete. Nekoliko inovacija ovih moćnih tremova će biti široko rasprostranjeni u sledećem veku, naročito tri zabata i pinakli, medju prvim primerima koji ne formiraju deo koplja.

Delovi fasada o kojima smo do sada diskutovali odaju utisak jednog ogromnog bloka izdubljenog sa šest tunelastih nisa. Gotovo jedini reljef u preovladjujucoj masivnosti je obezbedjivala rozeta, ingeniozna mesavina elemenata iz okulusa triforijuma Notr-Dama u Parizu sa velikim krugovima sa lisnatim okvirima nalik onima sa severne rozete u Laonu. Iznad rozete pruža se horizontalna linija koja označava granicu izmedju dela fasade sa funkcijom plinte i onoga dela koji je tretiran kao virtuozna vezna u strukturalnom openwork. Inspiracija koja lezi iza ovih dramaticnih kontrasta bio je nesumnjivo Sen Deni, ali jugozapadna kula u Šartru mora se smatrati izvorom za aranzman otvora u telu kula i uglastih edikula. Oktagonalne strukture na vrhu svakog egla izgledaju kao da su bazirane na zapadnoj kuli Notr-Dama u Etampu, ali ni jedan raniji primer ne može se uporediti ni sa otvorima kula u Laonu ni sa njihovim dijagonalnim naglaskom. Katedrala u Laonu trebala je da ima ne manje od 7 kula, ali samo pet od njih je trebalo da aludiraju na Sion, medju čijim kulama se Psalmist pridruzio svom narodu u potrazi za Bogom.

Tokom XII veka kontrafori su uspeli da ostanu nevernovatno imuni na bilo koju vrstu estetske kontrole. teško je poverovati da tako brutalno jernostavni delovi "inzenjerstva" kao što su nosaci u Sen Remiju u Remsu nisu smatrani cudnim u poredjenju sa glatkom, elegantno detaljnom elevacijom koja može da se ugleda samo izmedju njih. Sa dolaskom višedelnih nosaca koji su morali da nose visoke klerestorije (prozorske spratove) katedrala visoke gotike, problem se više nije mogao ignorisati, pa čak i prvi primeri ovog tipa, oni u

glavnom brodu u Šartru, nose nise sa statuama u stupcima nosaca. Medjutim, ovom neverovatnom stremljenju u visinu nosaca trebalo je više od lista smokve da bi izgledali pristojno, a stupci nešto poznijih nosaca hora bili su ukrašeni minijaturnim imitacijama ciborijume u skupim materijalima koji su dugo vremena bili namenjeni da sadrze glavne oltare i skrinje. Oltarski ciborijum simbolizuje nebeski svod, a mnoštvo malih ciborijuma smatra se prebivalistima spasenih u raju.

CIborijumi nosaca hora u Šartru pripadaju veoma rasirenom pokretu u Francuskoj gotici iz oko 1180-1220. da se enterijeri obogaćuju pozajmicama iz zlatarstva, tradicionalno najcenjenije forme crkvene umetnosti jer je povezivana sa oltarima i relikvijama. Na zapadnim portalima Notr-Dama u Mantuu (oko 1180.), figuralne skulpture inspirisane internacionalnio poznatim radovima u metalu iz oblasti Meus praceni su finials i zabatima sa kamenim lisnatim ukrasom koji su jasno bili izvedeni od onih sa relikvijara i skrinja. Plinta Notr-Dama u Parizu pokazuje druge pozajmice iz ovog izvora odmah pored verzije klasičnog friza sa triglifima i metopama. Simbolična namera je nepromasiva, jer je pseudo-zlatarski rad u gornjim okvirima arkade predstavljao vrline a metope su predstavljale poroke. klasična antika, koja je još mogla da inspirise takve manje elemente rano gotičkih crkava kao što su stubovi sa prozorskog sprata u Sen Remiju u Remsu, ovde je anatemizovana kao paganska i zla, i samo poucne vrednosti. Prihvatanje dekorativnog idioma baziranog na specificno hrišćanskoj i zapadnoj formi umetnosti simptomaticna je za ocvrscavanje stava ranog XIII veka prema svim stranim kulturama: antičkoj, muslimanskoj, jevrejskoj i jeretickoj hrišćanskoj. U donjim zemljama (Holandija i Flandrija) u XV veku slikarstvo je gotiku stalno izjednacavano sa autenticno hrišćanskom arhitekturom, i iako su raniji dokazi slikarstva mnogo manje obimni, jasno je da je ovaj stav bio već postojao u XIII veku.

Nije poznato koliko dugo su arhitektonske forme izvedene iz radova u metalu zadrzale svoju originalnu konotaciju. U Remsu su ciborijumi asimilovani sa tipom korišćenim na zapadnom procelju Laona, čije je poreklo bilo makar delimicno arhitektonsko. U Sen Šapelu, gde je unutrašnjost bila tretirana u izuzetnoj meri kao fiktivan rad u metalu, spoljni zabati iznad prozora mogu se shvatiti kao aluzija na nise sa zabatima koje su povezivale strane mnogih Mosankih skrinja. Ono što je još sigurnije je to da su do 1250. prozori sa zabatima izgubili svako konkretno znacenje i postali samo još jedan pomodni detalj. Tokom druge polovine XIII veka, pravac ranijih uticaja bio je značajno obrnut, i ne samo rad u metalu već i umetnici u ostalim materijalima redovno su imitirali dekorativnu arhitekturu velikih crkava.

U poredjenju sa spoljasnjom elevacijom, velike fasade iz oko 1200-1250. ukljucuju manje koherentnu evoluciju, bez sumnje verovatno zbot toga što se relativno malo prilikaza njihovo gradjenje javilo a ocekivanja u pogledu formi koje one moraju imati bila su jednako nerazvijena. Pa ipak, postoji paralelna shema raznolikosti i eksperimenata u periodu visoke gotike, koje su kasnije zamenjene oko 1245. periodom relativne uniformnosti. Procelja transepta u Šartru su tretirana sa bogatstvom bez presedana, kao da bi se nadoknadilo što zapadni front nije bio sagradjen onda kada je odluceno da se zadrzi fasada iz XII veka. Iz tačke gledista njihovih stvaralaca, najznačajniji atribut fasada transepta Šartra bila bi njihova sposobnost da ukljuce najveći aranzman ikada vidjen u skulpturi bataljona Trijumfujuce Crkve. Po svojoj arhitekturi oba procelja su sustinski adaptacije zapadnog procelja Laona, u uvecanim razmerama i visokim proporcijama koje su bile odredjene unutrašnjim prostorima. Uski lukovi koji su flankirali centralni otvor trema su izum za zadržavanje ovog drugog dovoljno malim da bi sva tri portala mogla imati figure na dovratnicima iste velicine a nadvratnici da budu na istom nivou. Ogranicavanjem visine centralnog otvora takodje omogućava uvodjenje pod rozetom dugačkih lanseta i omogućavanjem da se svi prozori posmatraju kao jedna kompozicija, petoprozorna verzija sheme klerestorija. Ovo omogućavanje je dato samo na juznom procelju; dizajner gornjeg dela severnog procelja je uključio i traku izmedju rozete i lanceta, što je varijacija koja ukazuje da je on lancete smatrao zastakljenom verzijom triforijuma. većina francuskih arhitekata XIII veka pratila je ovu liniju razmisljanja.

Medju njima je bio Robert de Luzare. Nazalost njegovo zapadno procelje u Amijenu je utoliko nezadovoljavajuce koliko je njegov glavni brog izvanredan. Ekstremno visoke

proporcije glavnog dela rezultovale su ogromnom prazninom izmedju rozete i centralnog portala, koju je Robert ispuno galerijom kraljeva *i* triforijumom. Previse uzvisena nad ovim prepletom lukova rozeta izgleda beznačajno. Ništa manje nesrecna je i zgrcenost prozora bocnih brodova i način na koji izviruju iza ogromnih bocnih portala. Portali ovde mnogo toga duguju Laonu, ali njihovi lukovi su postali nesrazmerno visoki kada se uporede sa dovratnicima a pinakli izmedju zabata izgledaju ludački veliki u odnosu na zabate i nosace sa kojima sačinjavaju deo. U dekoraciji površina takodje kao i sirini ovi vazni vertikalni elementi postaju neobično nedosledni. Gotovo jedina karakteristika fasade Amijena vredna hvale je ta da kada se fasada gleda frontalno ona sakriva svoj najgori hendikep, prvenstveno taj da su kule plitke pravougaone i stoje ne na zapadnim travejima bocnih brodova već na delovima iza izrazito dubokih portala. Ovaj bizarni aranzman bio je verovatno izum da bi se prevazisao problem ograničene velicine koji je nastao prisustvom ranije gradjevine koja nije mogla da se razrusi; postaviti kule iznad zapadnih traveja bocnih brodova dalo bi glavnom brodu veoma potisnute spoljasnje proporcije, jer njegov deo bez kula bi bio jedva dug koliko i glavni deo hora.

Zapadno procelje Notr-Dama u Parizu stoji na suprotnom polu u odnosu na skucenu i ograničenu fasadu Amijena. To da je poznata slika smirene slike pravih linija delom slučajna postaje jasno kada se dodaju zamisljena visoka koplja koja su, vidi se jasno, bila predvidjena. Progresivno napredovanje spratova i produbljavanje nosaca može se onda prepoznati kao izuzetno efektivni izum za pravljenje prelaza izmedju kubicne mase sprata sa portalima u vertikalnost kopalja. Udopunjeni smisao olaksavanja strukture je sadržan u kontrastu izmedju kraljeve galerije i gornje galerije sa prozorima sa kamenim ukrasom okvira i progresivnim uvecavanjem otvora na kulama. Sparivanje svih ovh otvora predstavlja uvidjanje duplih bocnih brodova čije je prisustvo načinilo da uključivanje velikih bocnih portala toliko otvorenijim/jasnijim od onih u Laonu.

Skoro sve što je Notr-Dam preuzeo od Laona je duboko lucno uokviravanje rozete, prvi alternativni korak prema nadomestanje njene samozatvorenosti i stoga fundamentalno anti-gotičkog karaktera. Daleko manje alternativno/surogatno. zapadno procelje Sen Nisez u Remsu redukuje rozetu samo na funkciju uvecavanja obicnog uspravnog dizajna prozora u katedrali u Remsu. Majstori katedrale stigli su do toga da smeste rozete transepta u zastakljene prelomljene luke ali nisu uspeli da prate dizajnera juznog procelja transepta u Šartru i tretiraju ceo gornji deo kao jedan prozor. rešenje Sen Niseza je imalo malo nastavljaca/ podražavaoca, što je bez sumnje posledica proste akumulacije težine tradicije. Drugi faktor je verovatno bila opšta popularnost normalnog tipa rozete. Samo su izvan Francuske veliki prozori uspravnog oblika postali uobičajen centralni deo vecih fasada.

Drugi uticaj istočnih delova katedrale u Remsu na Sen Nisez je blisko uklapanje izmedju spratova kula i onih unutrašnje elevacije. Medjutim, izražavanje strukturalnih datosti jasno nije vodeci princip koji lezi iza dizajna portala. Ovde nema konkretnog prethodnika za način na koji zabati cik-cak se kreću preko praznina i nosaca, iako izvori izgledaju jasni. Severna fasada transepta u Šartru sigurno je doprinela uvodjenju parova otvorenih i slepih lukova izmejdu centralnog i bocnih portala, i pinakli nosaca koji dele portale iz Amijena izgleda da su bili inspiracija za sekvencu od sedam zabata, jer prozorski okviri sa kamenom dekoracijom pod ovim drugima predstavljaju modernizaciju ovih prvih. Za majstora Sen Niseza, Igoa Liberzera, prozori sa kamenom dekoracijom okvira uspravnog oblika izgledali su bolje ne samo u odnosu na rozete već i na tradicionalnu arhitekturu portala. Njegovi porali su bili neuobičajeno mali i njhova skromna ukrašenost skulpturom bila je uklopljena u slepe prozore. Ovo rešenje iako je bilo previse radikalno da dobije široku prihvacenost, izgleda da je pomoglo dizajnerima nešto kasnijih transeptnih fasada Notr Dama da smisle oprezniju reformu arhaicne arhitekture portala visoke gotike.

Glavna zasluga Sen Niseza u pogledu fasada Notr-Dama, njegovi portali sa zabatima, ukazuje na disciplinovaniji pristup Pariskih dizajnera, jer dok se treći i peti zabat Sen Niseza preklapaju sa nosacima na veoma nemiran način, u Notr-Damu zabati se uklapaju čisto u glavnu strukturnu podelu. Red statua koji flankira centralni portal Sen Niseza zadržan je u Notr-Damu, i iako sami portali ukljucuju tradicionalni skulptovani timpanon, arhivolte i dovratnike, oni su sacuvali vertikalne prororcije Liberzeovih portala zajedno sa njegovim

principom zadržavanja figuralne skultpre u okviru čvrsto oznacenog arhitektonskog koncepta. U poredjenju dovratnika sa severnog transeptnog portala u Ruanu sa centralnim portalom Amijena pokazuje meru ove "arhitekturalizacije". Amijenova romanicka teznina i uvucenost su eliminisani u Notr-Damu i Ruanu redukovanjem redova lukova sa 9 na 3, i vertikalnost je naglašena izduživanjem celokupnih proporcija, uvodjenjem kontinualno modelovanih lukova izmedju figura dovratnika i arhivolti lomljenjem plinte u seriju uspravnih postolja za figure dovratnika. OVo je izgubilo njihovu ulogu kvazi-stuba i uklopilo ih u duboke nise. Tako su baldahini, koji u Amijenu prelaze preko stubova dovratnika, postali deo veće i koherentnije sheme.

Gornji delovi fasada transepta u Notr Damu duguju skoro sve svojim nešto ranijim paralelama u Sen Deniju, ukljucujući i koncept uokviravanja rozete. Tretman ivice kao još jednog kamenog okvira i povezivanje rozete i kvadrata trouganim prostorima sa kamenom dekoracijom su manje ekstremne alternative Liberzeovog metoda raz-naglasavanja kruga, jer rozeta još uvek zauzima ceo sprat i ostaje najveći pojedinačni elemenat. Upotreba identicnog kamenog ukrasa i na zastakljenim i obicnim trougaonim površinama je najznačajniji primer tek shvacene upotrebe kamene dekoracije za maskiranje strukturalnih razlika, što je proces koji je predvidjen u zastakljenom triforijumu Sen Denija i delom slepoj, delom otvorenoj kamenoj dekoraciji trema u Sen Nisezu. Ispod svake rozete u Notr-Damun je traka nalik triforijumu kamene dekoracije oko prozora povezane sa slepim arkadama. Posle njihove upotrebe ovde, peteljke su tretirane ovde kao prozori sa dva dela i postali su uobičajena karakteristika rozeta plamenog stila. Ne samo rozete već cela procelja transepta u Notr Damu inspirisala su više od svih drugih gotičkih fasada, pa čak su bila uzor i na mestima tako udaljenim kao što je to London, Strazbur i Klermon-Feran.

56. KRALJEVSKI PORTAL(I) U ŠARTRU

Keneman:

Statue koje su ukrašavale tri portala zapadne fasade Šartra, tzv. kraljevskog portala, obično se posmatraju kao suma rano gotičke skulpture. Originalno je postojalo 24 statue, ali je sačuvano samo 19. Portal je nastao izmedju 1145 i 1155 posle pozara u naselju 1134 koji je unistio delove katedrale. Stoga ova fasada nije najstariji primer gotičke skulpture - već je to Sen Deni, i danas je datovan u vreme pre 1140. Pa ipak, skulptura Šartra je ta koja se smatra jasnom granicom izmedju romanicke i ranogotičke skulpture.

Od toga što su bile deo romaničkih reljefa figure su stepenovane ka napred, od stubova portala. Sa ovim napretkom - razlog zbog kojeg se još ne može precizno utvrditi - ove statue u Šartru signalizuju početak nove ere u skulpturi. Iako se još uvek ne mogu opisati kao slobodnostojece, statue, isklesane zajedno sa stubovima od celovitih blokova kamena, one su gotovo potpuno zaobljene (zaokružene kao skulpture). Iako su čvrsto integrisane zajedno sa aehitektonskim elementima portala, one odaju utisak nezavisnosti i imaju izrazit estetski izgled koji iznad svega proistice od njihovih izduženih formi, odevenih u bogate dvorske odezde ovog perioda. Oko njihovih tela izuzetna svilena materija pada u dugim vertikalnim naborima. Ove figure otkrivaju novi način vidjenja prirode, novi način posmatranja covecanstva.

Dok se posmatraju ove skulpture portala u Šartru odmah se postaje svesnim suprotnosti izmedju stubaste, uzdržane forme skulpture i skoro ceremonijalne stilizacije poza i sa druge strane cinjenice da svaka figura ima sopstveni, gotovo individualni, karakter. Primer ove individualnosti je npr. vitka kraljica sa mladalačkim dugim ukrasima sa leve strane centralnog portala koji odgovaraju drugoj kraljici, onoj na desnoj strani portala, čiji okruglasti abdomen pokazuje da je žena u zrelim godinama. Iako su pravljeni razni pokusaji da se rastumače izrazi lica ovih skulptura na portalu, smatranje da su konkretni ljudi ovde portretisani je preterano iako je mogućnost da se razlikuju mladi od starih tako jasno uistinu nova pojača.

Pokazano je da su skulptori formirali ove skulpture na takav način da su postigli stilsko jedinstvo. Statue u Šartru su povezane sa starijom školom skulptora koja je posmatrana kao odlučujuća i uticajna na francusku skulpturu. Ova teorija je imala značajne posledice sve dok nisu stvorene osnove za sire rasprostranjeno stanoviste u vezi sa ranogotičkom skulpturom u Francuskoj.

Medjutim, prema skorijim istraživanjima veoma je diskutabilno da li je raspored portala u Šartru originalan. U svakom slučaju ima više razloga da se veruje da je Sen Deni bio taj koji je imao pravi "kraljevski portal" u kojem bi tvrdnja za politicku legitimnost bila potvrdjena moćnim stapanjem religiozne i politicke ikonografije.

Sauerlender:

U Francuskoj, katedrala u Šartru je bila najznačajnije mesto hodocasnistva u čast Bogorodice. Tu je postojala i katedralna škola koja je u XI i XII veku imala izuzetne učitelje kao što su Fulbert, Bernard, Tiri i Gilem iz Konka.

Izvori i datovanje: Spoljasnji faktor koji je doveo do podizanja poznatog kraljevskog portala na zapadnoj fasadi katedrale bio je pozar koji je zahvatio grad 5. septembra 1134.godine. Vara je doduse postedela postojecu katedralu - gradjevinu iz XI veka - ali je izgleda dala razlog za nove graditeljske radove na zapadnoj strani rano romanickog glavnog broda. Zapoceto je radovima na severnoj kuli (poznatoj kao *clocher neuf*), koja je prvobitno zamisljena kao slobodnostojeca; izmedju 1134 i 1138, i ponovo izmedju 1139 i 1142. govori se o donacijama *ad opus turris* ili *ad aedificationem turris*. Plan portala verovatno još nije bio sačinjen tada. Godine 1145. Rober iz Torinja, opat benediktinskog manastira na Mon Sen Miselu izveštava iz Šartra o novim gradjevinskim radovima *cuius turres tunc fiebant*. Do tog vremena, zatim, juzna kula (poznata kao *clocher vieux*), takodje je gradjena. Odluka da se izgradi fasada sa 2 kule verovatno je povezana sa planiranjem trostrukog portala koji bi se nalazio izmedju njih, ispred glavnog broda ranoromanicke crkve. Ovo nam pomaze da dodjemo do datuma zapocinjanja zapadnog portala: najkasnije 1145. Juzni portal katedrale Le Mans, koji se nesumnjivo ugleda na Šartr, bio je završen 1158. godine, stoga mozemo zaključiti da su skulpture Šartra nastale izmedju 1145 i 1155.

Postavka i konstrukcija portala: Bocni prolazi su različitih sirina - 7stopa i 8 inca na severu i 7stopa i 4 inca na jugu; u oba slučaja timpanon i nadvratnik su skupljeni, i donji kamenovi arhivolti su skraceni, da bi se uklopili u mesto koje danas zauzimaju. Posmatranjem ove i drugih karakteristika dolazi se do toga da se prirodno zapitamo da li je Kraljevski portal originalno stajao na drugom mestu - istočno od kula, možda u istom nivou sa osom prvog gotičkog traveja. Premestanje na uzi prostor zapadnog procelja izmedju dve kule možda bi mogla objasniti to što su neki delovi morali da budu preseceni. Protiv ove teorije su snažna protivljenja koja su nastala posle arheoloskih istraživanja, ojacanih opstim kontekstom istorije i arhitekture. Kompromisno rešenje, kojim je predlozeno da je Kraljevski portal planiran i načinjen u dve faze, teško je prihvatljivo. Verovatnija je pretpostavka da su svi delovi Kraljevskog portala stvoreni izmedju 1145 i 1155, ali kada su radovi zapoceti mesto koje je bilo namenjeno za portal pokazalo se uzim od onoga kakvo je bilo predvidjeno. Bilo da je prvobitno stajao na drugom mestu, ili su se planovi bili promenili tokom izvodjenja, za sada je ne moguće razjasniti.

Da bi smo shvatili jedinstvene karakteristike trostruke kompozicije portala moramo zapoceti posmatranjem specificnosti ovog mesta. Bocni brodovi rano romanicke gradjevine bili su blokirani kulama, ostavljajući samo sirinu glavnog broda pristupacnu za prolaz. Jedina struktura iznad portala bio je spoljni zid kapele, probijene trima velikim prozorima; nije bilo potrebe, stoga, da se ukljuce jako naglašeni nosaci izmedju traveja portala. Gradjenje trostrukog portala na usko ograničenom prostoru stoga je omogućilo da se tri prolaza ujedine u jedinstvenu kompoziciju - stoga je donesena odluka u korist veoma izduzenih proporcija. Otvori su visoki i uski, arhivolte imaju neobične prelomljene luke. Dovratnici su aranzirani na način koji skoro eliminise podelu izmedju posebnih prolaza; sokl i friz kapitela teče jednako preko dovratnika i nosaca, prekinut samo otvorima prolaza. Figure dovratnika - prvobitno ih je bilo 24 - zauzimaju ne samo stepenaste delove već i

uglove uskih nosaca i dovratnik; celo podrucje dovratnika je stoga prekrivneo sa ornamentisanim stubovima i figurama. Centralni timpanon je načinjen kao dominantan u odnosu na druge: nešto je uvucen, izdignutiji je, i odeljci su mu veci. Odvojen od bocnih timpanona uskim modelovanim ivicama. Ideja stepenovanja do centralne tačke se ponavlja, sa još jacim efektom, u grupi prozora koja se nalazi odmah iznad portala. više od polovine veka će proci pre nego slična harmonizacija trostrukog prolaza bude postignuta, prvo u Amijenu a zatim u Remsu. U XII veku kompozicija Kraljevskog portala ostaje jedinstvena.

PROGRAM

Figure na dovratnicima: Devetnaest od prvobitne 24 je sačuvano, i predstavljaju careve, carice, patrijarhe i proroke SZ. Problem njihovog identifikovanja i znacenja ciklusa doveo je do brojnih spekulacija. Mojsije, koji je u Sen Deniju identifikovan preko Tablica Zakona, je jedina figura koju mozemo sa sigurnošću imenovati. Genealogija Hrista kao kljuc programa sa pravom je odbacena, a mozemo odbaciti i ideju da svaka figura predstavlja autora jedne knjige SZ. najviš e u sta mozemo biti sigurni je to da je ovo SZ ciklus koji otvara program portala koji se siri na celu istoriju ljudskog iskupljenja. Šartr nije bio kraljevska zaduzbina, tako da je bilo koja veza izmedju biblijskih careva i kraljeva Francuske još manje verovatna od one u Sen Deniju.
Friz kapitela, nosaca, dovratnika: Na kapitelima dovratnika je opširan istorijski ciklus. Za paralelne primere ovog aranzmana može se uzeti Notr Dam u Etampu i figure sa uništenog portala u Korbilu. Krecući se od centralnog prolaza, prema severu, imamo pricu o Joakimu i Ani, pracenu Hristovim detinjsvom sve do Pokolja vitlejemske dece; prema jugu imamo izolovane scene iz života Hristovog, od Sretenja do odasiljanja apostola. Nisu svi dogadjaji postavljeni po hronoloskom redu. Dogadjaji od velikog značaja su smesteni na vazna mesta: Rodjenje je prikazano na frontu severnog nosaca, Poslednja večera na odgovarajucem mestu sa juzne strane. Male figure na dovratnicima i nosacima izgledaju povezano - makar delimicno - sa scenama u kapitelima iznad: stoga ispod Tajne večere imamo žrtvovanje iz SZ, a ispod Rodjenja, predstavu Davida sa harfom.
Timpanoni: Desni prolaz sadrzi Bogorodicu na prestolu, flankiranu andjelima. moguće je da ovde imamo pozlacenu statu Marije koju je darovao arhidjakon Rišer za ulaz katedrale. Na nadvratniku vidimo u gornjoj zoni Sretenje, u donjoj zoni (s leva na desno) Blagovesti, Susret M. i J., Rodjenje i Blagovesti pastirima, sa Hristom koji se u svakoj sceni javlja u centralnoj osi (iznad na oltaru, ispod u kolevci). Bilo da je ovo učinjeno iz kompozicionalnih razloga ili da bi se podvukle evharistijske konotacije dogadjaja koji su prikazani, nemoguce je odlučiti. Timpanon levog prolaza ima predstavu Vaznesenja, razradjenu u tri zone. U donjoj zoni, deset apostola; oko njihovih glava, četiri andjela, verovatno im proklamuju drugi dolazak Hristov; u najviš em delu, je Hristos na oblacima flankiran andjelima. U pogledu detalja ova predstava je teško pomirljiva sa ostalim poznatim tretmanima Vaznesenja - apostoli koji sede, naročito, su veoma neobična karakteristika.

Posle predstava sa desnog i levog timpanona, početka i kraja Hristovog života na zemlji, u timpanonu centralnog prolaza prikazan je Drugi Hristov dolazak. Ovde program Kraljevskog portala dostize svoju kulminaciju. Hristos je prikazan u mandorli okružen Tetramorfima; duvajući u trube oko njega su andjeli sa svicima i astrolabima (unutrasnja arhivolta) i 24 starca Apokalipse, sa krunama, harfama i vial (?) (srednji i spoljasnji lukovi). Iznad glave Hrista u vrhu unutrašnjeg luka je Golub koji leti, u vrhu posljasnje arhivolte, su andjeli koji nose (povracenu) krunu. Kompozicija, sačinjena od elemenata sa dugim predstavljačkim pedigreom, spaja zajedno značajne elemete iz vizija opisanih u Otkrivenju, poglavljima 4 i 5. Na nadvratniku, je drugi predznak Poslednjih dana, prvenstveno izolovane stojece figure na oba kraja grede, koje su verovatno svedoči pomenuti u Otkrivenju 11:3. Apostoli kod Hristovih nogu su, medjutim, posmatraci Strasnog Suda.

Arhivolte bocnih prolaza nose sekundarne cikluse, koji se pružaju izvan kruga biblijskih i apokrifnih tema. Levi prolaz: znaci Zodijaka, svaki sa prikladnom slikom iz Kalendara ispod - Blizanci i Ribe, očigledno se zbog prostora javljaju na desnom prolazu (unutrasnji luk). Iznad desnog prolaza unutrašnji luk ukljucuje figure andjela sa censers (?), koji pripadaju predstavi Bogorodice u centru. Ostala mesta na arhivolti zauzima ono što

izgleda kao potpuno drugorazredni ciklus: Slobodne veštine tj. discipline koje su nasledjene iz antike a koje su u visokom srednjem veku sačinjavale kurikulum/svakodnevicu katedralnih škola. Prikazane su kao ženske figure, kakve su već opisivane u literaturi pozne antike. Predvodi ih Gramatika (spoljni luk, dole desno), sa stapom koji koristi na lenjim djacima; nasuprot nje je Dijalektika (spoljni luk, dole levo), sa Retorikom, poslednjom od osnovnih disciplina, iznad. Ostale slede ovim redom: Aritmetika, Geometrija, Astronomija i Muzika, poslednja prikazana kako stimuje zicani instrument. Svaka figura je prikazana sa licnošću iz svoje oblasti iz pozne antike: figura kod nogu Dijalektike je verovatno Aristotel, kod nogu Muzike je Pitagora, kod nogu Retorike je Ciceron. Figura kod nogu Gramatike mogao bi da bude ili Donatus ili Priskijan. U XII i XIII veku uobičajeno je bilo naći predstave Slobodnih veština na crkvama koje su imale pri sebi značajne škole. Šartr je najraniji primer. Teri iz Šartra, savetnik katedralne škole od 1141-oko 1150, bio je autor silabusa (udzbenika) Slobodnih veština, *Heptateuhona*. Ovo je možda uslovilo predstavljanje Slobodnih veština na Kraljevskom portalu, gde one proklamuju, na ulazu u katedralu, slavu katedralne škole. Mora se reci, medjutim, da je aranzman sekularnih disciplina oko Majke Božije jasno ukazivao na njihovu pomoćnu ulogu. Centralna tema Kraljevskog portala u Šartru je iskupljenje covecanstva.

Stil, razlikovanje umetnika: Ovde se susrecemo sa jednom od vecih radionica. Da je to slučaj pokazuje sam obim portala. Medjutim to se definitivno može zaključiti zbog jasno oznacenih razlika izmedju odvojenih skulptoralnih grupa. Medjutim, zbog tako kompleksnog nacrta, morao je postojati jedan glavni majstor koji je bio odgovoran za koncepciju celine. "Glavni majstor" bio je skulptor centralnog timpanona, i nema sumnje da je on stvorio i figure na levom dovratniku centralnog prolaza. Imao je asistenta koji je koristio isti formalni jezik, ali nije posedovao njegovu snagu. Oni su radili na desnom dovratniku centralnog prolaza i na unutrašnjim zidovima bocnih prolaza, i možda su isklesali i nadvratnik centralnog prolaza i oba nadvratnika desnog prolaza. Najznačajnija dela ove grupe - ona iz ruku Glavnog majstora - specificna su jer kombinuju senzitivnost sa dinamicnom ozbiljnošću, tektonsku stilizaciju sa senzualnom vitalnošću, na način koji se može uporediti, medju ostalim sačuvanim francuskim primerima koji teže istom stilskom pravcu, samo sa portalnim skulpturama iz Korbila - a ove možda i prevazilaze skulpture Šartra.

Elementi stilskog formiranja mogu se naći u Burgundijskoj skulpturi Sen Lazara u Otenu, i spoljasnjoj fasadi Vezlea. Malo je verovatno da je ovaj burgundijski formalni recnik dostigao do Šartra iz Provanse, bilo preko skulpture sa fasade opatijske crkve Sen Zila, ili skulptura klaustera u Sen Trofimu u Arlu, kao što su brojni ljudi predlagali. Ono što je verovatnije je da su Provansa i Šartr bili ukljuceni u sličnu trasformaciju uobičajenih burgundijskih modela. Postoji medjutim mogućnost da Šartr nije bio prvi koji je uključio ovaj stilski trend u Il-d- Frans. Skulpture klaustera Sen Denija i "Krosbi" reljef iz opatijske crkve mogu biti ranijeg datuma. Ako je to slučaj, radionica Glavnog majstora možda je došla u Šartr iz Sen Denija.

Figure na spoljnim dovratnicima bocnih prolaza radili su skulptori drugog stepena, čiji se formalni jezik u poredjenju sa jezikom glavnog majstora, može opisati kao antički/arhaicni. Dve unutrašnje figure na spoljnim dovratnicima desnog prolaza, su veoma slične statuama centralnog prolaza zapadnog portala Sen Denija. Ovde je provenance (?) radionice Šartra još jednostavnija od dela glavnog majstora i njegovih asistenata. Od tri figure na levom dovratnika levog prolaza, dve najdalje je izradio majstor čiji rad ponovo sredcemo na portalu Notr Dama u Etampu. Njegov formalni jezik karakterisu grub crtez i težnja da se istaknu odvojeni delovi tela - mesta gde su prikaceni udovi, stomak, grudi - urezivanjem kružnih nabora tkanine. Sta je prvo nastalo, ove figure u Šartru ili one u Etampu, teško je reci, ali mnogo toga ovde ukazuje da je portal Etampa raniji. Dve preostale figure - najunutrasnjije sa levog dovratnika levog portala i one na samoj spoljasnjosti na desnom dovratniku - stoje same za sebe. One izgledaju zapanjujuce bliske burgundijskim skulpturama u Otenu i Vezeu (spoljasnja fasada i fragmenti u Lapidarijumu), blize u sustini od radova glavnog majstora i njegovog kruga, u kojima je proces trasformacije otisao dalje/napredovao.

Male figure na stupcima nosaca, dovratnika i kapitelima bliske su stilu ovih skulptora i ostaju netaknute disciplinovanim formalnim jezikom glavnog majstora.

Takodje značajna u pogledu veze sa Sen Denijom su bogato ornamentisana stabla dovratnika. Uprkos raznolikosti novih motiva u sustini oni prihvataju formalni izgled stubova dovratnik u Sen Deniju.

Arhivolte svih triju prolaza, i možda skulpture u vrhu levog i desnog timpanona, su nastale od ruke istog skulptora čiji se rad može uporediti sa radom glavnog majstora, sa kojim medjutim stoji u potpunoj suprotnosti. Majstor arhivolti, kako ga mozemo ovde nazvati, ceni misicave, gotovo nabijene, proporcije. Njegov cilj ovde nije gruba tektonska stilizacija figure već individualizacija stava i pokreta da bi se proizveo karakteristicni izraz. Na figurama Staraca, kao i Slobodnih veština i njihovih pratilaca, on pokazuje zapanjujucu sposobnost individualizacije. Njegove fizionomije nisu izduženog tipa kakve je cenio glavni majstor, koje su u njegovim rukama, kroz potiskivanje izražajnih karakteristika, predstavljene sa velikom plemenitoscu; glave ovog majstora su sire i snažnije, a stilizacija lica pokušava pre da ih karakterise nego tipizuje. Poreklo ovog izuzetnog umetnika nije lako otkriti. On nije netaknut disciplinovanim jezikom glavnog majstora, ali osnove njegovog stila nisu bile formirane na osnovu Burgundije. S druge strane, nekoliko njegovih figura, naročito njihove glave, pokazuju iznenadjujucu sličnost sa skulpturama portala Sen Pjera u Moasaku. Stoga ima razloga da se smatra da je majstor Arhivolti originalno došao iz Langedoka. Da li je do Šartra došao preko Sen Denija nije moguće reci.

Kao rezultat istraživanja u poslednjih nekoliko decenija, Kraljevski portal u Šartru je preuzeo slavu osnivaca nove gotičke skulpture od opatijske crkve Sen Denija, čije su skulpture nastale ranije. Kraljevski portal ipak ostaje delo u kojem su karakteristicne osobine novog stila prikazane sa neuporedivom lucidnošću. Konstrukcija portala, aranzman programa i preplitanje različitih skulptora otkrivaju sposobnost za nadmoćnu sintezu kakvu ne nalazimo u tzv. romanickoj skulpturi Burgundije, :Langedoka i Akvitanije.

57. CISTERCITI

Za dospevanje romanike u Madjarsku su zasluzni prosjački redovi - benediktinci i cisterciti - preko njih je primljen ambulatorijum i radijalne kapele. Za madjarsku romaniku je karakteristicna zapadna galerija. Dve kule na zapadu predstavljaju uticaj Nemačke. Ali postoje i osobene karakteristike - dve kule zvonici na severu i jugu oko apside.

Medju najspektakularnijim gradjevinama francuske romanike su cistercitske crkve u podnozjima Alpa i Pirineja u juznoj Francuskoj. Sve su bile sagradjene u drugoj polovini XII veka. slične su nešto starijoj crkvi u Fonteneju. One su jednostavne, jasno strukturno odredjene i izgradjene od najfinijeg kamena. Najvaznije medju njima su: Senank i Silvakan.

Pored Francuske kao začetnika gotičkog stila, ovaj stil se razvijao i u drugim oblastima Evrope. Najzasluzniji za prodor ovog stila u druge evropske zemlje su bili prosjački redovi - cisterciti, benediktinci itd.

Glavne uzore po kojima su italijanski graditelji gradili svoje shvatanje gotičkog stila dali su cisterciti, a ne graditelji katedrala Il-d-Fransa. već krajem XII veka ponikle su citercitske opatije u severnoj i srednjoj Italiji.

Kao i u drugim delovima Evrope, cisterciti su bili ti koji su uveli elemente gotičke arhitekture u Italiji. Na njihove dve najznačajnije crkve ranog XIII veka, onoj u Kazamari i San Galganu, burgudinska romanicka shema vidjena u Pontinju, efektno je gotocizirana zamenjivanjem rebara prelomljenim rebrastim krstaštim svodovima. Ovo nije bio čisto italijanski razvoj, jer je potpuno ista revizija postignuta u francuskoj cistercitskoj arhitekturi poznog XII veka, verovatno jer je smatrana modernizacijom koja nije ugrozavala asketsku tradiciju reda.

Mnoge franciskanske i dominikanske crkve bile su veoma velike, tako velike da se veci deo stanovnistva bilo kog grada mogao okupiti u njima da cuje propoved. Pa ipak, iz postovanja prema njihovim svetcima zastitinicima, većina monastva se trudila da osrzi njihovu arhitekturu jednostavnijom od monumentalnih crkava (katedrala). Pojava osnovnih gotičkih formi u crkvama prosjačkih redova ne bi trebalo da bude shvacena kao neizbežan odgovor

na napredniji stil. Verovatnije je da je i u krajnjem slučaju franjevcima gotika davala nešto od karaktera njihovog zvaničnog stila pošto je prvo upotrebljena na njihovoj glavnoj crkvi sv. Franje u Asiziju, na jednoj od retkih gradjevina iz XIII veka u Italiji, koja je nagovestavala direktne kontakte sa Francuskom. Zbog toga što su crkve prosjačkih redova druge polovine XIII veka bile smestene u gradovima, koji su tako dominirali italijanskim životom, bile su sposobne da daleko bolje sprovedu njihovu prinudnu ulogu "misionara gotike" nego što su to cinile cistercitske crkve smestene u seoskim podrucjima, a izgadjene krajem XII i početkom XIII veka. Pa ipak, u poredjenju sa cistercitskim crkvama, crkve prosjačkih redova bile su manje izrazite. Ovo je delom bila posledica toga što fratri nisu bili u manastiru već su vršili duznost gradskog evangelizatora; njihove crkve nisu bili njihovi duhovni domovi u smislu kako su bili za cistercite i druge monahe. Drugi faktor koji ih je načinio različitim bila je finanscijska podrska pri izgradnji koju su davale uprave gradova domacina, a koje su težile favorizovanju lokalne arhitektonske tradicije.

Nova vrsta arhitekture poreklom iz severne Francuske sredinom XII v. nije mogla da izbegne uticaje Cistercita i drugih reformatorskih monaških redova. Opseg direktnih pozajmica od izuzetno dekorativnih gradjevina po pravilu podignutih od strane cistercita bio je očigledno veoma ograničen, iako Laon, jedna od najvelicanstvenijih ranogotičkih katedrala, ukljucuje nekoliko bitnih elemenata preuzetih iz ovakvih izvora. Ipak postoji mogućnost da je rana gotika još od početka bila zamisljena kao stil, jer su površine zidova hora Sen Denija bez ornamenata a rezbareni kapiteli nemaju tragova grotesaka koje je Sv Bernard prezirao. Velicanstvenost Sen Denija je takve vrste sa je malo verovatno da je podigla bilo kakve negativne reakcije cistercita, i iako su ambicije kojima se Siže rukovodio prevazilazile uske granice koje su cisterciti sebi postavili, bilo je prihvatljivo za namenu koju je imala. čak i cisterciti su morali da vide njihovu tradiciju samouzdržanja prilagodjenu potrebi proslavljanja sveca, jer neposredno pošto je Sv Bernard umro 1153 istočni kraj crkve u njegovoj opatiji Klervo je velicanstveno remodelovan u njegovo svetiliste.

Cak blizi vremenski i prostorno povezuje gotičku arhitekturu i sholasticku filozofiju, jer kada je zapoceto gradjenje na horu Sen Denija Pariz je već bio na putu da postane intelektualna prestonica Evrope. Ne postoji ni jedan dokaz da je bilo koji klirik bio ukljucen u realizaciju neke veće gradjevine, ali se ne može reći pouzdano da se tako nešto nije desavalo. Sigurno je da Siže nije bio sholastik, i da Sen Deni ne sadrzi Ništa što se ne može objasniti arhitektonskom reakcijom na prlicno jednostavnu sadrzinu. Rano gotičke katedrale nisu u celini bile veće od normanskih ili anglo-normanskih crkava - jedini izuzetak je Notr Dam u Parizu.

Jedini primer gde je okulusima pokusano davanje većeg značaja je u Noajonu. neobično, ali izgleda da su cisterciti bili ti koji su oživeli ovu tradiciju. Tokom sredine XII veka mnoge njihove crkve sagradjene su sa fasadama koje su sadrzale sve veće okuluse izvedene od malih okulusa sa zupcastim ivicama Klinija i njegovih burgundijskih nastavljaca.

Mnogo sasvim novih crkava je bilo podignuto u poznom XII v. do strane reformatorskih monaških redova, na prvom mestu Avgustinaca i Cistercita, ali sa malim brojem izuzetaka njihova jednostavnost ih izdvaja iz ovog pregleda (knjige-Vilson). Medjutim, barem neke od crkava koje su cisterciti sagradili na severu Engleske od 1155 su bile gotičke, i one se smatraju za najranije primere ovog stila u Engleskoj.

Cisterciti su dugo smatrani za "misionare gotike" jer su prosirili osnovnu varijantu gotike iz centra njihovog reda u Burgundiji u mnoge druge oblasti Evrope koje pre toga nisu bile upoznate sa novim stilom. Izvesna uniformost ovih pojednostavljenih gotičkih crkava, kao i njihovih potpuno romaničkih prethodnika, je nastala zbog jedinstveno centralizovane strukture reda, strukture zamisljene da ojaca odanost njihovoj tradiciji jednostavnosti u svim aspektima monaškog života i delatnosti, ukljucujući arhitekturu. Medjutim, severno engleski cisterciti se ne uklapaju u opštu shemu, jer su oni koristili razvijeniju gotiku od one koja je bila poznata u maticnoj Burgundiji. Nazalost nije potpuno jasno koje su od mnogih cistercitskih crkava XII veka u severnoj Engleskoj služile kao kanal putem koga su gotički uticaji dospeli u oblast, jer su ove gradjevine dobrim delom ujednacene po stilu a dokazni dokumenti o njihovom datovanju siromasni. Ono što se može zaključiti pouzdano je da je najmanje jedna severna cistercitska crkva sigurno bila

sagradjena u gotičkom stilu pre kraja 1150ih, kada je druga faza sada uglavnom uništenog hora crkve u Jorku bila zapoceta u hibridnom stilu severnofrancuske gotike - burgundijsko cistercitskog romanickog stila. Postojanje burgundijskih elemenata u Jorku na neki način dokazuje da su severno-engleski cisterciti bili posrednici preko kojih su i arhitekti i gotički elementi novog dizajna bili prenoseni, jer ako je arhiepiskop Rodzer pozvao francuskog arhitektu direktno iz Francuske, sigurno se obratio nekoj od radionica katedrale, gde je tako tezak cistercitski uticaj bio nemoguc. S druge stane, neizbežno je francuski majstor nadjen lokalno mogao raditi u cistercitskom stilu, jer su cisterciti od oko 1150 pa nadalje bili najznačajniji ktitori velikih crkava na severu. Paralela katedrali u Jorku se može naći u Avili, katedrali u Kastilji. Paralela nije baš najpeciznija jer veliki format formato Jorka prati engleske romanicke prethodnike, a onaj u Avili (istocni deo) je izveden od Sen Denija. Dalje razmatranje stila čiji je glavni spomenik bio hor Jorka je najbolje fokusirati na njegovu najbližu kopiju, hor Ripon manastira.

Biland - oko 1170 zapoceti su radovi na ovoj opatiji, blizu Jorka. Najambicioznija cistercitska crkva iz XII veka u Evropi. Misterija je zasto ovo nije izazvalo skandal u okviru reda kao i motivi koji stoje iza takve raskošnosti netipicne za cistercite. Značaj Bilanda u stilskom razvoju severnoengleske gotike je predstavljen anglikanizacijom Ripona. Posle zamene drvene tavanice i namerom da se stave rebrasti svodovi, Ripon je već bio daleko blizi engleskim romaničkim normama nego što je prvobitno bilo nameravano, ali u Bilandu, koji je zaista zapocet bez ikakve namere da bude zasvodjen u kamenu, implikacije ovog ne postovanja francuske upotrebe mogu biti propracene. Svi otvori u prozorskom spratu se sada dizu do vrha zida, a delovi svodova postaju samo delovi zida, oznake traveja. Tri stuba izmedju traveja su svi tanji od 1 jedinog u uglobima glavnog broda, kao što stupci u grupama u Riponu odgovaraju racno broju, rasporedu i velicini rebara na planiranim svodovima. Redukcija velicine i broja stubaca pomera naglasak sa vertikalnosti smenjivanja lukova u okviru svakog traveja na horozontalni trakasti karakter spratova.

Verovatno zbog prilagodjavanja francuskih inovacija u Riponu, Biland je postao izvor cele škole gotike u severnoj Engleskoj i Skotskoj tokom poslednje ¼ XII veka. Njegove duboke arkade, trakasti gornji spratovi i oznacene podele traveja du reprodukovani gotovo od A do S u horu u Ganemautu i glavnom brodu Old Maltona, i njegov uticaj u ranom XIII veku se može naći u istočnim delovima u Heksamu, Vitbiju, Beverliju i Glazgovu i u transeptima Jorka i Rivola, iako u nekim od ovih gradjevina lazne galerije obuhvataju i velike jednostruke lukove koje je hor u Jorku preuzeo iz anglo-normanske tradicije.

Doprinos koji su cisterciti nenamerno dali severnim monumentalnim gradjevinama bio je jedan od dugorocnih efekata devastacije religije koju je opisao Viljem Osvajac 1069-70, tzv. "pustosenje severa"; kada je oporavak konacno došao početkom i sredinom XII veka, reformisani redovi su bili ti a ne benediktinci koji su uticali na ktitore. U jugozapadnoj Engleskoj, u mnogo većem dijapazonu nego na severu, cisterciti su morali da se takmice sa drugim monaškim redovima. Nazalost, potpuna destrukcija njihovih crkava iz sredine XII veka cini nemogućim da se zaključi da li su one podsećale na njihove severnjacke rodjake po pionirskoj ulozi regionalnog gotičkog stila. Neki dokazi da su igrale takvu ulogu sačuvani su u rusevinama najranijeg poznatog primera jugozapadne gotike, crkve u opatiji Kejnsham kod Bristola, verovatno zapocete 1166. Ko-ktitor Kejnshama je bio Rodzer, episkop Vorcestera, što objašnjava identicne detalje u obnovi zapadnog dela Vorcesterske katedrale, koja je zapoceta verovatno posle pada jedne od njenih romaničkih kula 1175.

Poseban **uticaj Burgundije** postao je jak u Nemačkoj sa dolaskom **Cistercita** pre sredine XII v. Kamp, kod Krefelda, bio je prva cistercitska gradjevina u Nemačkoj (1123) - plan je jednostavni rani plan kakav je red koristio. Ali neko vreme, u ranom periodu, arhitektura nemačkih cistercita je bila česta u lokalnoj upotrebi. Maulbron je oznacio novu eru u arhitekturi pracenu razvojem izrazito cistercitskih (burgundijskih cistercita) modela, iako sa nemačkom masivnošću u detaljima. U Francuskoj su cistercitske crkve dobile rebraste svodove koji su tako posredno stigli i u Nemačku.

E. Kubah i P. Bloh: Romanicka umetnost

Osetila se potreba za jednim skromnijim tumačenjem oblika manastirskog života, a najjasnije ga je zastupao Bernar iz Klervoa (umro 1153). Nasuprot raskošnom slavljenju Boga od strane klinijevaca, cisterciti su propovedali, po ugledu na apostole, siromastvo i rad kao osnov prave pobožnosti. Oni su svoje manastire gradili na dotle pustim zemljistima i svakako, zahvaljujući ovom kolonizatorskom duhu, novi red se naglo razvio. Posle smrti Bernara od Klervoa postojalo je oko 350 cistercitskih manastira, od kojih je dobar deo u zemljama istočno od Labe, koje su u to doba bile kolonizovane. Asketske i jednostavne crkve sa ravno završenim oltarskim delom, koje su svojom konstrukcijom doprinele sirenju ranogotičkih arhitektonskih oblika, osim jednog slikanog krsta, odrekle su se svakog ukrasa i time onog zadivljujuceg bogatstva najraznovrsnijih oblika koje se radije čitaju u mermeru nego u knjigama, kako im je zamerio Bernar iz Klervoa. Dobro radjena minijatura, fina, puna duha, pokazuje, medjutim, da umetnički rad nije bio zaboravljen. U vezi sa veoma razvijenim kultom Bogorodice nailazimo na predstave Bogorodica u vizantijskom stilu, sa teološko-spekulativnim crtama, ili na slike Bogorodice monumentalnog izgleda, koje neposredno prethode madonama sa gotičkih portala. U cistercitiskim rukopisima pojavljuje se, takodje u velikom broju primeraka, Jesejevo stablo, simvol ocekivanja Mesije kroz ličnost Bogorodice Marije. Najstariji primer iz biblije u crkvi sv Beninja u Dizonu, iznradjene u Sitou, malo posle 1100, prikazuje ubuduce obavezni oblik sa zaspalim Jesejem koji lezi i iz čijih bedara raste grana sa sedam darova Svetog Duha. Monasi avgustinci i premonstrati razvili su dalje nove oblike manastirskog života (počev od 1120).

58. GOTIKA U ENGLESKOJ

RANA GOTIKA U ENGLESKOJ

Afinitet prema kulturi severne Francuske bio je kljucni faktor veoma ranog prodora gotike u Englesku. Jezik visih klasa je bio francuski, a od 1135 su zemljom vladali kraljevi koji su imali veću moć u Francuskoj nego francuski kraljevi. Veliki deo visokog klira je bio ili iz Francuske ili je imao jake veze tamo. Izvori obnove engleske arhitekture u ¾ XII veka bili su u Il-d-Fransu, Pikardiji i francuskoj Flandriji, zemljama kroz koje su putnici iz Engleske obično prolazili na putu za Pariz. Pojava gotičkog stila u Engleskoj nije bila ni usamnjen dogadjaj ni dirigovani i kontinuirani proces. To je više bila serija manje-vise nepovezanih epizoda, od kojih su samo neke imale značajne posledice. Verovatno što nijedna veća crkvena gradjevina nije bila podignutaa na jugoistoku do sredine 1170ih - oko 2 decenije posle dolaska prvih severnofrancuskih uticaja - graditeljski produktivniji sever i jugozapad su bili u stanju da razviju samostalnu tradiciju gotičkog stila. pošto su ove tradicije ostale snažne do oko 1200, razmatranje engleske gotike kasnog XII veka je podeljeno na 2 dela koji svaki ima po tri regije. Ove regije su poredjane po redu po kojem su se pocele javljati različite verzije monumentalnih crkava gotike.

Pored kulturne otvorenosti prema Francuskoj, glavna okolnost koja je učinila Englesku otvorenom prema gotičkim arhitektonskim idejama je bila pracenje post-osvajackog (krstaskog) "buma" u velikom crkvenom. većina relativno malog broja velikih projekata preduzetih izmedju 1150 i 1190 dugovala je svoje poreklo slučajnim pozarima (Kanterberi, Blastonberi) ili povećanju značaja njihovih ktitora (Vels, Valtam). Jedna obnova može biti pripisana neadekvatnosti romanicke crkve (Jork), situacija koja se desavala izvan engleskih granica u oblastima Britanije kojima je nedostajalo tradicije romanickog crkvenog graditeljstva. Mnogo sasvim novih crkava je bilo podignuto u poznom XII v. do strane reformatorskih monaških redova, na prvom mestu Avgustinaca i Cistercita, ali sa malim brojem izuzetaka njihova jednostavnost ih izdvaja iz ovog pregleda (knjige-Vilson). Medjutim, barem neke od crkava koje su cisterciti sagradili na severu Engleske od 1155 su bile gotičke, i one se smatraju za najranije primere ovog stila u Engleskoj.

SEVER

Cisterciti su dugo smatrani za "misionare gotike" jer su prosirili osnovnu varijantu gotike iz centra njihovog reda u Burgundiji u mnoge druge oblasti Evrope koje pre toga nisu bile upoznate sa novim stilom. Izvesna uniformost ovih pojednostavljenih gotičkih crkava, kao i njihovih potpuno romaničkih prethodnika, je nastala zbog jedinstveno centralizovane strukture reda, strukture zamisljene da ojaca odanost njihovoj tradiciji jednostavnosti u svim aspektima monaškog života i delatnosti, ukljucujući arhitekturu. Medjutim, severno engleski cisterciti se ne uklapaju u opštu shemu, jer su oni koristili razvijeniju gotiku od one koja je bila poznata u maticnoj Burgundiji. Nazalost nije potpuno jasno koje su od mnogih cistercitskih crkava XII veka u severnoj Engleskoj služile kao kanal putem koga su gotički uticaji dospeli u oblast, jer su ove gradjevine dobrim delom ujednacene po stilu a dokazni dokumenti o njihovom datovanju siromasni. Ono što se može zaključiti pouzdano je da je najmanje jedna severna cistercitska crkva sigurno bila sagradjena u gotičkom stilu pre kraja 1150ih, kada je druga faza sada uglavnom uništenog hora crkve u Jorku bila zapoceta u hibridnom stilu severnofrancuske gotike - burgundijsko cistercitskog romanickog stila. Postojanje burgundijskih elemenata u Jorku na neki način dokazuje da su severno-engleski cisterciti bili posrednici preko kojih su i arhitekti i gotički elementi novog dizajna bili prenoseni, jer ako je arhiepiskop Rodzer pozvao francuskog arhitektu direktno iz Francuske, sigurno se obratio nekoj od radionica katedrale, gde je tako tezak cistercitski uticaj bio nemoguc. S druge stane, neizbežno je francuski majstor nadjen lokalno mogao raditi u cistercitskom stilu, jer su cisterciti od oko 1150 pa nadalje bili najznačajniji ktitori velikih crkava na severu. Paralela katedrali u Jorku se može naći u Avili, katedrali u Kastilji. Paralela nije baš najpeciznija jer veliki format formato Jorka prati engleske romanicke prethodnike, a onaj u Avili (istocni deo) je izveden od Sen Denija. Dalje razmatranje stila čiji je glavni spomenik bio hor Jorka je najbolje fokusirati na njegovu najbližu kopiju, hor Ripon manastira.

- **Ripon** - sluzio je kao vrsta sporedne katedrale u okviru velike dijaceze Jorka, i njegov glavni ktitor je takodje bio arhiepiskop Rodzer. Poredjenje hora u Riponu sa glavnim brodom Durama ukazuje na veoma ograničen uticaj anglo-normanske tradicije. sličnosti koje postoje su ograničene na opštu shemu elevacije i ne smanjuju značajno gotički karakter crkve kao celine: visina glavnih arkada, debeli zidovi gornjih spratova, prozorski sprat koji su omogućili debeli zidovi, i trostruke arkade ispred prolaza ispod prozorskog sprata. Jedini bitan element koji smesta Ripon na viši nivo od Jorka i Durama je lazna galerija sa niskim i uskim otvorima. Ripon je trebao da podseća na Duram po rebrastim svodovima iznad svakog traveja, ali samo oni iznad bocnih brodova su bili zaista izgradjeni. U sustini ovi drugi ne duguju Ništa prelomljenim lucima glavnog broda Durama, i njihove pazljivo gradjene površine svodova i stalni prelomljeni lukovi se slazu sa francuskom upotrebom. Poredjenje Ripona sa Laonom pokazuje detaljnije razlike ali i esencijalne sličnosti. Oni dele istu vitkost i veliki razmak stubaca arkade, istu otvorenost izmedju glavnih i bocnih brodova, bogatstvo obrade visokih pilastara, tankocu lukova i, iznad svega, fino odmereni cevasti izgled lukova kao i stabla nosaca. Plitki poprecni poluoblicasti svod koji povezuje prozorski sprat sa arkadama nije upotrebljen u glavnoj elevaciji u Laonu, ali je prenet iz Turnea u francusku gotiku do oko 1160. Da bi se smestio prolaz ispod prozorskog sprata, obema gornjim spratovima u Riponu je data debljina koja se poklapala sa onom u Laonu samo po triforijumu, ali debljina lukova glavne arkade je sačuvana tehnikom laznog nosenja (?) upotrebljenoj u Laonu i drugim gotičkim crkvama XII veka. Upotreba zidanja u kamenu za visoke pilastre umesto one koja je upotrebljena u Laonu i Noajonu u kombinaciji sa stubovima od fino centriranih blokova povecava sposobnost debelih gornjih zidova da se odupru bocnim potiscima kamenih svodova bez pomoći potpornih stubaca. I dalja upotreba konstrukcije sa debelim zidovima uglavnom objašnjava retko javljanje potpornih stubaca u poznom XII veku u Engleskoj. Druga karakteristika Ripona koja izgleda kao prilagodjavanje francuskog graditeljstva lokalnoj upotrebi su profili glavnih arkada, slični onim u zapadnom delu Sen Denija i po bogatstvu retko vidjanih u Francuskoj posle Sen Denija. još ekscentricniji, sa tačke gledista francuskog arhitekte katedrale iz oko 1160, su jednostavni kapiteli i stupci. Stupci i kapiteli su bili u skupovima od po 8 stabala čiji stepenasti aranzman abakusa podseća na stupce normanske i anglo-normanske prošlosti, sličnost koja

ih je možda preporučila engleskim patronima. Ono što se sa sigurnošću može reći za njih je to da oni predstavljaju odlucno odbacivanje francuskog gotičkog stupca u korist necega što je vizuelno prilagodjenije ostatku elevacije. Stubovi u grupama će ostati tokom 200 godina standardan tip gotičkih podupiraca u većim engleskim crkvama.

- **Biland** - oko 1170 zapoceti su radovi na ovoj opatiji, blizu Jorka. Najambicioznija cistercitska crkva iz XII veka u Evropi. Misterija je zasto ovo nije izazvalo skandal u okviru reda kao i motivi koji stoje iza takve raskošnosti netipicne za cistercite. Značaj Bilanda u stilskom razvoju severnoengleske gotike je predstavljen anglikanizacijom Ripona. Posle zamene drvene tavanice i namerom da se stave rebrasti svodovi, Ripon je već bio daleko blizi engleskim romaničkim normama nego što je prvobitno bilo nameravano, ali u Bilandu, koji je zaista zapocet bez ikakve namere da bude zasvodjen u kamenu, implikacije ovog ne postovanja francuske upotrebe mogu biti propracene. Svi otvori u prozorskom spratu se sada dizu do vrha zida, a delovi svodova postaju samo delovi zida, oznake traveja. Tri stuba izmedju traveja su svi tanji od 1 jedinog u uglobima glavnog broda, kao što stupci u grupama u Riponu odgovaraju racno broju, rasporedu i velicini rebara na planiranim svodovima. Redukcija velicine i broja stubaca pomera naglasak sa vertikalnosti smenjivanja lukova u okviru svakog traveja na horozontalni trakasti karakter spratova.

Verovatno zbog prilagodjavanja francuskih inovacija u Riponu, Biland je postao izvor cele škole gotike u severnoj Engleskoj i Skotskoj tokom poslednje ¼ XII veka. Njegove duboke arkade, trakasti gornji spratovi i oznacene podele traveja du reprodukovani gotovo od A do S u horu u Ganemautu i glavnom brodu Old Maltona, i njegov uticaj u ranom XIII veku se može naći u istočnim delovima u Heksamu, Vitbiju, Beverliju i Glazgovu i u transeptima Jorka i Rivola, iako u nekim od ovih gradjevina lazne galerije obuhvataju i velike jednostruke lukove koje je hor u Jorku preuzeo iz anglo-normanske tradicije.

JUGOZAPAD

Doprinos koji su cisterciti nenamerno dali severnim monumentalnim gradjevinama bio je jedan od dugorocnih efekata devastacije religije koju je opisao Viljem Osvajac 1069-70, tzv. "pustosenje severa"; kada je oporavak konacno došao početkom i sredinom XII veka, reformisani redovi su bili ti a ne benediktinci koji su uticali na ktitore. U jugozapadnoj Engleskoj, u mnogo većem dijapazonu nego na severu, cisterciti su morali da se takmice sa drugim monaškim redovima. Nazalost, potpuna destrukcija njihovih crkava iz sredine XII veka cini nemogućim da se zaključi da li su one podsećale na njihove severnjacke rodjake po pionirskoj ulozi regionalnog gotičkog stila. Neki dokazi da su igrale takvu ulogu sačuvani su u rusevinama najranijeg poznatog primera jugozapadne gotike, crkve u opatiji Kejnsham kod Bristola, verovatno zapocete 1166. Ko-ktitor Kejnshama je bio Rodzer, episkop Vorcestera, što objašnjava identicne detalje u obnovi zapadnog dela Vorcesterske katedrale, koja je zapoceta verovatno posle pada jedne od njenih romaničkih kula 1175.

- **Vorcester** - To je jedan od najranijih od mnogobrojnih gotičkih dodataka na engleskim romaničkim crkvama čije su dimenzije, struktura i proporcije preuzete od starih traveja kojima su pridodate. pošto je data mogućnost da se sagradi potpuno nova katedrala, vrlo je verovatno da bi arhitekt Vorcesterovih zapadnih traveja izgradio viši i manje istaknut srednji sprat. Ali ovo je verovatno bilo prvo veće gotičko delo na jugozapadu, i njegov uspeh da ukloni tradicionalne premise dizajna velike crkve izgleda da je ohrabrio kasnije izlaganje stilu koji je predstavljao kompomis izmedju tradicionalnih i inovativnih formi. Vorčester je ustupio mesto razvoju u domenu artikulacije površina i dekoracije. Nije baš očigledno koju je vrstu francuske gotike poznavao graditelj Vorcestera, jer su njegovi izvori potpuno preradjeni u korist potpuno licnog vidjenja. Trostruki otvori triforijuma podsećaju na galerije hora u Sen Zermeru de Fliju, pilastri su reminiscencija na pariska dela iz 1130 i 1140ih, a ekstermno umanjivanje visine stabala stubaca i lukova asocira na, direktno ili indirektno, poznavanje Notr Dama u Parizu. Pa ipak snažna linearna shema prevazilazi mnoge detalje uzete od novijih i ne tako novih romaničkih gradjevina iz susedstva Vorcestera. Kao i neoantički stubovi Sen Denija ili anglo-normanske galerije hora Jorka, Vorcesterski romanički elementi pokazuju kako stare ideje reprezentovane zajedno sa

novim mogu neocekivano dobiti novu životnost. U većini crkvava sa jugozapada i iz Velsa na koje je uticao Vorcester, posebno Sv Davidu i opatiji Glastonberi, romanički elementi su brojniji. Veliki izuzetak od ovoga je katedrala Vels.

- **Vels katedrala, Sv Andreja** - nema sumnje da je obnova 1180 bila deo plana da se on načini centrom dijaceze Samerset (umesto opatije Bat). Status katedrale je dobila tek u ranom XIII veku. Dokazi u prilog datovanju nove gradjevine su malobrojni, ali izgleda jasno da je rad na glavnom brodu trajao tokom 1190ih. Kao u Vorcesteru, debela struktura zidova je nadvisena fino obradjenim polukruznim lukovima i sa stupcima toliko izduženim da gube svoju plastičnost. Izrazita osobina Velsa je utrostručavanje svih stabala stubaca, čak i tamo gde bi jedan bio sasvim dovoljan i ocekivan. Grupisani stupci zamenjeni su u Jorku, Piponu i Bilandu francuskim stubastim nosacem - to se može pripisati istom traganju za potpuno formalnom koherencijom, ali majstor Velsa je bio pripremljen da skoro potpuno eliminise supce iz prozorskog zida i triforijuma. Averzija majstora Velsa ka stubovima verovatno je delom bila reakcija protiv jugozapadne romanike, čija je karakteristika bio prilično masivan stubac. Kao što se može primetiti, Vels je gotovo potpuno lisen romaničkih ornamenata. Nema ni ukrašenih lukova i zdelastih kapitela i jedini bitni ornament romanickog porekla, redovi lukova na gornjim spratovima, je onaj koji se najbolje slaze sa gotičkom estetikom. Jasno je da je majstor Velsa sigurno znao da su oni mnogo ranijeg porekla nego gotički ornamenti, i moguće je da je bio dovoljno star da bi se secao dolaska novog stila na jugozapad. Bilo da jesu ili nisu uništene jugozapadne cistercitske crkve koje su njemu posluzile za upoznavanje sa gotikom, ne može se isključiti mogućnost da purizam duguju cistercitskim crkvama. Drugi mogući razlog za odbacivanje romaničkih ornamenata je bila želja da ga ne nadmasi hor Kanterberija, dizajniran u francuskoj gotici. Iako je enterijer Velsa sigurno bio impresivan pre nego što su lukovi ubaceni na ukrsnici u XIV veku, jedna bitna prepravka je bila načinjena u originalnoj zamisli u toku radova na horu i transeptu. U transeptu je postugnuta laka uskladjenost ne samo izmedju vertikala i horizontala već i izmedju gornjih i donjih delova: prozorski zid je prakticno isto toliko visok koliko i arkada i pilastri. U glavnom brodu, pilastri su gotovo eliminisani iz triforijuma da bi se napravio prostor za još lukova koji su izjednaceni sa ostalima i formiraju neprekidne trake koje teku od ukrsnice do zapadnog zida (uzor - svesteniki kolegijum u Bristolu). U poslednje vreme Vels je dobio dva suparnicka i nepomirljiva tumačenja. Prema jednom: to je samo romanicka struktura sa debelim zidovima preobraćena primenom ornamenata samo površinski u gotički dizajn. Drugi smatra: da je to najranija gradjevina u Evropi koja sadrzi potpuno sve rimske i romanicke elemente. Ima istine u oba misljenja. Prethodnici u skoro svim aspektima strukture zaista se mogu naći u anglo-normanskoj romanickoj arhitekturi, ali pošto su debeli zidovi i dalje bili upotrebljavani u Engleskoj tokom srednjeg veka, francuska tehnika tankih zidova teško može biti zadovoljavajući probni kamen za gotiku na engleskoj strani Kanala. Prerana zrelost Velsa bi lako mogla odvesti u bizarno zaključivanje da je engleska arhitektura sledeće generacije bila manje gotička kao rezultat izlaganja obnovljenom uticaju iz Francuske.

JUGOISTOK

U poredjenju sa jugozapadom i severom jugoistocna Engleska nije imala ni jednu veću crkvenu gradjevinu do ¾ XII veka. Nije bilo ni otvorenih širokih prostora za kolonizaciju cistercita niti vecih institucija. Najstariji gotički spomenici u regiji nisu velike crkve, iako su lako mogle biti podignute u većim dimenzijama da su okolnosti dozvoljavale. Niti je kružni brod crkve Templ u Londonu niti, mnogo manje francuski, hor bolnice Sv Krsta u Vincesteru mogao da izvrši značajan uticaj s obzirom da su obe gradjevine bile privatnog tipa, daleko od ociju javnosti. Pa ipak, obe su zanimljive u smislu dokaza o ranom postojanju francuskih ideja u ovoj oblasti, naročito one ideje o upotrebi tamnih mermernih poliranih stubova.

- **Kanterberi, hor** - kada je hor izgoreo 1174 nije dugo trebalo monasima da shvate da im je katastrofa pruzila izvanrednu mogućnost. Ubistvo arhiepiskopa Tomasa Beketa u samoj katedrali je od crkve posvecene Hristu načinilo duhovni centar spektakularno

uspesnog kulta, čak i pre Beketove formalne kanonizacije. mučenik Beket je manastiru doneo veliku dobit, ne samo veliko bogatstvo već im je povratio ono što su smatrali da je mesto koje im pripada, u centru engleskih religioznih poslova. Oko 1188 je naruceno da se napise istorija manastira u kojoj su detaljno opisani delovi najznačajnijih romaničkih crkava i godine gradjenja novog hora. Monasi su, prema toj istoriji, prvi hteli da vrate hor u prvobitno stanje. To je razumljivo, jer je gradjevina bila veoma bogato ukrašena i isto tako nedavno sagradjena. Taj stari hor je bio najraniji primer onoga što će postati uobičajeno rešenje problema neadekvatne velicine istočnih delova kod većine velikih crkava sagradjenih posle Normanskih osvajanja. Prethodno su monaške loze bile smestene ispod centralne kule (na ukrsnici), što je bilo uobičajeno mesto u XI veku, i njihovo pomeranje (premestanje) u novi dodatak imalo je estetsku vrednost rasterećivanja ukrsnice. Iako je novi istočni krak bio 3 puta duzi od starog, zidovi i krov glavnog broda su ostali na istom nivou kao i oni na starom transeptu kojima su prikljuceni. Ubrzo posle toga je bilo prihvaceno kao pravilo u Engleskoj da veće romanicke gradjevine dobijaju produžene istočne delove, modernije po stilu od zapadnih delova ali iste ili gotovo iste visine. Heterogenost je postala gotovo engleska norma. Retko je preduzimana potpuna obnova neke gradjevine. Viljem iz Sensa, graditelj, je ubedio monahe Hristove crkve da su visoki zidovi istočno-zapadnog traveja suvise osteceni da bi se mogli popraviti. Novi sredisnji travej hora je trebao da bude sagradjen u okviru starih zidova bocnih brodova i iznad kripte, koji su sačuvani u pozaru neosteceni. Jednobrodni istočni transept je trebao da bude zadržan, ali ponovo obradjen iznutra i povisen. Očigledno je da je bilo planirano da Beketove mosti budu smestene na pocasnom mestu iza visokog oltara na specijalno sagradjenom istočnom produžetku, ali pošto su ostaci bili sigurni na svom prvobitnom mestu - u produženoj kapeli kripte - odluceno je da se zapocne gradjenje od zapada liturgijskog hora. Ne samo da je ramak izmedju stubova diktiran onim iz kripte već je i visina bila ozbiljno ograničena zadržavanjem romanicke kule nad ukrsnicom na zapadu. Zamisao od 4 sprata nije dolazila u obzir, pa čak i dva gornja sprata izgledaju nekako zgrceno iznad arkada. Prozorski sprat je bio jedina velika Viljamova devijacija francuske norme. Parne jedinice srednjeg sprata liturgijskog hora podsećaju na lazne galerije Sen Denija i one su verovatno izvedene od Sensa, Sen Zermen d'Prea i Vezlea. Na severnoj strani hora postoje lazne galerije ali je to bilo drugačije od originalne sheme, koja je presvidjala pravu prozorsku galeriju kakva je postojala na juznoj strani. U Kanterberiju su korišćeni različiti obojeni kamenovi tokom 1160ih. Simpatije prema mermeru pre 1174 bile su veoma ograničene, i bez sumnje je hor Kanterberija bio taj koji je uveo tamne polirane nosace u velikim crkvama u Engleskoj XIIIv. U vreme kada je Viljem pao sa skela i ostao obogaljen, hor, istočni transept i prezviterijum su bili završeni izuzevi svodova iznad prezviterijuma i spoljnih traveja transepta. Dve značajne inovacije su: stupci prezviterijuma koji predstavljaju celu seriju varijacija, i uvodjenje potpuno izbocenih potpornih stubaca - prvih u Engleskoj. **Viljama iz Sensa** je nasledio **Viljem Englez**, koji je izgadio Beketovu kapelu, Kapelu Trojstva. Hor Katerberija je bio prvi susret Engleske sa potpuno dovrsenom gotikom francuskih katedrala, i njegova velicanstvenost kao i njegove veze sa Beketom, garantovali su dobar odziv medju engleskim ktitorima. Ali KAnterberi je bio kako na kraju tako i na početku, jer je Viljem iz Sensa očigledno bio poslednji od sposobnih francuskih arhitekata koji je našao posao preko Kanala u poznom XII veku, i posle njega se zavrsio relativno kratak period otvorenosti Engleske ka francuskom stilu.

RANI ENGLESKI STIL (XIII v)

Obnovom hora Kanterberijske katedrale 1174 pocelo je vreme velikog gradjenja crkava u Engleskoj, koje je, u toku nekoliko godina, bilo progutano u poplavi produktivnosti Francuske u doba visoke gotike. Pokretac ove aktivnosti je rivalstvo. Mnoge religiozne zajednice bile su ohrabrene da obezbede nova svetilista - nadograde svoje romanicke crkve. često je liturgički hor bio premestan iz ukrsnice u istočni krak krsta, a tako je naglašavao solidarnost izmedju ktitora i zajednice i distanciranje zajednice od laika (vernika) u glavnom brodu i transeptu. Nezadovoljstvo sirenjem francuske moći pod Filipom

II, naročito posle pohoda Normandije 1204 i invazije na Englesku 1216, pomoglo je stvaranje ksenofobicnog raspolozenja koje je izazvalo prekidanje francuskog uticaja na englsku arhitekturu posle zavrsetka hora Kanterberija. Medjutim, drugi uzrok za razdvajanje Egleske i Francuske gotike u to doba je sigurno bio jedinstven karakter samog hora Kanterberija. On je uticao na stvaranje 2 struje rane engleske gotike XIII veka - tzv. "ranog engleskog stila": nacionalne verzije olicene u katedrali Linkoln, i one koja se razvijala na jugu i jugozapadu čiji je glavni spomenik katedrala Salzberi. Engleska arhitektonska samodovoljnost je upecatljivo pokazana gotovo potpunim odsustvom francuskih uticaja tokom godina posle 1214 kada se veliki broj prelata vratilo u zemlju posle 6 godina izgnanstva u Francusku tokom suspenzije crkvenih sluzbi nametnutih od strane pape Inoćentija III. Ova izolacija je značajna jer je započela u trenutku kada je većina zapadne Evrope preuzimala prve karakteristike francuske gotike.

- **Hor u Linkolnu** - zapocet 1192; pripadao je istoj shemi kompletne obnove u engleskim katedralama izmedju Velsa i Salzberija. Posle zemljotresa koji je ostetio romanicku gradjevinu, 1185 počela je obnova. Linkoln nije imao svog svetitelja, ali se kao i druge veće crkve u Engleskoj posle Beketove ere, postarao da stvori nekog. Plan sestougaone kapele njihovog osnivaca je slabo poznat a kapela se nalazila u istočnom delu hora. Bila je uništena sve zajedno sa istočnim zavrsetkom što je omogućilo gradjenje produžetka gde su trebali da budu smesteni ostaci Linkolnovog najznačajnijeg svetitelja - Hjua od Avalona, episkopa. Uopste, sve što je tad sagradjeno u Linkolnu bilo je inspirisano ili gotičkim ili romaničkim delovima Kanterberija. Tako su petodelni svodovi korišćeni u bocnim brodovima Linkolna u Kanterberiju bili rešenje problema koji se jacio u bocnim brodovima samo u po 1 traveju; upotreba različiog dizajna za gotovo svaki par stubaca imitira shemu koja se nalazila u Kanterberiju. Jasno je da graditelj Linkolna niti je znao niti je mario za to što je Kanterberi pun francuskih elemenata, jer je njegovo pozajmljivanje bila osobina koja je potvrdjivala tradicionalnu upotrebu. većina razlika izmedju ove dve crkve se svodi na preobraćenje Kanterberija na englesku jasnocu i jednostavnost: veća dubina i prožimanje arkada, samo jedan stubac podržava sva rebra svoda. U skladu sa Kanterberijem i njegovim francuskim uzorima glavne arkade su daleko uže od gornjih zidova. Francuske odlike nisu umanjene time što su izvedene sa manje veštine nego u Kanterberiju. Po tehnickoj veštini, prvi graditelj Kanterberija je bio slab. Ubrzo po zavrsetku radova, istočni stupci ukrsnice su se urusili i izazvali delimicno slamanje centralne kule i zapadnog traveja hora. Ali kao inovator formi, autor Linkolnovog hora je bio prvoklasan. Ima dva karakteristicna i vrlo cenjena izuma za oživljavanje strukture: stupci sa crocket (?) u istočnim transeptima i slepe arkade u bocnim brodovima. Ipak su najinovativniji svodovi hora. Najraniji sačuvani svodovi u Linkolnu su oni u ostocnim transeptima koji se mogu smatrati nekonvencionalnim po francuskim standardima XII veka. Sestodelni su ali postavljani iznad 1 a ne 2 traveja. Nazvani su "ludi svodovi" zbog asimetričnosti i ciste neobičnosti koncepcije. Umesto da polaze od centra svakog dela (traveja) bocne celije s zavrsavaju na sasvim različitim tačkama, obe na oko 1/3 puta izmedju suprotnih krajeva traveja. Ovaj aspekt umeksavanja traveja svodovima je upotpunjen uvodjenjem poduznog rebra, prvog bitnog javljanja ovog motiva u monumentalnoj crkvi. Engleski arhitekti su ignorisali asimetriju ludih svodova, mada su oni možda uticali na još neobičnije "skačuće svodove" koji se javljaju u Poljskoj i Nemačkoj u XIV veku. Svodovi glavnog broda Linkolna iskoristili su dekorativno potencijal grupe od 4 rebra na poduznim površinama ludih svodova povećanjem broja rebara na 5 i dodavanjem daljeg para na svaki bocni deo svoda (tierceron vault). Traveji su zbog toga načinjeni znatno duzim od onih u horu. Ovo je takodje pomoglo da se odatle mogu bolje videti bocni brodovi. Linkolnov zapadni transept je delo drugog arhitekte, mnogo manje inovativnog od svog prethodnika. Značajno je da se velike promene u dizajnu Linkolna dosta podudaraju sa početkom radova na sledećem traveju ka zapadu a da je glavni brod zamisao treceg graditelja. Ipak su radikalne izmene u okviru traveja izbegnute.

Naglasak engleske gotike na bogatstvu detalja pre nego na velicini je pitanje kulturne tradicije. Medjutim, pošto su velike romanicke crkve, koje su izgradjene u

postosvajackom periodu velikim delom izmenjene, produžene ili zamenjene novim u XIII veku, postale odjednom kocnica u razvoju novog stila i težilo se tako da se modernizam pokaze preko kontrasta sa gruboscu i jednostavnošću onoga na sta su dodate. Do oko 1230. arhitektonski recnik Linkolna je prihvacen u celoj Engleskoj osim Londona, jugoistoka i dalekog juga. U jugoistocnom delu zamenjen je ranogotičkim manirom Vorcestera i Velsa. Glavni put kretanja inovacija je bio uvodjenje motiva iz Linkolna u sheme različitih formata, jer individualne forme rane engleske gotike, za razliku od onih u francuskoj visokoj gotici, nisu pretrpele značajne transformacije. najveći broj crkava na koje je Linkoln uticao nalaze se u severnoj Engleskoj i juznoj Skotskoj, iako je možda ovo delom slučajno preživljavanje ovakvih motiva zbog udaljenosti. Najznačajnija od ovih crkava je katedrala u Glazgovu čiji je dizajn razblazen uplivom cistercitskih uticaja.

- **Katedrala Salzberi** - jedna od velikih engleskih crkava zapocetih u ranom XIII veku. završena je u skladu sa originalnom zamislju. Ona je jedinstvena jer je to bila jedina engleska katedrala sagradjena na novom mestu u gotičkom periodu (novoosnovana). Salzberi je dobio dozvolu da se premesti na novo mesto od pape posle 4 Lateranskog sabora[7]. Očigledno je da nova gradjevina nije bila zamisljena kao retrospekcija. Zamisljena je da ona sama bude uzor gotičkom modernizmu. U osmisljavanju dizajna, arhitekt Salzberija se detaljno raspitao o Linkolnu i Velsu, o dvema najbitnijim engleskim katedralama koje su tada bile u izgradnji. Izdužene i relativno niske proporcije svakog kraja gradjevine i podela koja ishodi iz toga su u skladu sa engleskom tradicijom ali uključivanje 2 para transepata, oba samo sa istočnim bocnim brodovima, je uticaj Linkolna. Postoje i druge karakteristike Linkolna. Uticaj Velsa se može videti po jasnoci spoljnih kontura koje nisu poremecene potpornim stupcima, podupiraci su sakriveni ispod krova bocnih brodova. Pravougaoni ophodni brod zavrsava istočni deo a preko njega se ulazilo u 3 pravougaone kapele, od kojih se centralna pruža za 2 traveja dalje od ostalih. Iako Salzberijev pravougaoni ophodni brod i kapele koje se pružaju istočno prate razvoj ekvivalentnih karakteristika stare katedrale, njihov glavni značaj je u tome što predstavljaju jedan od 2 tipa istočnog zavrsetka koji se praktikovao u Engleskoj u XIII i XIV veku. Drugi tip je zavrsetak glavnog i bocnih brodova pravim istočnim zidom. Shema Salzberija preovladava na jugu a ravno zavrsavanje na severu. Nikakav uticaj nije izvrsen na zapadni deo Salzberija. To je jednostavna forma paravana izvedena iz lokalne romanicke tradicije. Odluka da se ne sagradi fasada nasvisena kupolom je bez sumnje velikim delom rezultat ekonomskih mera da bi se pomoglo brzem zavrsetku, ali je moglo biti i težnja da se izbegne nadmetanje sa kulom koja je planirana da bude nad centralnom ukrsnicom. Enterijer Salzberija je objedinjeniji nego u bilo kojoj engleskoj katedrali. Jedina veća inovacija nadjena u centralnom brodu na glavnoj osi je upotreba osmodelnih stubaca u horu i 4delnih

[7] Cetvrti lateranski koncil (11.-30. Novembar 1215.) Na Cetvrtom lateranskom koncilu ucestvovali su prvi put prelati sa evropskog istoka, iz Ceske, Ugarske, Litvanije i Estonije. Pred 404. Biskupa, cija su imena i danas poznata, i dvostruko vecim brojem opata, na svega tri sednice raspravljana su pitanja veoma znacajna za ustrojstvo i disciplinu crkve. Bilo je to vreme vrhunca papske moci, kada je za pontifikata Inokentija III hriscanski svet ponovo, posle IV Krstaskog rata, bio neko vreme sjedinjen. Sedamdeset kapitula donesenih na koncilu obznanilo je odluke kojima su osudjena verovanja albizana, Joakima od Tura i Joakima od Fiore. Koncil je, takodje, dao klasicno znacenje i ovlascenja inkviziciji. Odredio je da najmanji broj puta koliko vernik mora u toku godine da pristupi ispovedanju i pricescivanju . Naposletku, tom prilikom je odredjeno i pravilo da dijaceze ne mogu ostati bez poglavara duze od 3 meseca i ustanovljena je obaveza sazivanja lokalnih sinoda i generalnih skupstina monaskih redova. I IV Lateranski koncil je pred sebe stavio resavanje svetovnih pitanja: tom prilikom je Simon od Monfora dobio u feud grofoviju Tuluz, najvece albizansko uporiste, osudjena je Velika povelja sloboda (*Magna carta liberatum*), koju su 1215. engleskom kralju Jovanu bez Zemlje nametnuli pobunjeni baroni i, naposletku, Evropa je ponovo pozvana u veliki krstaski rat. IV Lateranski koncil je u buducnosti imao veliki znacaj za srpsku istoriju. Koncilska odredba kojom je bilo zabranjeno postojanje dva biskupska prestola u jednoj dijacezi, povremeno je postajala prepreka ostvarivanju privilegija obecanih Srbima, koji su se u 16. i 17. Veku naselili na rubovima Habsburskog carstva.

stubaca u glavnom brodu. Nema pojednostavljenja profilacije lukova, izrazita je upotreba mermera. Konacni izvor za ovu trezvenu estetiku je bila kapela Trojstva u Kanterberiju. Drugi uticaji su: Vincesterska katedrala, hor Sv Marije Overi u Londonu i istočni delovi katedrale u Rocesteru. Lazne galerije su sabijene na malom prostoru što je prouzrokovalo upotrebu prelomljenih lukova i zdepastih stubaca koji su u potpunom kontrastu sa visokim proporcijama druga dva sprata centralnog dela. Uprkos engleskom izgledu svih osnovnih premisa Salzberijevog dizajna on sadrzi nekoliko elemenata koji su izgleda nastali pod uticajem francuske visoke gotike. Prozori sa supljikavom dekoracijom laznih galerija - Briž; povecani značaj formi na fasadama istočnih i zapadnih transepata i glavnog broda. Ono što je značajnije od pojave francuskih elemenata u Salzberiju je to što ih ima tako malo. Veoma je verovatno da je engleska insularnost u arhitekturi bila prva prekinuta obnovom Vestminsterske opatije po nalogu Henrija III, kralja daleko internacionalnijih pogleda od njegovih podanika.

PLAMENI (CVETNI) STIL

- **Vestminsterska opatija** - jedinstven je medju gotičkim monumentalnim crkvama po tome što ju je naručio individualno Henri III. Ona je takodje i najraskošnije finisirana crkva u XIII veku. završeno je ¾ pre smrti Henrija. Ako je Vestminster uspeo da poveca prestiz Henrija na ostrvu onda je to bilo jer je čuvao ostatke Edvarda Ispovednika. Niti je Edvard niti neko od njegovih naslednika nije smatrao dovrsenje vestminsterske lanterne neophodnim što je inače zanimljivo: pozno srednjovekovni engleski kraljevi su generalno bili manje zainteresovani za promovisanje misticnosti kraljevanja od njihovih francuskih rodjaka. Vestminster je prvi primer monumentalne sakralne gradjevine sagradjene posle Kanterberija koja najviš e podseća na francusku - fasada transepta sa velikim portalima i rozetama, visina... Ali što se detalja tiče tu se nepogresivo može videti engleska tradicija. Arhitekta je **Henri iz Rejnsa**. Izvesne engleske karakteristike, npr. upotreba burbek mermera, mogu odavati kraljeve želje, ali neke stvari koje izdvajaju Vestminster od francuske gotike su previse tehnicke da bi se mogle pripisati intervenciji patrona. Jedna od njih je konstrukcija svodova sa rebrima koja formiraju ugaone spojeve na ivicama (grebenima - ridges), kao suprotnost francuskoj tehnici horizontalnog redjanja. Mala debljina nosaca svodova je delom diktirana malim prostorom. Cela struktura svodova je po debljini u skladu sa engleskom upotrebom, iako izdužene proporcije uspesno odvracaju paznju od toga. Prozorski sprat ima jednostavne dvodelne prozore koji su nepogresivo aluzija na Rems. krstašti svodovi imaju naglašenu horizontalu koje je tradicionalna u engleskoj gotici, jer su poprecna rebra koja označavaju podelu traveja tanka i postoje poduzna rebra. Verovatno sve ovo ukazuje sa je arhitekta Henri od Rejnsa dobio prezime kao sećanje na posetu Remsu. Stupci su mnogo blizi onim iz glavnog broda Salzberija, galerija se slaze sa opstom shemom u Kanterberiju i Linkolnu po svojoj elevaciji u odnosu na traveje. Samo gradjenje je dokaz da je postojala spremnost da se pozajmi od nekih najmodernijih dela pariskog cvetnog stila. Trolisni zavrsetci prozora galerije su se prvi put pojavili u Sen Šapelu, samo 5 godina pre Vestminstera. Specificna ornamentalnost unutrašnjosti je takodje možda bila inspirisana Sen Šapelom. Orvi deo koji je u Vestminsterskoj opatiji završen bio je svestenički kolegijum. Njegov oktagonalan plan ga smesta u okvire specificno engleske tradicije centralizovanih kolegijuma. Očigledno je da je Henri od Rejnsa želeo da prozorima da veci značaj nego što su ga imali u ranijim gradjevinama ovog tipa. Prozori su postali dominantni ne samo nad svodovima već uopste nad engleskom tradicijom bogato modelovanih zidova i stubaca. Elevacija kolegijuma je bila suvise specijalizovana da bi imala bilo kakvu korisnu primenu. Nepostojanje drugih imitacija Vestminsterske opatije upucuje na to da je shema vestminsterske visoke gotike postala umrljana asocijacijama na Henrijevo (III) neukusno insistiranje na sakralnom karakteru njegovog kraljevskog dostojanstva i njegove internacionalne politicke ambicije.
- **Andjeoski hor u Linkolnu** - pradstavlja engleski odgovor na Vestminster. Potisnuo je apsidu iz poznog XII veka i obezbedio prostor za relikvije i kult Hjua od Avalona. Skoro sve što je preuzeto od Vestminstera su bili ukrašeni prozori. Sudeći po tome što su izostale

gradjevine koje su se ugledale na prozorski sprat Andjeoskog hora on bi se mogao smatrati promasajem. Daleko impresivniji je prozor na istočnom zidu od 17m, jedan od najranijih primera osmodelnog prozora u Evropi. Zamisao se može posmatrati kao razvoj prozorskog sprata u Amijenu, u kojem je konacno uvećanje baze dvodelne jedinice sa rozetom iznad, rezultovalo krugom tako velikim da više ne može da sadrzi samo zupcastu ivicu. Naklonost ka ravnim zavrsecima na istočnom delu u većini crkava iz poznog XIII veka, omogućila je da se razviju ambiciozne kompozicije ukrašenih prozora, i do kraja poslednje decenije XIII veka dizajn engleskih ukrašenih prozora je postao najinventivniji u Evropi.

Iako je u narednih 30 godina posle smrti Henrija od Rejnsa 1253 nastalo povećanje upotrebe motiva cvetnog stila, njihovo pozamljivanje je bilo ograničeno na sare prozora i profile ukrasa. Debela struktura zidova ostala je neprikosnovena svuda.

- **Eksiter** - inventivne sare prozora se mogu videti samo spolja. unutrašnjost Eksiterskog hora je u sustini prvi primer vrste kompozicije izmisljene u glavnom brodu Linkolna gde su i nosaci i lucni elementi preobraćeni u dijagonalne planove opremljene bogatom fibroznom teksturom od bogatstva kompleksno modelovanih profila poznog XIII veka. Verovatno jedina stvar koja se ovde može oceniti kao napredak u okviru cvetnog stila je visina prozorskog sprata.
- **Jork** - glavni brod je zapocet krajem XIII vekai bio je jedini celoviti deo cvetne crkvene arhitekture u XIII veku. Visina i plosnost prozorskog sprata kao i produžeci prozorskih koloneta u formu drzaca triforijuma je sigurno izgledalo revolucionarno, naročito u Jorku. Glavni brod crkve kao celina je očigledno planirano da ne bude Ništa manje francuski od prozorskog sprata i triforijuma. Stoga veoma ostro prelomljeni luci glavne arkade, pilastri u kontinuitetu sa stupcima i jednostavna cetvorodelna forma svoda. Neke od bitnih karakteristika izvedenih od ranog engleskog stila su široke proporcije centralnog traveja, visina glavnih arkada, nemogucnost prozorskog sprata da se prosiri ispod kapitela koji nose krstašte svodove, debljina zidova, bogatstvo modelovanja...U nekom smislu, Jork je posledica (nastavak) Vestminstera.

Odgovor na francusku shemu Jorka je bio isto tako negativan kao i za Vestminster. Samo je priorija Gijsboro, severo-istocno od Jorka ponovila istu opštu shemu i dispoziciju elevacije Jorka, ali je čak i ovde sličnost samo povrsna.

POZNA GOTIKA - DEKORATIVNI STIL

Engleska je dobra polazna tačka za predstavljanje poznogotičkog stila jer je veci deo arhitektonskog recnika ovog perioda tu izmisljen ali i zato što je Engleska oblast Evrope sa izuzetnim dostignućima u crkvenoj arhitekturi XIII veka i gde se kreativnost održala i posle 1300. U Engleskoj je gotika uvek smatrana za sredstvo transformisanja debelih zidova u bogatu i živahnu dekoraciju, ali ono što je izgleda izazvalo obnovu inventivnosti na polju ornamentike je bilo iznenadno izlaganje engleskog cvetnog stila jednom aspektu francuskog. Engleska ranije nije bila upoznata sa njim, i tu se uglavnom misli na minijaturne tabernakle koji se mogu naći na portalima i nosacima. Veliki skulptoralni portali i visoki kontrafori su izbegavani, ali oko 1290 dvojica engleskih arhitekata, očigledno nezavisno, uveli su ih kao bitne delove unutrašnje elevacije.

- **Kapela Sv Stefana u Vestminsteru** - 1292, samo godinu dana posle izgranje Elenor Krosis, jedan od cetvorice arhitekata ukljucenih u njenu izgradnju, **Majkl od Kanterberija**, počeo je gradnju gradjevine koja je preuzela od Elenor K. koncept naglašavanja skulpture. Glavna kapela u glavnoj engleskoj kraljevskoj palati, zakasneli nastavak Sen Šapela i kao ona dvospratna struktura. Ovo je kljucna gradjevina za razumevanje stilskog razvoja monumentalne crkvene arhitekture u Engleskoj u ranom XIV veku. Donji sprat je sačuvan, iako lose obnovljen, ali glavni, gornji sprat je poznat samo sa skica. Nise Sv Stefana su bile razvijenije i sa više eklekticnosti nego one u Jorku. Motivi sadržani u mikroarhitekturi Sv Stefana su izuzetno uticali na druge stvari. Jedna od najocigledjnijih impikacija je crkveni

namestaj, koji je po prvi put postao značajna arhitektonska oblast, skoro konkurentna samoj arhitekturi. Najvazniji primer ovog procesa oslobadjanja motiva mikroarhitekture iz njihovog originalnog okruženja je uvodjenje ogivalnih lukova u okvire prozora. Donja kapela Sv Stefana je imala najranije poznate engleske primere prozora sa pravim ogivalnim lukovima. Prozori u Kanterberijskoj katedrali, gde je Majkl bio arhitekta 1270ih i 80ih i verovatno kasnije, su verovatno replike velikog istočnog prozora u Sv Stefanu. Ogivalne lukove je verovatno izmislio Majkl od Kanterberija, na istočnom klausteru Vestminsterske opatije. Ogivalni lukovi prozorskih okvira su brzo postali uobičajeni, ali oko 1320 daleko ambicioznije kompozicije su stvorene u istočnim i severnim delovima Engleske.

Prvi primeri prozorskih okvira sa ogivama na krajnjem zidu glavnog broda izgleda da datiraju iz 1330ih: istočni prozori u Karlajl katedrali i Selbi opatiji, zapadni prozor u Jork katedrali i juzna rozeta Linkolna. Za svodove, kao i za prozorske okvire, u dekorativnom stilu su izmisljene nove i komplikovanije vrste linearne sheme. Opet je kapela Sv Stefana bila prototip za kasnije gradjevine, jer je svod iznad donjeg dela verovatno bio najraniji značajan primer. Kratka dekorativna rebra su na vrhu svoda i nisu direktno povezana ni sa jednom od tacaka od kojih rebra krecu. Izgleda da je kao uzor Majkl od Kanterberija imao svod nalik onom u glavnom brodu Linkolna. U glavnom brodu zmajoliki (zmaj za pustanje - na kanapu onaj) oblici su prosireni na svaki deo svoda u poduznoj osi. Do sada je kapela Sv Stefana smatrana samo za izvor novog recnika dekorativnog stila u arhitekturi. Uključivala je ipak, empirijski pristup dizajnu koji je bio sasvim nov u gotičkoj arhitekturi. U glavnoj prostoriji gornjeg sprata polazna tačka je da su tu bile statue apostola na bocnim zidovima (slicno kao u Sen Šapelu). Nije tako iznenadjujuce što je Majkl od Kanterberija video uključivanje statua kao neophodnost eliminacije kako svodova tako i pilastara koji ih nose. Jedina karakteristika gornje kapele koja bi u Francuskoj bila smatrana za prikladnu su kolonete prozora koje se spustaju ispod donjeg nivoa prozora. Jedini horizontalni element izmedju poda i parapeta ne odgovara nivou izmedju spratova a prisustvo prozora u donjoj kapeli je priguseno povlacenjem njihovih okvira iz slobodnih koloneta pseudo-triforijuma.

Radikalni i istraživački pristup Majkla od Kanterberija je nastavio samo mali broj graditelja u ranom XIV veku u Engleskoj. većina je bila zadovoljna da se ovakvi inovativni detalji upotrebe u ovkiru naglašeno tradicionalnih shema.

- **Katedrala Eli, oktogonalna ukrsnica** - jedno od najboljih dela nastalo pod uticajem M. od Kanterberija. Sagradjena je posle pada romanicke kule 1322. Svod je načinjen od drveta. U sustini, drveni svodovi su postajali uobičajeni u poznom XIII veku u Engleskoj iako nije jasno da li je njihova upotreba uvedena zbog relativne lakoce materijala, njegove niske cene ili brže izgradnje. Ono što je sigurno je da je svod ukrsnice u Eliju oblika kakav ne bi mogao biti izveden u kamenu. Iluzija da je svod ukrsnice od kamena je potpuno postignuta. Bio je i pozlacen. Donji delovi oktagona, izgradjeni u kamenu, pokazuju da je graditelj poznavao rad M. od K., što se može još bolje videti na lanterni čija je interna elevacija bazirana na spoljasnjosti Sv Stefana. Graditelj svih drvenih delova oktagona je **Viljem Harli** , glavni kraljevski drvodelja, koji je radio na Sv Stefanu od 1326. Drveni svodovi su ostali u upotrebi do kraja srednjeg veka ali u jednom vidu svod Elija nije imao epigone - svi ostali svodovi su mogli da budu lako sagradjeni i od kamena.
- **Bogorodicina kapela u Vels katedrali** - možda najimpresivnija gradjevina nastala pod uticajem Kanterberija su ovi istočni delovi Vels katedrale. Kao i u većini engleskih crkava XIII veka, razlog za obnovu Velsa je bila želja da se dobije više odvojenosti (privatnosti) za liturgijski hor njegovim premestanjem iz ukrsnice u istočni krak krsta. Ovo je uslovilo izduživanje glavnog traveja istočnog kraka i obezbedjivanje zamena za ophodne i poduzne kapele koje su srusene da bi se izduživanje postiglo. Jedinstvena medju kapelama na istočnim krajevima engleskih katedrala, Bogorodičina kapela (Our Lady's Chapel) u Velsu je produženi oktagon kod kojeg su tri istočne strane duže od onih na zapadnom kraju. Postoji mogućnost da je ovaj kvazi centralni plan svesno zamisljen u okvirima stare tradicije rotondi-martirijuma koja je obnovljena ponovnim osvecenjem rimskog Panteona. Najimpresivnija osobina kapele u Velsu je njen svod. U sustini, ovo je kupola čiji su najnizi

delovi odseceni - delimicno bacvastim svodovima iste kurvature (izvijenosti) kao i rebra zidova. U stvari, ovo je kompleksnije od toga, jer izmedju mesta gde su probijeni prozori kupola je ispupcena napred. Jedini gotički svod koji se približava ovom obliku je onaj drveni u kolegijumu Jorka (zdelasta kupola). Oblik zvezde u sredini, sa tačkama smestenim na unutrašnji kraj svakog proboja prozora, stvara utisak kompleksnog linearnog svoda, iako su u sustini samo neka od rebara koja formiraju tačke zvezde zaista linearna (liernes?) a ostala su preseci bodnih reabrastih svodova. Jako naglašeni centralni karakter ove cat's cradle sare pojačava prostorni integritet kapele, a na sve ovo je dodat, repetitivni, ne-poduzni karakter prozorskog okvira. Bogorodičina kapela je ne samo najveća i najdekorativnija od pet kapela koje postoje na istočnom kraju crkve. Ostale četiri su pravougaone i iste visine kao i bocni brodovi hora, od kojih se dve sastoje od laznih poprecnih brodova a druge dve su smestene u produžecima bocnih brodova hora flankirajući tako zapadni kraj Bogorodičine kapele. Prostor izmedju svih 5 kapela i visokog istočnog zida hora predstavlja ophodni brod, čija je liturgijska namena bila vrsta predvorja ili vestibila. Prilazeci iz bilo kog od bocnih brodova hora ocekuje se da će se pravougaoni traveji kao oni koji se vide ispred, nastavljati iza visokog istočnog zida. Medjutim, pri prvom pogledu na ambulatorijum vidi se da to nije tako. Ne samo to što su granice prostora vrlo jasne, budući da se prozori različitih shema pojavljuju na različitim udaljenostima i pod različitim uglovima u odnosu na masivnu arkadu koja definise zapadni kraj Bogorodičine kapele, već i druge stvari komplikuju izgled. četiri veoma tanka stupca koja nose svod ophodnog broda su postavljena na nejednakom rastojanju zbog 4 zapadna stupca koji nose ovu arkadu - odnos se jasno vidi samo u planu. Medjutim, postoji jedno mesto sa koga se ophodni brod vidi simetrično i jasno: jedini travej normalne pravougaone osnove, smesten neposredno pre poduznog ulaza u Bogorodičinu kapelu. Ako je, što izgleda verovatno, ovaj travej bio namenjen za kovceg biskupa Viljema Marša, čija je kanonizacija bila u toku u vreme izgradnje istočnog dela; jedina bliska paralela u Britaniji za takvo smestanje svetiteljevog groba je pravougaoni travej grobnice Sv Katarine u katedrali Glazgov. Kada su ophodni brod i istočne kapele osmisljavane verovatno je planirano da bocni brodovi hora budu zasvedeni obicnim rebrastim svodovima nalik onim iznad dva traveja na istoku s obe strane. Na kraju su oni dobili daleko neuobičajenije svodove koji izgledaju kao da su namerno zamisljeni kao kontrast onima u ophodnom brodu. U bocnim brodovima hora naglasak je obrnut tako da dok liernes zauzimaju gotovo horizontalnu oblast oblika dijamanta, jednaku polovini površine svakog traveja, kupe su zaravnjene i povucene duboko u uglove traveja. Cilj je izgleda bio da se svakom delu Bogorodičine kapele da prostorna izdvojenost bez kupolastog oblika. Drugačiji aspekt svoda Bogorodičine kapele izražen je u rebrastom svodu hora. To je poluoblicasti svod sa bocnim probojima, poduzna varijanta centralne sheme korišćene u kapeli. Ali iako je sličnost gotovo sigurno bila namerna, glavni izvor svoda u Velsu su poprecni poluoblicasti svod iznad bocnih brodova Sv Avgustina u Bristolu, zapocet 1298. Svod Velsa je bio prvi kameni rebrasti poluoblicasti svod koji je kombinovan sa vecom vidljivoscu prozora u prozorskom spratu (kao što su to omogućavali drveni svodovi) sa poduznim naglaskom bocnih rebrastih svodova kakvi su bili u Eksiteru i Linkolnu. Bez sumnje bi u severnoj Francuskoj tunnel vault bio smatran neprihvatljivim odstupanjem od principa gotike, skoro kao vracanje romanici, ali nije bilo prepreka za prihvatanje rešenja iz Velsa u Engleskoj, gde su skoro ceo vek svodovi bili cenjeni prema svojoj dekorativnosti. Sudeći prema linearnoj dekoraciji rebrastih svodova, Vels je nesumnjivo izrazito uspesan, ali što se tiče drugih svodova hora, sara na površinama takodje dopunjava njegovu trodimenzionalnu formu.

Slobodouman i istraživački pristup koji je inspirisao hor Velsa, oktagon Elija i druge velike spomenike dekorativnog stila direktno je izveden iz rada Majkla od Kanterberija, naročito kapele Sv Stefana. Medjutim, ovo verovatno nije bilo deo iskustva arhitekata koji su ga sledili tokom sledećih 40 godina, jer njihov rad ne pruža uverenje da su se oni zanimali za francusku gotiku kao takvu. Majklova upotreba izvora iz cvetnog stila bila je dovoljna da cela generacija arhitekata bude snabdevena sirovim materijalom od koga je mogla da stvara sopstvene inovativne zamisli. Majklovo iskustvo i iskustvo njegovih sledbenika se poklapalo u onima koji su bili ktitori - bogati i samodovoljni pojedinci i

zajednice; u njehovim prilikama za rad - projekti relativno ograničenog obima, i u svakom slučaju i u čak nepotpunoj obnovi celih velikih crkvenih gradjevina. najveće gradjevine dekorativnog stila oličavaju intenziviranje kreativnog nagona i stoga su manje izrazite po svojoj velicini od drugih glavnih dela bilo kog ranijeg perioda srednjovekovne arhitekture. Značajno je da nijedan trajni uticaj nije izvrsen glavnim brodom Jorka, engleskom gradjevinom savremenom Sv Stefanu koja je bila dovoljno velika da dozvoli naprednu sintezu francuske i engleske tradicije monumentalne sakralne arhitekture. Cetrdeset godina kasnije isti francuski koncepti kakvi se javljaju u Jorku, primenjeni su na juznom transeptu Glocestera u nenaprednom duhu dela Majkla od Kanterberija, i ishod je bila jedna od najtrajnijih promena koja je uticala na srednjevekovnu arhitekturu.

PERPENDIKULARNI STIL

- **Juzni transept Glocester katedrale** - Remodelovanje juznog transepta katedrale u Glocesteru iz 1331 je najraniji primer stila u arhitekturi koji će ostati u upotrebi tokom više od 200 godina. Remodelovanje je podsećalo na oktaogon Elija i istočne delove Velsa po tome što je zamisljeno kao one off rešenje konkretnog problema. Problem je u sustini bio kako modernizovati glavne unutrašnje elevacije pozno XI vekovnog hora i transepta bez rusenja galerija. To je reseno uklanjanjem romanicke oplate od tesanika i umesto nje stavljanjem gotičke oplate od dascica i tako su maskirane stare površine zidova i otvori. Inspiracija za ovaj pristup je nesumnjivo došla od spoljne obrade gornje konstrukcije kapele Sv Stefana. čak su i ramovi otvora bili reprodukovani. Ime arhitekte Glocestera nije zabeleženo, ali se cini verovatnim da je u pitanju bio **Tomas od Kanterberija**, drugi arhitekta Sv Stefana i možda sin Majkla od Kanterberija. Ceo istočni kraj crkve je bio preuredjen u čast Edvarda II, ubijenog 1327 i sahranjenog u ovoj crkvi. Verovatno je mladi Edvard III želeo da preuredjenje bude povereno arhitekti koji je bio zadužen za najvaznije kraljevske projekte sakralnih gradjevina. Ono što svedoči u prilog tome da je baš Tomas bio graditelj je veci broj francuskih detalja u poredjenju sa istim elementima Sv Stefana. Najznačajniji primer toga je upotreba sistema stepenastog okvira prozora karakteristicnog za cvetni stil. raskoš svodnih podupiraca je jednako francuskog karaktera, iako je glavni izvor za njihovu kompleksnost donja kapela u Sv Stefanu. Upliv francuskog dizajna osim onoga čiji su koreni uticaj Sv Stefana predstavljaju i visoki slepi prozorski okviri koji razdvajaju svodne podupirace od otvora svakog traveja. Njhova f-ja je delimicno bila da sariju masivne romanicke podupirace donjih dvaju spratova, ali oni takodje nalikuju svojim ekvivalentima (mada potpuno oplacenim) u Leonu po tome što vrhove prozorskih okvira stavljaju proporcionalno pravim prozorima. Iako je to jedini sprat potpuno iznova izgradjen u XIV veku, njegova gornja granica (visina) ne prelazi onu starije romanicke gradjevine. Francuski elementi ne postoje kod svodova - podrucja gde je engleska gotika postala dominantnija nad francuskom u ranom XIVv. Prozori u prozorskom spratu imaju jednostavne sare, ali veliki prozor u juznom zidu je najraniji poznat primer prependikularnog prozorskog okvira. U traveju po ukrsnice ovi prozori takodje pocinj da prelaze nivo arkada bocne elevacije. Juzni transept nije najuobičajenije mesto od koga se zapocinje obnova istočnog dela crkve. moguće je da je bio ostecen gradnjom kule nag ukrsnicom što je uslovilo vizuelno narusavanje unutrašnjih potpornih stubaca istočnog i zapadnog zida. Glocesterski juzni transept pripada istoj istraživačkoj tradiciji oktagona Elija, a pošto Eli nije imao nastavljaca, juzni transept u Glocesteru je bio prvi plod nove arhitektonske podele koja je ogranicila imaginativnu slobodu u korist sveopsteg jedinstva. Zasluge za ovu estetsku reformaciju ne mogu biti pripisane u potpunosti Tomasu ili kome god ko je dizajnirao Glocesterski juzni transept. U Londonu je postojao ogranak perpendikularnog stila koji je takodje izveden od kapele sv Stefana, i čiji je prvi predstavnik bio Tomasov naslednik kao graditelja na kapeli, Viljem Remzi. Glavna dela Remzija, sačuvana samo na crtezima, bila su relativno manjih dimenzija, ali njihov uticaj na kasniju perpendikularnu monumentalnu arhitekturu crkava na jugoistoku zemlje je nesumnjiv. Tomas od Kanterberija je umro pa je hor poveren bio drugom arhitekti. Ovaj drugi majstor Glocestera ostao je veran osnovnoj koncepciji juznog transepta po tome što je bio u izvesnoj meri pod

uticajem jugozapadne dekorativne arhitekture. Hor Glocestera je bez sumnje impresivniji od juznog transepta. Prozorski sprat se pruža do nove visine, daleko iznad zgrcenih gornjih prozora pethodne gradjevine, i u celini dobija na ritmicnoj i teksturalnoj postoajnosti putem uvodjenja dodatnih horizontalnih i manje-vise pravilnih rastojanja. Lajtmotiv ovog dizajna je sada gornji luk koji je zatvarao pravougaonik ili "panel". Vertikalnost je još više naglašena uklanjanjem svih horizontala sa visokih panela koji flankiraju svodne podupirace (pilastre), podesenje koje je iziskivano drasticnim smanjenjem masivnosti podupiraca. To, kao i to što jedan pilastar podupire nekoliko rebara, predstavlja delimicno vracanje na jednu od glavnih osobina monumentalne crkvene arhitekture u Engleskoj XIII veka. Postoji još nekoliko poeticnih efekata u gotičkoj arhitekturi sem načina na koji se moćne vertikale svodnih podupiraca Glocestera razdvajaju i kupice i konacno ustupaju mesto poduznoj talasastoj sari duz krune svoda. Vrhunac hora je istočni prozor, najveći u srednjevekovnoj Evropi. Trodelna forma je nesumnjivo inspirisana Bristolom ili Velsom, ali odredjenije ona oličava neophodnost ubacivanja dva nova traveja na mesto koje su ranije zauzimali apsida i ophodni brod romanickog hora. istočni uglovi produženog glavnog broda morali su da budu smesteni na spoljni zid kripte ambulatorijuma. Ovo je uslovilo potrebu za izbacivanjem (rusenjem) spoljnih delova istočnog prozora. pošto je istočni prozor siri od glavnog broda i pošto se bocni zidovi najistocnijeg traveja ne mogu videti i zapadnog kraja hora, stvorena je iluzija da istočni zid pluta nedoticući bokove hora. Tokom 2. ½ XIV veka, uticaj Glocestera se sirio sirom zapadnog dela ostrva i jugozapadne Engleske. istočni ophodni brod Glocesterskog klaustra sadrzi najraniji poznati Lepezasti svod, vrstu svoda koja se može shvatiti kao kulminacija nekoliko tokova razmisljanja engleskih arhitekata pokom prethodnog veka. U Glocesterskom klaustru svodovima je data vaznost kao i zidovima ili prozorima kao površini na kojoj se može prikazati repetitivna i beskrajno inovativna sara kakva je zamisljena u horu Glocestera. Postojeca sara na svodovima se nalazila samo na rozetama cvetnog stila, veza koja pomaze da se opravdaju tvrdnje da je perpendikularni stil zavrsnica cvetnog stila. Aspekt lepezastih svodova koji ima najdublje korene u engeskoj gotici je njegova trodimenzionalnost. U glocesterskom klaustru aspekt ublazavanja granica medju travejima svodova Linolna je konkretno balansiran ravnim tavanicama izmedju kupa u obliku dijamanata koje označavaju traveje. Sve što ova dva svoda imaju zajedničko je spremna vidljivost svih njihovih površina i zanemarivanje dijagonalnih rebara kakva se javljaju na većini svodova XIII veka. Ono što je potpuno novo kog glocesterskih lepezastih svodova je njihova konstruktivna tehnika - veliki blokovi tesanika, od kojih svaki ukljucuje deo ove površine tranzene i delove mestimicno ravnih površina. Ova tehnika zidanja isključivo od tesanika je bio ocigledan korak koji sledi pošto je odluceno da se svodovi tretiraju kao svojevsna forma slepih prozora. Pokusaji da se lepezasti svodovi smeste u pravougaone traveje bili su relativno retki. Najstariji sačuvani lepezasti svod iznad glavnog prostora (izmedju 2 luka) jedne velike crkve je u horu Serborn opatije, iako je verovatno da su raniji primeri bili izgubljeni.

Do oko 1360, kada se glocesterski hor privodio kraju, perpendikularni stil je počeo da potiskuje dekorativni u svim oblastima Engleske koje su bile graditeljski najaktivnije. Verovatno nije postojao poseban razlog za ovo. Glocester je sigurno bio do tada najimpresivniji arhitektonski dizaj u Engleskoj XIV veka, ali drugo objasnjenje se mora naći za uticaj koji je izvršio glavni spomenik londonske verzije perpendikularnog stila - male zgrade svestenickog kolegijuma i klaustar katedrale Sv Pavla. Glocester i Sv Pavle su kao zajedničko imali to što su sadrzali koherentni, lako podražavajući, i fleksibilni arhitektonski sistem. Perpendikularnom stilu je nedostajala sposobnost da objedini izrazito kontrastne oblike, i on je izbegavao veci deo ogromnog recnika dekorativnog stila, ali su to očigledno bile stvari koje su patroni i graditelj bili voljni da žrtvuju. Odlucno odbacivanje formule dekorativnog stila u korist izrazito funkcionalnog stila sigurno je bilo nešto više od same mode. pošto je perpendikularni stil počeo da postaje cesci neposredno posle epidemije kuge iz sredine XIV veka, verovatnije je on odgovarao ljudima koji su se osećali ukrocenim (prociscenim) onim što he univerzalno interpretirano kao poseta božanskog venca (?). Veoma je izvesno da je skulptoralno i koloristicko bogatstvo dekorativnog stila pocelo

izgledati pretenciozno pa je perpedikularni stil prihvacen kao prizemniji i duhovniji. Uzdržana estetika arhitekture je bila pracena koncentracijom figuralne skulpture oko oltara i drugih fokusnih tacaka, i kao u slučaju Glocestera, upotrebom veće kolicine i svetlije boje stakla. Sistematska upotreba lukom završenog pregradnog motiva verovatno je izgledala kao efektna evokacija rajskih prebavalista. Drugi mogući faktor brzog usvajanja perpendikularnog stila su monarhisticke asocijacije stila kome je omogućeno da predstavlja patriotsku groznicu koja je zahvatila Englesku podstaknuta spektakularnim pobedama Edvarda III nad Francuzima kod Kresija i Poatjea. Ili opet, to može biti posledica toga da je nakon obnove VEstminsterske opatije od strane Henrija III arhitektura u neku ruku došla pod vodjstvo krune. Izrazito često su najbogatiji crkveni patroni počeli da se okrecu kraljevskim arhitektima. Najznačajniji primer toga je gradnja glavnog broda u Kanterberiju koji je izgradio Henri Jevel, glevni kraljevski arhitekta koji je bio i graditelj Vestminsterske opatije i katedrale Sv Pavla.

U Kanterberiju, kao u pozno srednjovekovnoj Evropi uopste, nije bilo planova da se zameni ranije gotičko zdanje, čija je osnovna sličnost sa savremenom arhitekturom bila izgleda prihvacena i postovana. Velika briga pri izgradnji glavnog broda u Kanterberiju je vodjena da bi se osiguralo da gornje granice svakog sprata budu postavljene u istom nivou kao one u horu Viljama od Sensa. Budući da hor počiva na visokoj kripti a glavni brod ne, glavne arkade i bocni brodovi nove gradjevine postali su neuobičajeno visoki u odnosu na prozorski zid i triforijum. Takve proporcije su očigledno bile dopadljive zbog njih samih, i ne može biti slučajno to što su visoke arkade i niski prozorski spratovi bili do ovog perioda uobičajeni u engleskim provincijskim crkvama. Nije Kanterberijski glavni brod samo provincijska varijanta u monumentalnim dimenzijama, u Kanterberiju prisustvo rebrastih svodova cini izuzetnim preko podupiraca koji su toliko izraziti u poduznoj osi da blokiraju svaku vidljivost medjuprostora. Vitkost glavnih arkada kada se posmatra iz glavnog broda bi odgovarala engleskoj tradiciji. Prema bocnim brodovima, medjutim, lukovi glavne arkade izgledaju znatno deblji.

Izvor detaljnosti stubaca u Kanterberiju je bio klaustar Sv Pavla u Londonu, remek-delo Viljama Remzija, jednog od Jevelovih prethodnika na poziciji glavnog kraljevskog arhtekte. Trostruke površine svodova flankirane supljinama i neprekidnim dvostrukim ogivalnim lukovima su uvecani oni svodovi iz klaustra. U sustini, glavni brod Kanterberija u celini tipizuje pozno XIV vekovni i rano XV vekovni jugoistocni perpendikularni stil u svojoj velikoj naklonosti ka formalnom recniku Remzija, recniku koji dozvoljava nešto veci naglasak na integritetu individualnih clanova nego što je to bilo moguće u Glocesterskom horu.

Do poznog XIV veka, broj velikih novih poduhvata u rangu glavnog broda Kanterberija naglo je opadao. Pored Kanterberija, vrsene su prepravke na glavnom brodu Vincestera i horu Glastonberija na sta sve može da se doda i hor Jorka zapocet 1361.

Kule na zapadnom procelju Beverlija predstavljaju jedno od osobenih dostignuca pozno srednjovekovne crkvene arhitekture svuda. Nalik gornjim delovima zapadnih kula u Velsu, oprezno pripisane dodacima fasade u celini. U Engleskoj je kontinuitet sa romanickom tradicijom kule nad ukrsnicom obećavao je da će naglasak biti više na efektu monumentalnosti nego na imaginativnosti, kao u Nemačkoj. Prvi od ekstremno visokih kula nad ukrsnicom sa drvenim siljcima na vrhu je bila kulau Sv Pavlu u Londonu.

U XV veku postojala je neprestana redukcija broja velikih gradjevina koje su zapocinjane. Od 1. ½ veka je postojala sacica vecih monaških crkava, od kojih je Serborn opatija najimpresivnija od sačuvanih. Bat opatija, zapoceta 1499 je značajan znak izuzetne dekadencije SV Marija Retklif u Bristolu je slavna još od svog zavrsetka oko 1480 kao jedna od engleskih katedrala nalik provincijskim crkvama. Glavni potstrekac obgatih trgovaca iz ove provincije da grade crkve kombinujući elemente dvaju nakambicioznijih horova monumentalnih crkvama iz okoline Bristola - Velsa i Glastonberija - bio bi svesnost "gradskih katedrala" kontinentalnih gradova sa kojima su trgovali i ponos cinjenicom da ono što je postalo milionersko predgradje nekad je bilo odvojena oblast od Bristola.

Otkad je Edvard Ispovednik obnovio Vestminstersku opatiju oko 1050, zapocinje velikih crkvenih graditeljskih projekata pocelo je da bude cenjeno kao doprinos boljem

prosperitetu kraljevine u Engleskoj. Samo kraljevi poznog srednjeg veka koji su bili najuspesniji u ratu mogli su da bezbedno zamenare tradiciju.

Cinjenica da su engleski kraljevi, u celini, bili jedinstveno darezljivi (rasipni) patroni minumentalnih crkvenih gradjevina pomracena je destrukcijom u XVI veku većine onoga što su postigli na ovom polju. Osnivanje edukativnih centara Henrija VI - Itona i Kejmbridza - čija su sredista bile crkve ranga katedrala ali ne i katedralne velicine, i osnivanje Sv Djordja, Vindzor je izveden najvećim delom iz velikog potkupljivanja kojim je Luj XI naveo Edvarda VI da odustane od invazije na Francusku- suptilna ironija u pogledu statusa kapele kao sredista Reda podvezice, najvaznijeg engleskog viteskog reda.

Napokon, Henri VII je sam bio najuspesniji od svih uzurpatora. "Triforijum" nalik slici ? je možda izveden iz hora Velsa, ali on pojačava grobni aspekt kapele isto koliko i aspekt crkve uopste. Kulminacija u enterijerima je nesumnjivo svod. Tehnički gledano on je jedinstveno dostignuce: jedini lepezasti svod velikih razmera u kom je korišćena izgradnja tesanicima kamena kakva je u Glocesterskom horu. Mali višeći svodovi su gradjeni u Engleskoj ok kraja XIV v, ali jedini raniji veliki višeći svod je bio konvencionalni rebrasti svod. Najfinije obradjen od svih ovih je u školi Diviniti, Oksford, i bio je poznat Robertu Dzeningsu budući da je Oksford bio njegovo rodno mesto. Ali Vestmisnter prevazilazi Oksford u sakrivanju većeg dela poprecnih lukova koji obrazuju stukturni skelet svoda, i mada su visuljci strukturno nalik onima u Oksfordu po tome što su samo dosta veliki kamenovi lukovi, oni više mnogo dublje (duzi su). Opne od tesanika izmedju poprecnih lukova nisu deblje od 9 cm, ne ukljucujući površinski reljef. Ovaj reljef je jedan od najbriljijantnijih prodora u dizajnu, jer njegovo neuobičajeno bogato pružanje preobrazava zidanje u duboke senke koje se čine da se zaboravi da je svod čvrsta struktura a ne neka vrsta paukove mreze. teško je videti gde bi se tradicija Engleskih monumentalnih crkava odavde mogle razviti. Raspravljanje srednjivekovnog poretka od strane sinova Henrija VII uverila nas je da se nije dalje razvijala.

VITRAŽI

Majstorstvo fino izvedenih draperija povezuje vitraže Burza i Šartra sa ostalim delima u Severnoj Francuskoj i oblasti Maasa iz perioda druge polovine XII veka. Nabori draperije ove vrste razlikuju umetničku figuru rano gotičkog stila vitrasa do oko 1230 i karakterisu stil poznat kao "suplji nabor" ili "klasicizirajući stil".

Ovaj umetnički idiom se rasirio brzo i oformio se kako u Engleskoj tako i u nemačkim podrucjima koje se granice sa Francuskom. Lokalne varijante su se takodje razvile. POsle katastrofalnog pozara u katedrali u Katerberiju 1174, vlasti katedrale su odlučili da je obnove. monaški hor prvi je obnovljen, zatim kapela iza oltara, Kapela Trojstva. Prozori na prizemlju sadrzali su narativne cikluse a prozori u klerestoriju su imali figure na prestolima Hristovih predaka. Ovaj impresivni program nije više in situ, ali tokom vremena vitraži su zavrsili u jugozapadnom transeptu i na velikom zapadnom prozoru, gde je figura Aminadaba takodje premestena. Ponovo, fluidna draperija okruzuje moćni ljudski okvir.

Stil francuske visoke gotike vitraža ubrzo se prosirio na Englesku, iako elegantne proporcije figura i veliki ostri nabori draperija su dobili siru prihvacenost tek oko 1270-80. Velike katedrale (Salzberi, Jork, Linkoln) i Vestminsterska opatija, koje su sve bile ukrašene vitražima u prve 2/3 veka, većim delom su bile obezbedjene grizajnim staklom tj. ornamentalnim bezbojnim staklom kakvo su imale cistercitske crkve i koja su iz ideoloskih razloga tamo korišćena samo ona ekskluzivno. Ona su obezbedjivala odlicno prirodno osvetljenje koje je pokazivalo arhitekturu bogatu detaljima, ranog engleskog i poznijih dekorativnih stilova. Dve dalje inovacije iz Francuske, prozori sa kamenom dekoracijom i figure postavljene ispod baldahina (tabernakla), forme koje su odredjene realnom arhitekturom, imale su veliki uticaj na razvoj gotičkih vitraža u Engleskoj. Kamena dekoracija je omogućavala da istočni krajevi i zapadne fasade velikih katedrala Jork, Ekseter i Glocester, npr. budu pretvoreni u zidove od stakla. U horu, ovo je imalo efekat preobraćenja istočnog zida u ono što je po svom efektu koji daje postalo ogromni oltar iza oltara.

Izvanredna figura Isaije sa istočnog prozora katedrale iz Eksetera stoji u elegantnoj izvijenoj pozi, ukazujući svojom desnom rukom na svitak u levoj ruci, koji nosi ispisan tekst njegovog prorostva koji se odnosi na Stablo Jesejevo. Draperija i ogrtač su aranzirani u velikim, slobodnim naborima oko vitkog tela proroka, a njegovo lice je uokvireno elegantnom kovrdzavom kosom i bradom. Plava shema dijamanata obezbedjuje pozadinu, kao i na nešto ranijim prozorima sa Bogorodicom iz Kelna, koji izlazi iz arhitektonskog okvira. OKvir sa naturalističkim liscem okruzuje obe figure i arhitekturu. Arhivski izvori ukazuju da je najstariji vitraž u istočnom prozoru katedrale Ekseter iz oko 1302-04.

SLIKARSTVO

Razvoj gotičkog slikarstva u Engleskoj nije dovoljno dobro zabeležen. Toliko malo dela je sačuvano da nam to ne omogućava da identifikujemu bilo škole bilo izrazite elemente stila. Poznato je da je Henri III zaposlio italijanske i francuske umetnike na svom dvoru u Vestminsteru. Jedino značajno delo iz ovog perioda je ciklus fresaka iz 1263-1267 u Kraljevskoj dvorani u Vestminsterskoj opatiji, većim delom je uništeno. Samo nekoliko fragmenata oltara opatije obezbedjuje podatke kako se englesko slikarstvo razvijalo u XIII veku. Sv Petar je predstavljen kao vitka figura na zlatnoj pozadini, sa kukovima elegantno izvijenim ulevo, i ogrtačem koji pada u mekim, širokim naborima. Figura je uokvirena modelovanim stubovima i trolistom. Voluminozni nabori, elegantni karakter, neprirodno spleteni prsti, izvijene lokne tipicne su za Kontinentalni stil koji je bio popularan od XIII veka u Engleskoj.

Poredjenje ovog dela sa panelom sa Rodjenjem Isusovim jednog oltara otkriva slični stilski tretman. Široki modelovani nabori draperije i nezne karakteristike i delikatni udovi deteta Isusa, kao i elegantna poza Bogorodice, svi pokazuju paralele sa Vestminsterskim fragmentom oltara. Datum nastanka je, medjutim, verovatno dosta kasniji, oko 1350. Ova umetnička staromodnost može izgledati iznenadjujuce u poredjenju sa stilskim razvojem na Kontinentu, ali engleski stilski tokovi bili su većim delom nezavisni od impulsa u delima iz Francuske i Nemačke.

Zaključi zasnovani na poredjenju ove vrste moraju se tretirati sa oprezom zbog nedostatka drugih primera. Sta više, ovaj panel, koji sačinjava jedan oltar sa 3 scene: Smrt Bogorodice, Poklonjenje Mudraca i Blagovesti, bogato je ornamentisan i dekorisan je gotičkim okvirom koji pokazuje da je bio pod uticajem engleskih Psaltira.

Razvoj egnleskog slikarstva na dasci i zidnog slikarstva treba se stoga posmatrati u kontekstu iluminatorske umetnosti, naročito starijih primera ove forme.

U pogledu ovoga, francusko poreklo kontroverznog Vilton diptiha izgleda verovatnije. Karakteristike i gestovi figura i draperija ukazuju na uticaje ceskih umetnika, možda čak i onih iz Kelna. Ovo su karakteristike tipicne za Internacionalnu gotiku, koja je dostigla svoju apogeju (kraj, vrhunac, ekstrem) u prefinjenoj eleganciji francuskog slikarstva; konkretno ove karakteristike su one koje predstavlja Vilton diptih. Ali vazno je zapaziti da ovo delo može biti i delo ceskog ili nemačkog umetnika koji je u Englesku došao 1382. sa Anom od Ceske, cerkom Karla IV i buducom zenom Ricarda II.

Stepen uticaja italijanskih stilova na englesko slikarstvo bio je mali. Freska iz sredine XIV veka, pokazuje smrt Jovove dece. Figure se odlikuju osobinama koje su bile specificne za italijansko slikarstvo XIV veka, naročito kao što je prav aristokratiski nos i stisnuta usta spuštena u uglovima.

Diskutabilno je da li je englesko gotičko slikarstvo zaista pratilo istinski nezavisan tok, kao što je to bio slučaj sa engleskom arhitekturom, ali nedostatak dokaza znaci da se problem ne može razresiti. Mozemo medjutim, biti sigurni da je stil internacionalne gotike bio njima poznat, i da su na mnoge engleske umetnike uticali oni iz Francuske i Italije.

SKULPTURA

Jork

Skulptoralni ukras engleskih katedrala i opatijskih crkava bio je samo redak na portalima, koji su obično bili previse mali i plitki za velike programe figuralne dekoracije po francuskom modelu. Pa ipak, istraživanja u juznom bocnom brodu Bogorodičine opatije u Jorku otkrila su ukupno 12 figura u prirodnoj velicini. pošto su stabla stubova bila prikacena na njihova ledja one moraju biti portalne figure, iako njihov originalni polozaj kada su izradjene oko 1200., ne može biti rekonstruisan na osnovu ostataka opatije.

Osam statua su apostoli, medju njima i sv Jovan koji je, krute i potpuno frontalne poze, bio odeven u odeću koja je prilično plosna u odnosu na telo (ravna). Tretman nabora, koji pokazuje snazan osećaj kretanja, ukazuje na poznoromanički uticaj. Glava ovog apostola, medjutim, izgleda daleko kvalitetnije; njegovo mladalačko lice delikatno je oblikovano. Kovrdzava kosa koja okruzuje njegovo lice stilizovana je i izvedena od antičkih prototipova. I ova i ostale figure su sigurno bile i obojene i pozlacene što ih je cinilo monumentalnim.

Pokusaji da se ustanove veze sa mogućim modelima putem stilskog uporedjivanja nije preslo izvan izolovanih formalnih aspekata pošto figure izgledaju stilski heterogeno. Uopste se pretpostavlja da je skulptura oblasti Il-d-Frans oko 1200 delovala kao prototip, i tako se stil statua iz opatije Sent Meri posmatra kao prelazna faza izmedju engleske romanike i gotike.

Vels

Cinjenica da su kulu zapadnog procelja katedrale u Velsu bile sagradjene odmah do bocnih brodova i da su bile 2x sire rezultovala je izrazito širokom fasadom u kojoj su portali gotovo nevidljivi. Dok se timpanon centralnog portala pruža do pune visine nize galerije figura, i doseže do arkade iznad, bocni portali su potpuno zadržani u donjim zonama. Glavni prilaz katedrali bio je kroz vestibil na severnoj strani naosa.

U okviru neuobičajene sirine ovog "zida od predstava" izvedenog oko 1230, 176 figura u nisama je postavljeno i 134 reljefa smesteno u cetvoroliste i trougaone prostore. Isklesani od bloka inkorporiranog u zid, reljefi Bogorodice u slavi u timpanonu centralnog portala i Krunisanje Bogorodice u centru zone arkada iznad njega direktno su vezani sa arhitekturom. Ostale figure su bile izvedene odvojeno i smestene u mnoge nise sa tabernaklima.

Posto su njihovi atributi, koji su bili od drveta ili metala, danas izgubljeni, nije moguće odrediti njihovo tačno znacenje ili formirati jasnu sliku ikonografskog programa koji doseže do Strasnog suda u centralnom zabatu. Apostoli, svetitelji, i figure iz SZ i NZ praceni su sekularnim vladarima kao i crkvenim i monaškim figurama. Sudeći po broju statua, ne iznenadjuje da one variraju dosta po kvalitetu.

Ovaj opširni program pretrpeo je znatne gubitke. Kao što se može videti u praznim nisama donje galerije, koje su verovatno sadrzale najbolje skulpture mnoge od ovih hrišćanskih predstava uništene su tokom brojnih ikonoklastičkih epizoda engleske istorije. Samo ono što je bilo nedostupno nije uništeno. To se veoma razlikuje od grobnih spomenika engleske aristokratije, koji su retko bivali mete nasilnistva.

Linkoln

Jedna statua koja je bila van dosega ikonoklasta je figura od pescara na pilastru Andjeoskog hora u katedrali Linkoln. pošto su dve obliznje figure restaurisane zamenom glava - kao što su portretne statue Edvarda I i Eleonore od Kastilje - ova statua je postala jedna od najkontroverznijih dela engleske skulpture. Mislilo se- bez ikakvog opravdanja doduse - da ona predstavlja Edvardovu drugu zenu, Margaretu od Francuske.

Ozbiljnije je, medjutim, pitanje da li je i ova figura remodelovana tokom XIX veka. Postoje pisani dokazi da je u vreme restauracije od ostalih figura ova bila neostecena, i istraživanja figure su utvrdila da je makar glava ako Ništa drugo originalna.

Ova glava, tzv."Kraljice Margarete" je jedna od malobrojnih engleskih gotičkih skulptura visokog umetničkog kvaliteta koja je sačuvana.

Finih karakteristika, jasnih kontura lica sa oivicenim kapcima i živim modelovanjem oko usta, sadrzi bez stilizacije svu prefinjenost aristokratske dame. Ona daje jasan utisak

visoke skulptorske velicine koja je postojala oko 1260, koja je sigurno nekad bila predstavljena i na ostale dve statue.

Grobnica kralja Dzona

Grobna skulptura daje mnogo veće mogućnosti za pristupanje kvalitetu gotičke skulptorske umetnosti u Engleskoj nego što to daje arhitektonska skulptura, od koje je veci deo uništen. *Purbeck* mermerna grobnica kralja Dzona (1199-1216) izgradjena je nedugo posle njegove smrti i smestena, u skladu sa njegovim željama, u katedrali Vorcester, u blizini svetilista sv Vulfstana.

Sa nogama oslonjenim na ledja lava, on je predstavljen, verovatno post mortem, kao mali čovek - njegova odeća ima nabore zasnovane na tradicionalnih shema. Dok u rukama drži skiptar i isukani mac, male figure sv Osvalda i Sv Danstana su predstavljene, u neobičnom ikonografskom motivu, pored njegovih ramena kako prskaju njegovu glavu mirom.

Ovaj motiv, kao i mnogi drugi u funerarnoj umetnosti tog vremena, izgleda proishodi od prototipova knjizne iluminacije. Ovde, medjutim, svrha grobne skulptura bila je da rehabilituje monarha koji je tokom svoje vladavine morao da pretrpi sva moguća ponizenja. Najuocljivije, prateci njegov katastrofalni poraz od Francuske u bici kod Buvinea 27.jula 1214., engleski baroni su ga konacno naterali da potpise 1215., da potpise Magna Carta-u.

Supljine u kruni, rukavicama, i ivicama kraljevog ogrtača, koje ukazuju da je grob nekada bio bogato dekorisan sa draguljima, ukazuju da nisu stedjeni ni napor ni sredstva da se ocuva memorija na mrtvog kralja u punoj velicanstvenosti njegovog kraljevskog visocanstva.

Grobnica Ser Roberta Kurthouza

Robert Kurthouz (oko 1050-1134), najstariji sin Viljema Osvajaca (1066-87), bio je sahranjen ispred visokog oltara katedrale Glocester. Nema pisanih izvora koji se odnose na njegov spomenik, za koji se misli da potiče iz poslednje ¼ XIII veka.

Predstava kralja je izvedena u hrastovini, materijalu koji je često korišćen za grobne figure u Engleskoj izmedju 1280 i 1360. Iako je sačuvano preko 80 primera, većina je ostecena. Figura Roberta je sama slomljena na više delova tokom gradjanskog rata u XVII veku, i spojena ponovo krajem tog veka. Verovatno je tada načinjen i sarkofag na koji je postavljena posle figura viteza koja se sada nalazi u oltarskom prostoru katedrale.

Uprkos značajnim izmenama, figura viteza je prikazana u neuobičajenoj pozi koja se prvi put pojavila na zapadu Engleske u XIIIv. i ubrzo postala široko rasprostranjena, verovatno zbog upotrebe drveta, koje je bilo lakse za obradu od kamena. Dok glava počiva na jastuku, desna ruka poseže za macem okacenim na levom boku. Leva noga, koja je nešto savijena, normalno lezi a desno stopalo se nalazilo na nekom objektu kog danas nema. Ova vrsta poze, u koju su skulptori ulozili svu svoju vestinu, cinila je figure vitezova neuporedivo življim, što predstavlja efekat koji je dalje pojačan veoma realističnim bojenjem, sada često izgubljenim. Ovaj tip grobnog spomenika za viteza stoga se znatno razlikovao od tipa koji je prikazivao pokojnika kako se pobožno moli.

Grobnica Edvarda II

U Glocesterskoj katedrali se nalazi i grobni spomenik kralja Edvarda II (1307-27), koji je zbacen i brutalno ubijen u zamku Berkli 1327. još u 1314., u bici Benokburn kod Stirlinga u Skotskoj, skotska pesadija je porazila armiju engleskih vitezova, a Edvardova vladavina je i dalje bila period neopisivog pada Engleske. On je bio na kraju primoran da odbaci svoju zenu, Izabelu od Francuske i njenog ljubavnika, Rodzera Mortimera.

Edvardova grobnica ne pokazuje tragove da je zbacen sa vlasti i ubijen. načinjen od providnog alabastera, prikazuje idealizovan portret monarha. SA stilizovanom reprezentacijom kraljeve kose i brade i sofisticiranom obradom tek izvadjenog, još mekog alabastera, ovo je više od remek-dela engleske dvorske umetnosti. Edvardov izraz lica, harmonicno kombinuje vladarsko dostojanstvo sa licnom patnjom, kao i andjele koji mu dodiruju kosu sa neznošću punom postovanja, daje njegovom licu auru svetosti.

Jasno je da ovaj grob, načinjen samo nekoliko godina posle nasilne smrti kralja, predstavlja njegovu rehabilitaciju - ili preobrazenje - u formi skulptoralne predstave.

Grob Crnog Viteza

Teror koji je Edvard, princ od Velsa, najstariji sin Edvarda III, sprovodio tokom njegovih brojnih vojnih pohoda doneo mu je reputaciju okrutnog. Nema sumnje da mu je ovo, a ne legendarno odelo i oklop, donelo njegov nadimak Crni Princ, koji je prvi put zabeležen 1379, drugoj godini vladavine njegovog sina, Ricarda II. Edvardov spomenik u katedrali u Kanterberiju, iz vremena izmedju 1377-1380, bio je verovatno izveden od strane istog umetnika koji je bio zasluzan za spomenik Edvarda III u Vestminsteru. Obe ove statue su izvedene u bronzi, materijalu koji nije dozvoljavao bogatstvo detalja ali je takodje davao i mnoge mogućnosti za modelovanje kroz upotrebu linije, koja je zadovoljavala ukus za elegantno prikazivanje koje je proizaslo iz knjizne iluminacije. To je ono što daje njegovom licu izraz neverovatno prirodan, dok je odnos prema odeći bio relativno jednostavan. Oklop Crnog Viteza, s druge strane, je izradjen sa najviš om brigom i sa velikom paznjom poklonjenom heraldičkim detaljima. Iznad predstave je tabernakl sa slikom Trojstva, u koju zuri pokojnik.

Vaskrsenje Lazarevo, DURAM KATEDRALA

59. INTERNACIONALNA GOTIKA

Keneman:

Internacionalna gotika je jedan od naziva evropskog stila u skulpturi i slikarstvu koji se odlikuje draperijama koje meko padaju, elegantnim pa čak i stilizovanim pokretom, i jako realističkom, bogatom ornamentikom. Francuski istoricar umetnosti Luj Kurazo koristio je termin "Internacionalna gotika" u XIX veku da opise francusko slikarstvo iz vremena vladavine Šarla VI (1380-1422), i time ga je smestio u potpunosti u evropski kontekst. Kompleksna mreža porodičnih i političkih veza u okviru vladajućih klasa u XIV veku dovela je do razvoja žive razmene umetničkih ideja. Internacionalna gotika bio je dvorski i internacionalni stil, na koji su uglavnom uticali slikarstvo Sijene, Francuske, Kelna i Ceske.

Srediste papa u Avinjonu dovelo je italijanske umetničke ideje u Francusku i duboko je uticao na stil Pariske škole. Kroz politicke kontakte ove ideje su se prenele u dvor u Pragu i time je brzo došao i do ceskih radionica.

U poredjenju sa iluminacijom, malo je došlo do nas od francuskih gotičkih panela i zidnog slikarstva. Nekoliko primera koliko je sačuvano, medjutim, pružaju grubu sliku o ovom stilu. Italijanski faktor je naravno igrao značajnu ulogu. Uticaj na francusku umetnost Simonea Martinija, koji je u Avinjonu radio od 1339, može se primetiti na jednoj predstavi *Blagovesti*. Pripisivanje ovog panela francuskom majstoru je još uvek se raspravlja, ali izvesne karakteristike, kao što je shema boja i ornamentika, jasno ukazuju na parisku radionicu. Arhitektura Bogorodičinog prestola kao i zlatna pozadina i ornamenti mogu se smatrati da su bili pod uticajem Sijenskog slikarstva. Mozemo čak uociti vizantijske forme u nekim detaljima nakita.

Vilton diptih, slika koju je verovatno naručio Ricard II Engleski 1395. i gotovo je sigurno izvela francuska radionica, takodje ilustruje stil internacionalne gotike. Lica svetaca sa leve strane, i elegantni, gotovo stilizovani pokreti i gestovi Bogorodice i andjela sa desne strane, svi ukazuju na stilske afilijacije sa radionicama Ceske i Kelna. ličnost majstora je još uvek neidentifikovana, kao što nije precizno definisana ni tema.

Isto tako nejasan je i datum nastanka. Da li je kralj naručio delo za priliku njegovog krunisanja 1377? Ervin Panovski smatra sa delo nije naslikano sve do smrti Ricarda, da bi pratilo ceremonijalnu procesiju sa njegovim telom od Kings Lengli do Vestminsterske opatije 1413. Ovo bi znacilo slika nije votivna, kao što se ranije mislilo, već da je umesto toga posthumna glorifikacija kralja.

Nedostatak sličnih dela iz Engleske često je davana kao razlog pripisivanja njenih provenanci (?) francuskoj školi, i često se pretpostavlja da su francuski umetnici pozivani da dodju na engleski dvor. Panovski, medjutim, povezuje diptih sa Melhiorom Brederlamom iz Iprea, umetnikom koji je radio za dvor u Burgundiji, i tako delo vezuje za korups dela koja pripadaju školi iz Iprea. Ova pitanja stila i atribucije nikada se ne resavaju lako, ali bacaju svetlost na intenzivne kontakte izmedju susednih zemalja i umetničkih razmena koje su se odigravale sirom njihovih granica.

Melhior Brederlam iz Iprea, Zan Maluel iz Gerderlanda, Zan Maumec iz Artoaa, i Anri Belšoz iz Brabana bili su najznačajniji slikari u izvanrednom Burgundskom dvoru u Dizonu. Zajedno sa flamanskim skulptorom Zakom de Berze, Brederlam je stvorio oltar za kartuzijanski[8] manastir Sampmola u Dizonu izmedju 1392 i 1397. Poredeci Brederlamovih figura i njihovih pokreta, gestova, i karakteristika ovog oltara sa onima sa Vilton diptiha unekoliko podupire atribuciju Panovskog Viltonovog diptiha. Sta više Vrederlam je jasno delio scene iz života Bogorodice izmedju pejsaža i arhitekture. Scena iz enterijera sa Blagovestima i Sretenje se odigravaju u ukrsnici bogatog arhitektonskog okruženja, omogućavaju da sve scene izgledaju kao da se desavaju na srednjovekovnoj pozornici. Gradjevine su postavljene u ostrom kontrastu sa planinama i drvećem koje se strmo dize do gornjeg dela slike. U ovom delu slike, dva druga dogadjaja, Susret Marije i Jelisavete i Bekstvo u Egipat, su predstavljeni na istom nivou kao i arhitektonske scene. Ovde mnogo toga podseća na slikarstvo italijanskog trecenta, npr. jasna podela izmedju arhitekture i pejsaža, arhitektura koja je u velicini koja odgovara ljudskom telu, planine koje lice na preveliko kamenje...Moze biti da je Avinjon još jednom odigrao posrednicku ulogu.

Panel koji su oslikali Zan Maluel i Anri Belsoz pokazuje fascinantnu igru arhitekture, zlatne pozadine i pejsaža. Slika, koja je završena nešto posle 1400, prikazuje Hrista na Krstu i mučenistvo sv Dionisija. Maluel, poreklom iz Gelderlanda, dobio je porudzbinu da radi i dalje za dvor u Dizonu, jer se naselio u burgundijskoj prestonici. Verovatno je da je on oslikao samo gornji deo slike a da je zatim bio u nemogucnosti da je dovrsi; na kraju ju je dovrsio Anri Belsoz, koji je stigao u Dizon nešto pre Maluelove smrti 1419.

Ovi umetnici, naročito Brederlam, bili su priklonjeni gotičkom naturalizmu, koji je smatran posebnom granom burgundijske škole. Uz delo majstora Blagovesti iz Eks-en-Provans i Enzenran Saronton, francusko slikarstvo je dostiglo svoje granice u srednjovekovnom slikarstvu.

Blagovesti iz Eksa, koje je naručio tekstilni trgovac Pjetro Korpivi oko 1445. pokazuje uticaj braće Van Ajk, naročito u realističnim detaljima, ali otkriva i provansalske ili italijanske karakteristike, kao što je intenzivna upotreba svetlosti. Prevelike figure Bogorodice i andjela, koje izgledaju kao da su isklesane u kamenu, prikazane su unutar gotičke crkve, a perspektiva cini da izgledaju kao da su necija vizija u ovoj Božijoj kući. Sartonton je želeo da prikaze svoje figure 3D, ali ih je smestio u grupama u prostoru kojem se figure kreću i gestikuliraju.

Na to da su ove inovacije bile tako upecatljive u provansalskom slikarstvu još jednom ukazuje na uticaj Avinjona, iako su i flamanski uticaji bili jaki. čak je i Italija bila pod uticajem velikih flamanskih slikara kao što su Jan van Ajk i Ig van der Ges.

Slikar Zan Fuke smatra se najznačajnijom figurom u francuskom slikarstvu XV veka. Rodjen oko 1420 u Turu, gde je i umro 60 godina kasnije, on je priljezno proucavao slikare rane italijanske renesanse. Masolino, Ucelo, i, naročito, Fra Andjeliko su uticali na njegov figuralni stil. Fuke je bio prema kasnijim pomenima italijanskih pisaca Filaretea i Vazarija, visoko cenjen slikar koji je naslikao portret pape Eugena IV (1430te) za crkvu Santa Marija sopra Minerva u Rimu (danas izgubljenu). Rukom pisana poruka koju je napisao nešto posle

[8] Ovaj red je podrazumevao najstroze asketsko monastvo i zato nikada nije bio masovan, ali nikad ni reformisan. Sv Bruno iz Kelna je, 1084. u dolini Sartra, severno od Grenobla, osnovao manastir po kome je red dobio ime i u njemu odganizovao zivot slicno kamaldulima. U XIII veku je red odbacio Pravilo Sv Benedikta, sto je uradjeno i u pustinjackom redu granmon i u redu premonstrata - kanonika. Ipak ucinjen je jos jedan znacajan pokusaj obnove monastva.

Fukeove smrti 1480te Fransoa Robertet, sekretar Petra II Burbonskog, pomine minijature koje je Fuke navodno načinio po narudzbini Luja XI.

Fukeovi italijanski uticaji mogu se videti na njegovom dvojnom portretu *Etjen Sevalje sa Sv Stefanom* iz oko 1450. Gotovo 3D figure su prikazane na bogatoj arhitektonskoj pozadini sa mermernim zidovima i delikatno ornamentisanim pilatstima i *lisieres*. Ova slika je verovatno povezana sa "Dame de Beaute", Bogorodicom sa detetom iz Antverpena. Paneli formiraju diptih i bili su, prema Deniju Godfroau (antikvaru iz XVII veka), u crkvi Notr Dam u Melunu do XVIII veka.

Godfroa je čak tvrdio da je Bogorodica nosila osobine Agnes Sorel, ljubavnice kraljeve. Patron u ovom slučaju, Etjen Sevalje, bio je kraljevski riznicar, egzekutor Agnesine volje, i verovatno njen ljubavnik. Koga je Sevalje obozavao u ovom "elegantnom modelu" - Majku Božiju ili svoju ljubavnicu? pojačano preklapanje izmedju sekularnog i svetog koje je, prema Hojzingau, bilo široko rasprostranjeni fenomen u poznom srednjem veku, ovde ide daleko izvan granica koje su prepisali liberalni humanisti i zaista daje slici više od daha dekadencije.

Nikolas Frumen je, zajedno sa Enzeran Sarontorom, bio najuticajniji predstavnik Avinjonske škole. Na slici *Neopalima kupina*, koja predstavlja centralni panel triptiha naslikanog oko 1476 za crkvu Sen Suveur u Eks-an-Provans, širok pejsaž, čija je perspektiva većim delom obrazovana neznim modulacijama boje, siri se na obe strane brda. Naglašeno skracena reka krivuda kroz vitko drveće u sredini slike zatim nestaje u daljini. Brdo sa grmom koji gori, iznad kojeg sedi Bogorodica drzeci Hrista deteta, uzdize se monolitno iz pejsaža i formira luk (sto je tipicno za Fromena) povezujući gornju polovinu slike sa osnovom, kojom domoniraju figure Mojsija i andjela.

Za razliku od ovog panela, koji pokazuje uticaje italijanskog slikarstva XV veka, tzv. *Diptih sa Lazarem* iz 1461. bio je pod snažnim uticajem flamanskog slikarstva. Osnova na levom panelu je cela zauzeta grupom visokih figura koje nedopustaju da se vidi pozadina. U pozadini, koja je stoga ograničena na gornju trećinu slike, panoramski pejsaž sa brdima i drvećem otvara se sa gradom iza okruženim zidinama sa bastionima i kulama.

Spektar Provansalske škole u sredini XIV veka bio je širok, kao što različitost dela Fromena, Sarontona, i drugih juznjačkih majstora pokazuje. Flamanski i italijanski stilovi i koncepti bili su im poznati, ali su adaptirani i izmenjeni na brojne načine.

Figure majstora Moulins, naprotiv, mnogo su mekse, neznije, i manje intenzivne u poredjenju sa onima Provansalskih majstora. Obojenost i oblici Zana Fukea, koji je jasno uticao na majstora Moulins-a, umerene su. *Rodjenje sa kardinalom Rolenom* koristi flamanske kompozicione sheme, sa figurama opušteno aranziranim oko Hrista deteta. tačnije, vo i magarac, krov bez kamena, i mermerni stub - što simbolizuje materijal Hristove crkve - sve ukazuje na krug Rogira van der Vajdena. Lica figura, tretman draperije, i smireni pokreti figura, s druge strane, ukazuju na uticaj savremenih italijanskih umetnika kao što je Perudjino, Djirlandajo ili Djovani Belini.

Ovo delo je verovatno najjasniji indikator preklapanja flamanskih i italijanskih uticaja koji su igrali značajnu ulogu u Francuskom slikarstvu XV veka. Ove dve karakteristike - pazljivo proučavanje stilova rano italijanske renesanse, i simultano usvajanje flamanskih modela - definisu slikarstvo tog perioda u Francuskoj.

Nesto pre prelaska iz XIV u XV vek, umetnički stil skoro svuda u Evropi pokazivao je jedinstvo gotovo bez presedana. Kao rezultat mnogih veza i stalne razmene umetnika izmedju dvorova Evrope, stil koji se predstavlja kao prevashodno estetski, i u skulpturi i u drugim umetničkim formama, bio je sposoban da se prosiri tako brzo do kraja XIV veka da je teško pronaći mu poreklo. Ali postoje mnoge indikacije da je taj stil, takodje poznat kao Internacionalni, postao ili je bio "izmisljen" u Ceskoj i brzo postao rasprostranjen, delom kroz delo Parlera, aktivnih u mnogim zemljama. Najznačajnija dela, i jedna od najreprezentativnijih ovog razvoja u skulpturi oko 1400, su ona koja se prikladno nazivaju *Schone Madonnen (Lepe madone- Šonen madonen)*. Iako osnovni tip stojece Bogorodice sa detetom na desnoj ruci potiče iz francuske skulpture katedrala iz XIII veka, ova dela

stvorena u poznom XIV veku postavljaju nove standarde i kao skulpture i kao religiozne predstave.

Za razliku od klesanih predstava XIV veka, ove Madone nisu više sadrzale relikvije da bi se pokazala njihova validnost kao religioznih predstava. Sa njihovom ekstremnom estetskom prefinjenošću, statue ovog novog stila bile su u mogućnosti, samo po svojoj formi, da izraze religiozni značaj koji je jednom bio sadrzaj u relikvijama, a sada drugorazrednog značaja. Kao rezultat, religiozni značaj ovih umetničkih dela bio je tako neizmerno povecan da su stare optuzbe za idolopoklonstvo bile pretvorene u svoju suprotnost: preduslov za obozavanje usmereno ka ovim skulpturama bio je da tema predstave bude izjednacena samom predstavom. Umetnost je postala nezamenjiva pomoć religioznoj odanosti vernika.

Frizentor Madona

Jedan od najupecatljivijih primera ovog novog stila sačuvan je u Kelnu. Prema tradiciji, ona je originalno dospela sa jednih od gradskih kapija, Frizentora, razrusenih krajem XIX veka. Ova statua od orahovine, koja je sacuvala još uvek dobar deo svoje originalne boje, predstavlja stojecu Bogorodicu, sa telom nezno u s-profilaciji, kako drži Hrista deteta. Svaka figura je izgubila donji deo desne ruke. U svojoj levoj ruci Bogorodica drži Hrsita koji drži pticu. Marijin ogrtač, skupljen na njenom desnom boku, pada u bliskim, tubularnim naborima i zavrsava se iznad kolena, otkrivajući haljinu ispod. Ovde se javlja suptilna veza izmedju vertikalnih zakrivljenja nabora haljine i neznih horizontalnih kriva nabora ogrtača preko nje. Materijal ostaje blizu tela, tako da je prisustvo tela ispod materijala jasno vidljivo. Sami nabori su pre plitki nego voluminozni. Stilski, Kelnska Bogorodica je povezana sa Apostolima sa dovratnika portala Sv Petra u juznom ulazu u katedralu. Originali ovih figura, dela Parlerovog kruga skulptora, sada su u muzeju. Iako je tretman nabora manje prefinjen i precizan, celo izvodjenje više podseća na blok, a obojenost inkarnata plosnije po izgledu, Frizentor Madona može biti da je bila isklesana u isto vreme kad i apostoli katedrale, ali verovatno ne u istoj radionici. Pa ipak, ova figura, koja se može datovati u oko 1370., smatra se najranijim poznatim primerom velike kategorije Lepih Madona, koja je naročito bila široko distribuisana u Nemačkoj. Bogorodica iz opatije Altenberg smatra se prvim nastavljacem ove skulpture.

Panofski: Early Netherlandish painting

RANI XV VEK I "INTERNACIONALNI STIL

Nova faza knjizne iluminacije koja označava početak XVC veka bila je uveli od strane umetnika koji nisu bili zvanično prikljuceni u neku ruku peripateticnom dvoru vojvode od Berija. Oni su funkcionisali kao nezavisni majstori u Parizu i bili su sledbenici Jacquemart de Hesdina, ne u smislu direktnih naslednika već samo utoliko koliko je njegov uticaj dopro do njih sirenjem njegovog stila. Njihov stil je bio ukorenjen u onoj rafiniranoj ali konzervativnoj pariskoj tradiciji koja je, kao što se secamo, opstala tokom XIV veka.

Kod osrednjih umetnika ovaj konzervativizam je toliko preovladjivao da, npr. naslovna strana *Livre des Proprietes des Choses* Zan iz Nizierea - inače nepoznata - lako bi se mogla greskom datovati pola veka ranije. Ali čak su i prvorazredni proizvodi čisto pariskih radionica težili da budu saljivo *retardataire.* Minijature u jednom od najizuzetnijih rukopisa prve decenije XV veka, *Livre de Chasse* Gastona Febusa, ljupko zamisljene i izvedene, gotovo odaju utisak minucioznih tapiserija, elemanti kompozicije su redjani jedan iznad drugog umesto jedan iza drugog, životinje - uglavnom prikazane u punom profilu - rastrkane su po površini bilo pojedinačno ili u grupama, i izuzetno (overdistinctly) razlistalo drveće pomalo podseća na uzorke iz herbarijuma.

Drugi pariski majstori su zaostajali, i to ne za elegantnom kaligrafijom lokalne tradicije već za snažno skulptoralnim a ipak skucenim stilom Andrea Beauneveu. U izvesnim slučajevima se dodatni nemački uticaj osećao kao što je to slučaj sa izvanrednim Misalom, sada u Briselu, koji je, iako zavisan od stila Beauneveu, prevashodno nemački po svojoj odurnoj izražajnosti lica, konvulzivnim grcenjima prstiju na rukama i nogama i nekim aspektima ikonografije. Iz rane na boku razapetog Hrista izbija mlaz krvi pravo ka srcu

Bogorodice; Heinrich Suso, mistik iz oblasti gornje Rajne iz XIV veka, je onaj koji je zamislio ovu uzasnu predstavu i utisnuo je u misli jugozapadnih nemačkih umetnika: "Budimo dirnuti u svojim srcima tom ruzicastom bezgresnom krvlju koja tako lije po bezgresnoj Majci." Ako bi bilo dozvoljeno da pripisemo snagu ovoga pukom imenu onda bi to pre bio ovaj Misal - izveden za Sen Šapel u Parizu - nego *Livre de Chasse* i njemu bliski koje mozemo da povezemo sa licnošću iluminatora iz oblasti gornje Rajne za kojeg se zna da je bio u sluzbi kraljevske porodice od 1403 do 1415: Haincelin de Haguenot poreklom iz Hagenaua u Alzasu, u samom srcu Susove sfere uticaja.

Nepotrebno je reći da, čak i najtradicionalnije orijentisani majstori Pariza nisu bili potpuno imuni na napredak; čak i Zan od Niziere vise daje mesta modernom, perspektivnom tretmanu prostora u ostalim svojim minijaturama nego što to cini na svojoj naslovnoj strani. Upotreba u "Krstenje Hristovo" iz Molitveniku načinjenog za katedralu Troj, inače prilično linearnog po maniru i ni u kom slučaju progresivnog tretmana prostora, može nas iznenaditi izuzetno životnim aktom postavljenim ispred zapanjujuce "otvorenog" pejsaža; a radionica koja je stvorila slike životinja nalik tapiseriji u *Livre de Chasse* postigla je u isto vreme (do 22.Marta, 1403) daleko manje "stilizovane" minijature u *Fleur des Histoires de la Terre d'Orient.* Tu je prikazan papa kako prima knjigu u sestougaonoj palati stojeci na travnjaku koji je okružen rusticnim zidom, sve u svemu me veoma jasne arhitektonske konstrukcije ali ubedljivo skracenim i osencenim. "Zemlja Tartara", nacickana ljudima sa izuzetnim egzoticnim karakteristikama, slonovima i kamilama (**dromedaries**), odaje utisak pravog pejsaža, koji se još uzdize ali mnogo manje naklonjenog konvencijama nego što je to slučaj sa *Livre de Chasse.* Lisce drveca prikazano je kao **fuzzy** masa, bez obrade u zasebne listove; brdasca i grebeni su modelovani tananije; i velikodusna je upotreba preklapanja kao sredstva stvaranja prostorne.

Odlučujući razvoj, medjutim, zavisio je ponovo od transfuzije flamanske krvi; a početak ovog procesa može se primetiti u jednoj grupi pariskih manuskripta koji su smesteni oko dve blisko povezane kopije francuskog prevoda Bokacovog *Liber de claris mulieribus,* od kojih su oba izvedena u istoj radionici i iste godine, 1402.

Ono što na prvom mestu razlikuje ovog "Majstora iz 1402," kao što je često nazivan, od onih koji su do sada razmatrani je nova prosvetljenost i vazdusastost koja stvara utisak bajkovite poetike. Vitke, prefinjene, ekstravagantno obucene figure su prikazane u opuštenoj, neformalnoj, gotovo impresionistickoj technici. Pentesileja, umesto da bude "puna visokih ciljeva i hrabrih poduhvata," izgleda kao da glumi za publiku, upravljajući svojim konjem sa lakom prefinjenošću i dosta koketnosti. Antiopa i Oretra, dve druge kraljice Amazonki, bore se sa Grcima ka da je to dvorski turnir. A sve ovo se dogadja na izuzetno skracenoj pozirnici sa relativno plitkim prostorom ispred, iza, i izmedju pojedinačnih figura. Scena borbe, naročito, izgleda kao da je gurnuta u vrstu srednje udaljenosti, a falanga jahaca ubedljivo je poredjana u *en echelon.*

Na prvom mestu ovakav aranzman *en echelon* nije novina. "Psaltir Sv. Luja", nastao oko vek i po ranije, prikazuje mnoge falange konjanika koji se mogu uporediti sa onima iz minijature sa Antiopom i Oretrom. Ali u takvim ranijim prikazima intervali izmedju pojedinačnih konjanika su, zbog perspektive, pre primenjeni (implied) nego što su zaista shvatani. Transformacija mesta gde stoje figure u skraceni prednji plan omogućila je Majstoru iz 1402 da načini ove vidljivim. Ubacivanjem prostora izmedju različitih planova, on je prosirio visoko gotičku kompoziciju kao da je otvorio harmoniku.

Ova procedura, izgleda, velikim delom je zadovoljila spacijalne potrebe majstora; jedna od njegovih osobina je pokazivanje malo interesovanja za arhitekturu. Enterijeri - kao što su soba u kojoj Safo, "grante poetresse et grante clergesse," (prim.prev. velika pesnikinja i vekika svestenica) drži predavanje dvema mladim učenicima i sedokosom kolegi - pokazana je samo "implikacijom," tj. skracenom podlogom sa sahovskom shemom koja, medjutim, stvara efektivnu iluziju prostora zbog svoje značajne dubine. Samo tamo gde arhitektonsko okruženje ima konkretan ikonografski značaj Majstor iz 1402. se muči da ga prikaze, a čak i tada to neradi izvan onoga što sam nazvao aranzman "kućice za lutke", sa enterijerom i eksterijerom malecnih gradjevina vidljivim u isto vreme. To je slučaj, nrp. u sceni u zatvoru poznatoj kao *Caritas Romana* gde mlada dama, po imenu Perona, spasava

život svog ostarelog oca nudeci mu svoje grudi (?), što je demonstracija nezne dobrote koju je hvalio Plinije, prikazane u rimskom zidnom slikarstvu, koju je barok mnogo cenio, a koju je proveo kroz metamorfozu Gij de Mopasan, i poslednji zapazio (ili makar on tako kaze) gospodin Stajnbek pored puta br. 66 u Kaliforniji.

Secamo se, da je Zan Bondol bio taj koji je uveo "enterijer implikacijom" u severnu umetnosti. Ovo samo po sebi izgleda ukazuje na da je majstor iz 1402 bio pod uticajem franko-flamanske tradicije; a franko-flamanski duh može se videti u siroj, opuštenijoj, piktorijalnijoj tehnici koja razlikuje njegov stil od stila *Livre de Chasse* ili od *Fleur des Histoires de la Terre d'Orient.* Zaista treba ulogu majstora iz 1402. uporediti sa Zanom Bondolom, na drugačijem istorijskom nivou. Iako nema načina da se kaze da li on jeste ili nije, takodje, bio imigrant iz Flandrije, nalik Bondolu on je oživeo parisku tradiciju bez zapostavljanja njene elegancije. Medjutim, sigurno je, da su neki od njegovih saradnika bili Holandjani ili flamanci po poreklu. U dve *Bibles Historiales,* bez sumnje nastale u njegovom ateljeu, neke minijature su veoma bliske onima iz dva rukopisa Bokaca, i izvesne minijature kao što je izvanredna stranica sa Solomonom mogu možda biti dela samog majstora. Druge, medjutim, sigurno su izveli nedovoljno dobri holandjani čiji je stil bio retko pod uticajem pariske prefinjenosti. Njihovi rusticni, zdepasti oblici, oslikani u snažnoj, ogrubeloj tehnici, njihova široka, rasna lica modelovana sa braonkastim potezima i povremeno uokvirena bujnom bradom, ne bi nas iznenadili u savremenim holandskim ili flamanskim rukopisima o kojima cemo raspravljati u IV poglavlju.

Dok su sve ove struje razvijene i medjusobro se preplitale na različite načine i sa različitim rezultatima, u Parizu se javio najbriljantniji genije pre-Ajkovskog slikarstva, čovek koga sam imao na umu kada sam aludirao na novi duh tri poslednje minijature u "*Grandes Heures du Due de Berry.*" Ali kada je on načinio ove dodatke, on je već bio u jeku svoje karijere čiji su počeci još uvek nejasni, izuzev cinjenice da je ono što se javlja kao rani njegov stil pokazivalo izvesne sličnosti sa stilom majstora iz 1402. Ni mesto rodjenja ni ime nam nisu poznati. Instiktivno naginjemo tome da ga pre smatramo za franko-flamanskog umetnika nego za francuskog *pur sang* (prim. prev - punokrvnog)*;* ali hipoteza da je on identičan sa izvesnim Zakom Coene (ne znam kako se cita), poreklom iz Bruza koji je zauzima značajno mesto u Parizu poreklom XV veka, nije potkrepljena dokazima. još uvek moramo da nazivamo ovog velikog čoveka, po njegovom najpoznatijem i najboljem delu, majstorom Molitvenika Marechal de Boucicaut ili, jednostavno, Majstorom Busiko.

Vlasnik ovog eponimnog rukopisa, Zan II le Meingre *dit* (prim. prev. zvani) Busiko, bio je pozni primerak "verray parfit gentil knight": okoreli duelista, ,neprevazidjeni konjanik i igrac tenisa, avanturista, ponosan, viteski (osnovao je, npr. naročit red za zastitu plemenitih dama u nevolji, boreci se za njih u sopstvenim turnirskim bojama, *vert and argent)*, blag, kao i- po standardima svog vremena- nesebican. Rodjen 1365, vojnik od 12te, vitez od 16te, strah i trepet za Slovene u Pruskoj i za Britance u Francuskoj i Engleskoj, verni sluga Karla VI kod kuće i u inostranstvu, on je postao "Marechal de France" (Marsal) sa 26 godina. Godine 1393, pošto ju je privukao ne samo svojom hrabroscu već i svojom poezijom, zadobio je ruku prelepe Antoanete od Turena, pobedivsi u borbi sa Princen Krvi, uspevsi da slomi otpor njenog oca samo zauzimanjem pape i Kralja. Par "s'entreaimaient de grand amour"; ali njihov "belle et bonne vie ensemble" često je bio narusavan i zavrsio se tragedijom. Godine 1396 "bon Marechal" su zarobili Turci u bici kod Nikopolja i jedva je izbegao egzekuciju. Nije se vratio sve do 1398 da se osveti, i sledeće godine, pošto je spasao Carigrad od svojih tamnicara. Godine 1401, Djenova, pošto se potcinila francuskoj kruni, zatražila ga je i dobila za svog upravitelja. On je vladao Djenovom mudro i odupirao se neprijateljima sve do 1410 kada se vratio i postao upravitelj Gijene i Langedoka. U bici kod Eginkura zarobljen je ispred svojih trupa i umro je u engleskom zatocenistvu 1421, nadizivevsi svoju zenu šest a njihovog jedinog sina devet godina. Njegov "Molitvenih" sada u muzeju Jacquemart-Andre u Parizu - dospela je tako u posed njegovog mladjeg brata i, preko njegovog sina koji nije imao dece, Zana III le Meingre (umro 1490), došao je do najbližeg Zanovog rodjaka, Ejmara od Poatjea (od kojeg je presla u ruke njegove slavne unuke, Dijane). Ove promene vlasnistva ostavile su svoje tragove na manuskriptu. Zanu III le Meingre, koji je dao da se poslednje dve strane, prvobitno prazne, ilustruju na ne previse

ukusan način, može se i oprostiti. Ali Ejnard od Poatjea je prčkao sa originalnim minijaturama. Gde god bi našao Busikoove grbove *(argent an eagle displayed gules beaked and membered azure)* i Busiko izume "Ce que vous voudrez" - a bili su na mnogo mesta - zamenio ih je sa svojim sopstvenim *azure a chief* ili šest *torteaux argent* i "Sans nombre," čak nije imao postovanja prema haljinama Marsala i njegove žene na posvetnoj strani. Dve stranice koje su mu promakle doprinose da steta koja je načinjena bude još ociglednija.

I pored ove disfiguracije, 41 minijatura su dobro očuvane, i sve ih je izgleda izveo sam majstor. Ali kada su nastale?

Do sada je diskusija bila fokusirana na datovanje manuskripta u celosti. Izgleda, medjutim, da je njegovo izvodjenje trajalo godinama, što sigurno ne iznenadjuje kada se ima u vidu način života plemenitog para koji je imao malo vremena i verovatno malo volje da pritiska zauzetog slikara da zavrsi. Nijedna od minijatura, naravno, ne može se datovati pre 1393, godine kada se Marsal vencao, a sigurno su sve završene do 1415., godine kada je bio zarobljen kod Eginkura. Ali dati im njihovo mesto u okviru ovih 22 godine još je komplikovanije zbog toga što se samo nekoliko dela ove radionice može dativati sa relativnom preciznošću: tri stranice u "*Grandes Heures*" koje, kao što se secamo, potiču iz vremena pre 1409; prelepa naslovna strana *Dialogues de Pierre Salmon* u Zenevi koja je sigurno nastala 1411 ili 1412; izvestan broj minijatura u pariskoj kopiji istih *Dialogues,* koje prethode onima iz Zeneve i mogu se datovati u 1409-1410; i *A1erveilles du Monde* u nacionalnoj biblioteci koja je nastala 1. januara 1413, ali se može smatrati samo delom celolkupne radionice. Koristeci ova tri rukopisa kao tačku uporedjivanja, mozemo reći da su minijature u "Busiko Molitveniku" spadale, grubo rečeno, u tri perioda. najveća grupa izgleda da je priblizno savremena sa tri stranice iz "*Grandes Heures,*" *što* bi ih moglo smestiti u vreme oko 1405-1408; druga, manja grupa, sire izvedbe, shematicnija u tretmanu draperije, manje voluminoznija u modelovanju i manje samouverena pri konstruisanju prostora - sve u svemu, još podseća na stil majstora iz 1402 izuzev izvesne monumentalnosti - izgleda da potiče iz ranijeg perioda; a poslednja, najmanja grupa, bliska u perfekciji bez napora naslovnoj stranici zenevskih *Dialogues,* smatra se da je poznija. Ono što zbunjuje je to da je rukopis bio narucen i zapocet negde oko ili nešto pre 1400 (relativno miran interval izmedju slavnog povratka Marsalovog iz Konstantinopolja 1399 i njegovog odlaska za Djenovu 1401 je veoma verovatno bio taj trenutak); da je rad nastavljen, bez previse napora, tokom njegovog odsustva; i da je završen nakon njegovog konacnog povratka kući 1409, recimo 1410 ili 1411.

Spoljna potvrda ove pretpostavke može se naći u poredjenju posvetne strane sa stranom Sv. Katarine. Obe minijature - i figura sv Katarine stvara naglašen kontrast sa očigledno ranije nastalom predstavom iste svetiteljke - sadrze portret Marsala. Ali na posvetnoj stranici on se javlja kao čovek u ranim tridesetim dok se na strani sa sv Katarinom javlja kao dobrih 10 godina stariji. A ranija sličnost slaze se sa idealnom mladalačkog vitestva, noseći markantnu sličnost sa Sv Djordjem, dok je ova druga minijatura ocigleda primer individualne karakterizacije. Dok pozdravlja Bogorodicu, prikazan je kao zapovednik naoruzan i u oklopu; dok kleci pred sv.Katarinom, nosi dugacak, plisiran, mantil sa krznom na ivicama, i lanac sa priveskom koji odgovara upravniku Gijene i Langedoka. Posvetna stranica, prirodna početna tačka za iluminatora, prikazuje početnu molitvu; stranica sa Sv Katarinom se može protumačiti kao zahvaljivanje za povratak ratnika. Ova dva lista, stoga, mogu se uzeti da predstavljaju početak i kraj razvoja u okviru "Busiko Molitvenik," i čak i takvi detalji kao što su *prie-dieus* i njihove prekrivke pokazuju razvoj od primitivne shematizacije do majstorskog baratanja prostorom i volumenom; i upravo oko njih će dalji primeri "ranijih" i "poznijih" faza biti grupisani.

Magnituda dostignuca Majstora Busikoa javlja se kao iznenadni prodor svetlosti kada je uporedimo sa njegovim "Susretom Marije i Jelisavete" na fo1. 65 v. (fig. 59, jedna od "poznih" stranica, sa "Susretom" u "Briselskom Molitveniku " Zakemarta de Hesdina. Da je majstor Busikoa bio upoznat sa Jacquemartovim stilom uopste a naročito sa "Briselskim Molitvenikom", ne može se dovoditi u pitanje. Dekoracija margina "Busiko Molitvenika " spaja, razigranu slobodu ranijih *rinceaux* margina sa strukturalnom logikom "Briselskog Molitvenika," sa uglovima i sredistima spoljnih margina koji su naglašeni onim što bi se

moglo nazvati "pseudoakantus" koji se ovde izgleda javlja po prvi put u francusko-flamanskoj knjiznoj iluminaciji. Kao i u "Briselskom Molitveniku," sve minijature su naslikane preko cele strane (iako su naslikane na obrnutim stranama - verso), a naročito su dve stranice sa "Susretom M. i J." toliko analogne po opstoj kompoziciji kao i po detaljima, kao što su *repoussoir* sredstva u prednjem planu, da se mora pretpostaviti da je postojala direktna veza. Pre četiri ili pet godina, Bostonski muzej lepih umetnosti je kupio fragmente malog Molitvenika koji je, iako jedva da je stariji od *ca.* 1405, po stilu prakticno na pola puta izmedju Jacquemart de Hesdin i majstora Busiko.

U jednom trenutku je jedan izuzetni naucnik hteo da pripise "Briselski molitvenik" samom Majstoru Busikoa - što je oprostiva greska, jer je jedinstven polozaj majstora Busikoa u istoriji umetnosti, u velikoj meri, nastao zbog same cinjenice da je imao moć da sitetise delikatnu, razigranu raznolikost svojih pariskih prethodnika, koje je brzo prevazisao u profanom pre nego u uzvisenom i svetom, sa zatamnjenom, italijanistickom monumentalnošću koja je karakterisala pozni perioda Jacquemart de Hesdin. Pa ipak, ova dva majstora pripadaju dvema različitim tipovima i dvema različitim generacijama; a "Susret M. i J." Majstora Busikoa proklamise ovu razliku još elokventnije i zato se javlja sličnosti sa onim u "Briselskom Molitveniku."

Na prvi pogled vidimo da su figure na slici "Susreta" majstora Busikoa, naročito nezna a ipak rezervisana Bogorodica, obogacene plemenitim polozajem i jednostavnom lakocom koji su još uvek bili nepoznati ranijim minijaturama; čak i na zemlji, Bogorodica je carica Nebeska koja zahteva dva mala andjela da joj nose molitvenik i kraj ogrtača. Ali ovo su relativno neznačajni detalji. Značajna cinjenica je te da smo suoceni sa novom interpretacijom vidljivog sveta. Doduse, u pogledu linearne perspektive minijature su još uvek "primitivne". Malo drveće u dnu je potpuno nesrazmerno sa onim većim sa strane a još više u odnosu na ljude. Planine sa ostrim vrhovima koje definisu prednji plan i srednje rastojanje nisu skracene već pre svaraju seriju paravana koji delom dekoracija a delimicno uokviruju ličnosti.. Ali u pozadini - tretiranoj kao zasebna jedinica - desilo se cudo. Glave Bogorodice Marije i sv Jelisavete postavljene su kao siluete ispred pejsaža koji bi, kada bi bio izolovan od ostatka slike, mogao lako biti pogresno datovan u sredinu veka. Plavo jezero se prostire u dubinu, njegova površina je zatalasana majusnim talasima koji, u sredini, odražavaju odblesak sunca koje se radja. Na njegovoj udaljenoj obali, ribar baca svoju mrezu, a na vodi, gde je najtamnije, pluta labud - kraljevska ptica prema kojoj je nas majstor gajio izuzetnu pasiju (u samom "Busiko Molitveniku" nema ih Ništa manje do osam labudova) kojeg je koristio kao asocijaciju na "Le Maitre aux Cygnes." Jezero je uokvireno brdovitom okolinom, ljupko oživljenom tragovima ljudske aktivnosti. Nekoliko koliba nalazi se oko vode, stado ovaca pase na pasnjaku, dva seoceta se vide u daljini i na osuncanoj padini brda odakle silaze seljak sa magarcem u pravcu vetrenjace. Dok su neki od ovih motiva, *qua* motivi, bili nepoznati ranijim majstorima, nemaju presedana u pogledu svog tretmana.

Do kraja XIV veka primeceno je da se izvesna kolicina providnosti mogla postici u knjiznoj iluminaciji mešanjem ili zamenjivanjem uobičajenog vezivnog sredstva (belanceta, tehnički poznatog kao "sjaj") sa drugim aglutinantima. Crveni pigmenti, npr.mogli su se načiniti providnijim dodavanjem zumanceta "sjaju," a plavi mešanjem sa nedavno uvezenom supstancom, gumom-arabikom. Ali majstor Busikoa je bio taj koji je istražio ove nove tehnicke mogućnosti- analogno "glazurama" i "premazom" u uljanom slikarstvu - i realizovao nove opticke efekte. On je bio taj koji je otkrio da nebo nije tako jedinstveno i neprovidno plavo kako izgleda u "Briselskom Molitveniku" već postepeno postaje svetlije i bledi u belicasti ton u pravcu horizonta; on je takodje bio taj koji je shvatio, i to preneo svojim učenicima, kako da oživi ove gradacije neba pravim, meteroloskim oblacima koji više iznad scenografije, belim, paperjastim cirusima i masivnim sivim kumulusima osencenim žutom i grimiznom. Shvatio je i da su boja i sastav neba bledje što su blize zemlji, tako da je primetio i da je boja i sastav predmeta na zemlji bledja što su udaljeniji; najudaljenije drveće, brda i gradjevine pretvaraju se u razoblicene fantome, njihove konture se rastacu u vazduhu i njihova boja se pretvara u plavicastu ili zelenkastu izmaglicu. Ukratko, Majstor Busikoa je otkrio vazdusnu perspektivu; a ono što je ovo otkrice znacilo

početkom XV veka može se shvatiti i iz cinjenice da je Leonardo da Vinci još uvek morao da se bori sa uverenjem da se pejsaž pre zatamnjuje nego prosvetljava proporcionalno udaljenosti.

Posto su spoljasnjost i unutrašnjost udopunjujući aspekti jedne supstance, tj. prostora, značajni napredci u pejsažnom slikarstvu uvek su praceni analognim napretcima u interpretaciji unutrašnjosti (enterijera). Pre majstora Busikoa, secamo se, severnjacko slikarstvo je resavalo ovaj problem na jedan od dva načina: enterijer je predstavljan bilo manje više kompletnom strukturom sa uklonjenim prednjim zidom, ili je samo nagovesten zamenom poda obicnom travnatom ili kamenitom površinom.

I Busiko majstor je poznavao i povremeno koristio ova dva tradicionalna izuma. U "Busiko Molitveniku" "Blagovesti", "Sretenje" i "Pedesetnica" smesteni su u otvorenim eksterijerima odvajajući se od neutralne ili **tessellated** osnove. Scena "Blagovesti" je smestena, očigledno pod uticajem Jacquemart de Hesdin, u crkvenu gradjevinu koja se vidi i iznutra i spolja, sa Bogorodicom koja se okrece ka Andjelu kao u "Briselskom Molitveniku ", ali kleci na jastuku umesto na zemlji i uzdize obe ruke u izražajnom stavu sramezljivog iznenadjenja kao u "*Tres-Belles Heures de Notre Dame.*" U svim ovim primerima gradjevine su veće nego što su ikada ranije bile i razvijene su u kompleksne strukture sa spavaonicama, kulama, kulicama, i dubokim perspektivnim supljinama, odajući utisak sličan složenim polu-modelima koje su obično pripremali arhitekti; ali enterijer je još uvek otvoren uklanjanjem zida.

"Enterijer implikacijom," s druge strane, predstavljen je scenom "Sv. Jeronim u dok proucava ". Pa ipak, kada ovu scenu uporedimo sa takvim ali nešto ranijim primerima kao što je minijatura Sapfo *majstora iz 1402* primecujemo upecatljivu razliku. POred toga što je bogatije ukrašena, svetiteljeva soba je organizovana u jasno definisan odeljak prostora. Stolica, koja više nije pokretan deo namestaja već je ugradjena u zid, ustanovljava ortogonalan plan dok je okruženje iza figure u obliku pregrade, nešto malo više od svetiteljeve glave, što se može uporediti sa planom slike i jasno se odvaja od tessellated zemlje. Kao rezlutat, utisak neodredjenosti koji preovladjuje u svim ranijim enterijerima ovog tipa promenjen je u definitivni ugaoni efekat, onaj ugaoni efekat koji je još više izražen u predstavi "Mucenistvo Sv Pankrasa " na 29 listu. U slučaju "Sv Jeronima" "pregrada" koja toliko doprinosi izvodjenju ove promene nije Ništa drugo do deo inače prvobitne osnove kakva je korišćena u 1000dama drugih iluminacija, npr. u samoj minijaturi sa Sapfo. Medjutim, smanjena na odgovarajucu velicinu, udopunjena gornjom ivicom i postavljena nasuprot poplocansti poda, ovaj deo prvobitne osnove je ovde metamorfisan u opipljivi predmet, pre preuzimajući osobine necega odvojenog od slikane površine nego formirajući njen deo; u mnogim drugim primerima ova hrabra transformacija izvedena je još dalje tako da se metamorfisan deo osnove pretvara u pravu zavesu koju spustaju andjeli. Nema sumnje da je majstor Busiko koristio italijanske modele, ne samo predstave samog Sv. Jeronima već i takve portrete humanističkih autora kao što je poznati "Petrarka" u "Sala virorum illustrium" (sada "Sala dei Giganti") u Padovi kojeg su slobodno ponavljali mnogi u brojnim rukopisima. Ali uvodjenje ovakvog prototipa u tradicije severnjacke knjizne iluminacije, njegov "Sv. Jeronim koji proucava" još više nagovestava opsti efekat Jan van Ajkovog "Medici St. Jerome" nego bilo koje drugo predstavljanje ove teme.

Pored razvoja otvorenog eksterijera i "enterijera implikacijom'', majstor Busikoa je ili izmislio ili u najmanju ruku izuzetno usavrsio potpuno novo rešenje koje je, na neki način, kombinovalo prednosti oba ranija rešenja. On je izolovao prednje otvaranje "otvorenog eksterijera" i stoga ga transformisao u ono što se možda najbolje mnoze opisati kao "dijfragma": lucni prolaz ili vrata, koja se očigledno preklapaju sa okvirom slike, koji izgleda popunjava prostor izmedju ovog okvira i prostora slike, time secući "vidljivo polje" iz kontektsta realnosti i skrivajući tačke u kojima bi se ortogonale dodirivale sa marginama. Ono što je ovaj izum trebalo da postigne može se ilustrovati relativno ranim primerom, "Bdenjem Mrtvih"iz "Busiko Molitvenika,", prvog pokusaja da se zabeleži puni efekat novog, impresivnog i skupog obicaja smestanja kovcega ispod tzv. *chapelle ardente,* odar okružen stotinama sveca. Gledajući na prednji kraj ove *chapelle ardente* koja nam kao takva izgleda kao gusta suma sveca, nalazimo se u velikom horu koji privlaci oko u svoje mracne dubine.

Ali ovaj enterijer bi nas iznenadio koliko je uzak i zgrcen kada bi bio ograničen samo na ono što u stvari i vidimo od njega. Sa umetnutom dijafragmom koja sece naše vidno polje sa svih strana, slikovni prostor očigledno prevazilazi ograničenja slike. Ono što se vidi izgleda kao da je sklonjeno sa površine slike; a ono što je sakriveno od pogleda izgleda kao da se siri u svim pravcima.

U ovoj minijaturi savrsena simetrija glavnih nestajućih linija i njihovo veoma brzo spajanje su pomalo nastetili prostornoj iluziji, i imamo poteškoće da odvojimo *castrum doloris,* kako je nazivana struktura kovcega, od oltara u njegovoj pozadini. Ali uskoro je majstor naučio da koristi linearnu perspektivu diskretnije a sa dijafragmom je počeo da rukuje smelije i nemerljivo efektnije. Na minijaturi Sv Katarine - jednoj od najzrelijih iluminacija u "Busiko Molitveniku" - dijafragma skracuje vidno polje toliko drasticno da se krune svoda više ne mogu videti; a, što je još vaznije, centar vidnog polja je pomerendaleko u desnu stranu tako da vidimo veliki deo levog zida ali desni zid ne vidimo uopste.

Bio je potreban genije najvećih Flamanaca da bi se sam ram interpretirao kao ono što sece naše vidno polje, i stoga da izostavi sve zajedno sa dijafragmom. Ali Busiko majstoru moramo dati tu čast da ga naimenujemo za onoga koji je prvi anticipirao one dugacke "ekscentricne" perspektive kojima se divimo u slikama crkava Jana van Ajka. Minijatura "Sv. Katarine" u "Busiko Molitveniku" - i, možda još više, "Bdenje Mrtvih" u nešto poznijem Horae iz nacionalne biblioteke u kojoj je zavesa koja ogranicava prostor izbegnuta i prostiranje u dubinu povecano umnožavanjem traveja - nagovestavaju, *si parva licet componere magnis,* Janovu "Madonu u crkvi" iz Berlina i njegove "Blagovesti" iz Vasingtona. Vredno je zapaziti i to da je sama ideja smestanja scene "Blagovesti" u enterijer crkve, koju je nagovestio Jacquemart de Hesain, bila potpuno realizovana samo od strane Busiko majstora. Na minijaturi sa "Blagovestima" iz "Korsini Molitvenika" u Firenci on oslobadja enterijer crkve od njegove arhitektonske ljuske i stoga anticipira Jan van Ajkovu sliku iz Vasingtona kako u pogledu okruženja tako i u pogledu perspektive.

Nista manje odlučujući napredak je Busiko majstor načinio u prikazivanju domaceg, nasuprot crkvenom, enterijera. U takvim rukopisima kao što su dve kopije *Dialogues de Pierre Salmon* u Parizu i Zenevi ili priblizno njima savremen Lekcionar kojeg je vojvoda od Berija darovao katedrali u Burzu, dijafragma otvara pogled i u privatne prostorije, ili čak male nizove privatnih prostorija, gotovo isto toliko komforno, iako ne isto toliko bogato, opremljene i kada pripadaju Zahariji, ocu Krstitelja, i kada pripadaju kralju Francuske. Iako su potpuno zatvorene, one još uvek komunuciraju sa spoljasnjim prostorom kroz otvorene prozore (koji povremeno imaju vazu sa cvecem na prozorskoj dasci) kroz koje mozemo videti nebo čiji se sjaj reflektuje od prozorskih stakala. A meko, difuzno svetlo cini da mozemo osetiti kontrast izmedu zasticene privatnosti i velikog sveta izvan.

Kao što je Busiko majstor otkrio vazdusnu perspektivu u prikazivanju otvorenog pejsaža, tako je otkrio i prikazivanje kjaro-skura u zatvorenom enterijeru.

Majstor Busik je stoga bio jedan od najvećih pionira naturalizma. Ali on nije bio - niti je mogao biti - naturalista u principu. Po njegovom načinu razmisljanja realnosti prirode i obicnog ljudskog života bili su samo samo jedan aspekt sveta čijom su drugom sferom dominirale drustvene i estetske navike jedne aristokratije koja je zahtevala ono najviš e od artificielne stilizacije. već smo primetili da Bogorodicu, kada se sreće sa svojom rodjakom Jelisavetom, cekaju dva nebeska andjelcica. Ambivioznija arhitektura u "Busiko Molitveniku" odaje utisak palate iz bajke, sa podovima sastavljenim od zlatih ili srebrnih pločica sa zelenim ili grimiznim sjajem, sa prozorskim staklima - za razliku od onih u domacim enterijerima - prikazanim u srebru, sa zidovima obojenim u ljubicastu ili mlecno-belu sa ljubicastim senkama, sa svodovima i tavanicama obojenim u svetlo crvenu ili plavo-zlatnu boju. Naturalističko nebo koje se produbljuje i tamni u pravcu zenita često je ukrašeno sa zlatnim zvezdama rasporedjenim u pravilne sare; a dok Svetu Porodicu na putu za Egipat pozdravlja fantasticno prelep ali ne i namerno stilizovan izlazak sunca, zlatna boja koja osvetljava pejsaž nešto ranije minijature sa Sv Mihailom ne menja samo realnost već je transcendira. U skladu sa konvencijama mnogo ranije umetnosti, kombinuju se koncentrični diskovi sa talasastim zracima, sredina koja gori i zraci prevuceni grimiznom bojom. još manje realistično predstavljanje slave se vidi u posvetnoj slici koja se, kao što se secamo,

može smatrati za najraniju minijaturu u ovom delu i, sasvim slučajno, ona pokazuje prvi poznati primer Madone u poprsju u zenitu francuske i franko-flamanske umetnosti.

Ova posvetna slika takodje predstavlja antinaturalističku komponentu stila Busiko majstora u vidu koji prelazi u pravu opsesiju heraldikom. Preokupacija heraldikom nije bila ni nova ni neobična u poznom srednjem veku, ali je u konkretno ovom manuskriptu podivljala i počinje da potapa sam narativ. Ni manje ni više nego 30 od 41 minijature prikazuje ili je prikazivala grbove Busikoa, njegov moto ili njegove turnirske boje. čak postoje slučajevi kada heraldicka obsesija teži da porazi sva pravila verovatnoce čak i crkvenog dekoruma. Na posvetnoj stranici, jedan andjeo je odredjen da nosi Marsalovu kacigu sa perjanicom, i koplje sa grbom. Trojstvo vlada univerzumom u sredini Busiko tapiserija. Bogorodicu krunisu u satoru Busikoa. Sv Franja prima stigmate ispred galaksije insignija Busikoa. *Sv.* Djordje se bori sa zmajem odeven u boje Busikoa. Sama odeća andjela i svetitelja biskupa je pretvorena u livreje Busikoa.

Izuzetni, i gledano retrospektivno, najposledicniji kontrast izmedju dvorskog ceremonijala i realističke rusticnosti - verodostojnost ovde je **defied** da bi se proslavila kako Bogorodica tako i sam Marsal -vidi se u scenama "Rodjenja Hristovog" i "Poklonjenju Mudraca". Rodjenje je smesteno u oronulu kućicu postavljenu ispred neba posutog zvezdama, sa zracima Božanskog svetla koji prodiru u enterijer - ako se može nazvati enterijerom ono što se vidi a ima samo jednog bocnog zida- kroz rupe na oronulom krovu. Bogorodica kleci pred krevetom (umesto na njemu kao što je to slučaj u "Briselskom Molitveniku "); ali ovde kleci na jastuku na kojem se crveni vez smenjuje sa *mlecno belim* i ***vert*** marsala de Busikoa. Isti materijal se ponovo javlja u opremi velicanstvenog kreveta koji formira još veci kontrast u odnosu na skromno okruženje; u očigledno namernoj asimilaciji sa *Lit de Justice* (svetloscu pravde) francuskih kraljeva, on je nadvisen tkaninom casti i baldahinom koji čudno visi sa greda kolibe.

Scena Poklonjenja Mudraca smestena je veoma sa pametno smisljenom doslednošću u ovu identicnu kolibu, izmenjenu samo utoliko što je okrenuta za 90 stepeni. Pun zid iza kreveta, isti andjeo koji gleda kroz isti prozor, nalazi se pozadi umesto sa desne strane. Jasle sa životinjama nalaze se sa leve strane umesto da budu pozadi. U skladu sa tim se krevet sa baldahinom sada nalazi okrenut ka posmatracu; i u svom direktnom skracenju, sa Bogorodicom koja sedi uspravno na njegovoj ivici, odaje utisak-kao što je bilo i zamisljeno - kraljevskog prestola. Mladji mudrac se nalazi u pozadini, a klececa figura starog kralja simetrično je postavljena da odgovara figuri sv Josifa, tako da primarna grupa formira jednakostranicni trougao koji stvara utisak prijema na dvoru. Sa grubim kontrastom izmedju velelepnosti i siromastva ova smela kombinacija kraljevskog prestola sa nimalo kraljevskom okolinom bićeoživljena u Jan van Ajkovim Madonama iz Melburna i Frankfurta.

Uticaj Busiko majstora bio je momentalan i sveprisutan. čak i tako konzervativne radionice kao što je ona koja je oko 1407-1408. stvorila "*Terence des Ducs*" nisu bile potpuno imune na ovaj uticaj kao što se to nekada pretpostavljalo, a jedini veci takmac Busiko majstora, "*Maitre du Missel de L'Oratoire de St. Magloire*" čija se ruka može prepoznati i u delu "*Boccace de Jean sans Peur*" iz 1409-11. (i koji je možda isti onaj tzv. Bedford majstor), sigurno duguje gotovo sve Busiko majstoru. Stil potonjeg dominirao je pariskom školom sve do njenog neslavnog kraja, i nema ugla u severozapadnoj Evropi, ukljucujući i Englesku, u koji nije prodro. Iako je bio pod uticajem Zakmarta de Hezdina u mnogim vidovima i možda je imao izvesne veze sa Italijom, njegov najskriveniji poriv ga je vukao da ode izvan ograničenja italijanskog trecenta i načinio ga je prorokom specificno severnjackog načina izražavanja.

Dalje ide u *Braći iz Limburga*

Ilustracije Kalendara se genetički mogu objasniti, kao što je nagovesteno u prethodnom poglavlju, kao fuzija rane i visoke srednjovekovne slike sa novom shemom Zana Pisela koji je izrazio osobine svakog meseca pre menjanjem aspekata prirode nego menjanjem vida ljudske delatnosti. Samo smestanje stranica Kalendara u "*Tres Riches Heures,*" sa pozicijom with the position of the sun indicated in a half-circle surmounting the scene is modestly anticipated in the "Belleville Breviary" and its escendants, among them the "*Petites Heures*" and the "*Grandes Heures*" koji su sigurno bili poznati braći iz Limburga.

Medjutim, cinjenica da je sada načinjena ostra razlika izmedju plemica i siromasnih ljudi, da sada farmeri i pastiri samo pate na hladnoci i rade dok dvor vojvode od Berija samo se gosti, lovi i ljubaka, baca sasvim drugačije svetlo na ceo ciklus. Potpuno deskriptivno predstavljanje rada i plandovanja, oba u okvirima raslojenog ali u sustini homogenog drustva, transformisano je u antiteticku karakterizaciju različitih miljea. Pravi proces rada i provodjenja slobodnog vremena su od sekundarnog značaja kada se uporede sa socijalnom sferom u kojoj se razvijaju. Ono što je nekada bila "Janusova gozba" ili "Mladic koji drži cvet", sada su razvijeni u scene koje prikazuju život plemica; ono što je nekada bilo obradjivanje zemlje sada je postalo život zemljoradnika vidjen iz perspektive onoga koji ne obradjuje zemlju. I upravo ovde nailazimo na samo korenje fascinantnog i kontradiktornog stila čiji je razvoj bio u toku od poslednjih decenija XIV veka do svog klimaksa u "*Tres Riches Heures.*"

Ovaj stil, domisljati intermeco izmedju trezvene sirovosti Bondolove generacije, i sjajne perfekcije velikih Flamanaca, često se naziva "Internacionalnim stilom," i to ne bez opravdanja. Dok su svi veliki istorijski stilovi bili internacionalni po tome što su praktikovani u različitim zemljama, većina od njih nije, sama po sebi, nastala iz mesavine različitih nacionalnih tendencija. Gotika, renesansa, barok i rokoko su dugovali svoje postojanje geniju jedne odredjene nacije ili čak oblasti a pokorili su ostale zemlje unilateralnom ekspanzijom. Stil oko 1400., medjutim, iako formiran na francuskom tlu, nastao je interpenetracijom i konacnim spajanjem galskog olicenog u Francuskoj, Latinskog olicenog i Italijanima i Anglo-Germanskog čiji su glavni predstavnici bili Flamanci; a kada se prosirio na Nemačku, Austriju, Španiju, Englesku i čak opet se vratio u Italiju - tok od severa ka jugu počeo je postepeno rasti od oko 1370-80 - što je činio preko višestrane repatrijacije (???).

Ovaj proces je bio olaksan naročitom fluidnošću u vezi izmedju umetničko proizvodnje i konzumacije umetnosti. Sistem crkvene ili makar polucrkvene patronaze zrelog srednjeg veka, koji je potpomagao regionalizam, svuda se raspadao; sistem striktne organizacije u gilde, koji je pogodovao razvoju čisto lokalnih škola, još nije bio tako crvsto ustanovljen u severnim zemljama i počeo je počeo da bude podrivan individualnim uticajima umetnika iz Italije. Neki veci slikari i knjizni iluminatori bili su vezani, kao *varlets de chambre,* za dvorove princeva, od kojih su neki bili zaposleni i u svojim radionicama (tj. radili su slobodno, za onoga ko im naruči), a mnogi od najboljih su bili i jedno i drugo. Stoga je postojala neprevezidjena kolicina setanja od jednog do drugog poslodavca s jedne strane i proizvodnja za izvoz s druge; a pojava mentaliteta sakupljaca (kolekcionara), na koji smo aludirali u prethodnom poglavlju, stvorila je živu razmenu umentničkih dela kako direktno izmedju vlasnika tako i preko posrednika. Kao rezultat, osećamo - bez obzira na razlike - veliku stilsku sličnost izmedju majstora Frankea iz Hamburga i Busiko majstor, izmedju slikara iz oblasti gornje Rajne koji je naslikao frankfurtski "Edenski vrt" i Stefana da Cevija, izmedju Djentilea da Fabrijana, Cavatarija ili Pisanela i braće iz Limburga, i zatim nekih 50 godina kasnije izmedju Dirka Butsa i Pjera dela Franceske, ili izmedju Songauera i Boticelija. Zato nije čudo što istoricari umetnosti stalno setaju umetnička dela pripisujući ih cas Parizu cas Becu ili Pragu, cas Burzu a cas Veneciji, cas Francuskoj a cas Engleskoj, i često se na kraju sloze da su dela u stvari katalonska.

Sve ovo objašnjava možda, da je stil oko 1400 bio internacionalni. On ne pleni svojom izuzetnom sofisticiranošću i ekstravagancijom manira, odeće, i opreme: jer to su ove vitke, nervozne ruke i struk nalik osi; ovi okovratnici da se ugusis, oni "*chaperons*" nalik turbanima*;* to talasanje svih ivica koje kombinuje maksimum nepotrebnog sa minimumom udobnosti; to decije odusevljenje svime što sija i svetluca. Ljudi su počeli da nose male zlatne zvoncice na svojim pojasevima i okovratnicima a sami konji su bivali iskiceni hiljadama medalja, sa ugraviranim ili emaljiranim slikama ili amblemima, svaki od kojih je sada muzejsko delo.

Fenomeni nalik ovima ne mogu se objasniti na čisto racionalnim osnovama. Mozemo medjutim istaci, da neobične ekstravagancije u manirima i modi teže da se jave kada god vladajuce klase drustva koje stari pocnu da se osećaju ugrozenim od mladjih sila koje počinju da se dizu protiv njih. Mozemo se setiti perioda Kontrareformacije, vremena Carlsa I i Carlsa II u Engleskoj, i pola veka pre Francuske revolucije. Oko 1400, kada su Firenca,

Sijena, i Piza već dugo imale burzoasko drustvo, nadmetanje za moć i prestiz približavalo se svom klimaksu upravo u oblastima gde se Internacionalni stil i pojavio, i, u manjem stepenu u onima u kojima je bio najspremnije prihvacen. Tu je stara feudalna aristokratija morala da se odbrani, ne toliko od napredovanja, koliko od istinskog prodora nove, protokapitalisticke klase trgovaca i finansijera, i to je dovelo do onoga što se može nazvati inflacijska spirala drustvenog preterivanja. U jeku srednjeg veka oni koji su imali pravo da nose grbove nosili su ih bez puno razmisljanja o njima, a ljudi koji nisu imali to pravo nisu ni hteli niti su se usudjivali da ih uzurpiraju. Godine 1417, Henri V od Engleske morao je da izda naročit dekret u vezi sa time da je dozvoljeno da oružje nose samo oni koji "ga poseduju iz nasledstva svojih predaka ili imaju naročitu garanciju da su osobe od dovoljnog autoriteta da to cine."

Crkveni redovi visokog srednjeg veka bili su formirani radi osvajanja Svete Zemlje ili radi kolonizacije slovenskog Istoka. Redovi formirani od oko 1350 - Redovi Podvezice, Bodljikavog praseta, Krcaga, ili Zlatnog Runa- bili su od čisto lokalnog značaja, ujedinjavali su se odabrane grupe ili elite pod parolom ideala bili su zamisljeni odrze tu istu elitu. Njihov *raison d'etre* je bio, za razliku od mnogih modernih klubova, da budu "ekskluzivni." U kratko, aristokratija koja se osetila ugrozenom razvila je vrstu odbrambenog mehanizma koji je doveo do preterane stilizacije koja je bila jednako strana i feudalizmu prošlosti i sigurnoj burzoaziji buducnosti. Ali bilo je prirodno su novi manirizam i luksuz starog plemstva imitirali upravo oni slojevi koje su ovi želeli da iskljuce. *Nouveau riche* - tip relativno redak u visokom srednjem veku - pokusao je da se izjednaci sa plemstvom i često ga je prevazilazio u dvorskoj ekstravaganciji. Značajno je da su od druge polovine XIV veka zidne slike koje su prikazivale viteske romanse ciklusa o kralju Arturu izvršile invaziju na gradske dvorane Kelna i Libeka i zamkove i gradske kuće takvih bogatih finansijera kao što su bili Nicolaus Vintler (Runkelstajn zamak) i Zak Kur. I ne bi samo princeze ili grofice već i žene bogatih bankara ili trgovaca vunom rekle, da citiramo Evstaha Disana, sarkasticnog dvorskog pesnika Šarla V:

> *Molitvenik, takodje, mora biti moj, U kojem će suptilna veština da sjaji, Od zlata i azura, bogat i dovitljiv, Smisljen i oslikan velikom umetnošću, Prekriven sa vinim vezom od zlata; I tu moraju biti, čisto da drze; Sklopljene stranice, dve kopce od zlata..*

U stvari upravo u ovim malim predmetima koji su bili nevernovatno skupi je ispunjavana ova pasija prema luksuzu: u nakitu, medaljama, rezbarijama u slonovači, secenom kristalu i sedefu; a, naročito, u onim fantasticnim hibridima izmedju skulpture i zlatarstva, nepoznatim do oko 1400, a što savremeni inventari opisuju kao *joyaulx d' or esmaillih garnis de pierrerie. način*jeni od incizeliranog zlata ali prekriveni emaljem na takav način da se metal vidi samo na detaljima kao što je kosa i ornamenti, i bogato ukrašeni biserom i dragim kamenjem, ovi mali predmeti, može se reći da predstavljaju epitome ukusa internacionalnog stila. Dok je većina njih izgubljena, iz ociglednih razloga, mozemo se još uvek diviti slavnom "Widener Morse" u poredjenju sa kojim je putir od sardoniksa opata Sižea, izložen u istoj prostoriji Nacionalne galerije u Vasingtonu, izgleda gotovo jednostavno. Drugi primeri su mali triptih nekada iz Gutman i Manhajmer kolekcije, "Relikvijar *Ordre du Saint Esprit*" iz Luvra, "Kalvarija" iz the Katedrale u Granu u Madjarskoj, dva manja dela u riznici katedrale u Toledu, i "Relikvijar Svetog trnovog venca" iz Britanskog Muzeja, gde je jedan od vaskrsnutih izlazi iz kovcega sa poklopcem od cistog zlata. Ali sve njih je prevazisao "Goldenes Rossel" iz Alutinga, hodocasnicke crkve nedaleko od Minhena gde je "Mali zlatni konj", verovatno izveden u Parizu 1403., bio zaboravljen pošto ga je Šarl VI Francuski ostavio svom zetu, vojvodi Bavarskom. To je predstava Madone sa detetom nadvisenoj zlatnim trijumfom i koju krunisu dva andjela, sa troje male dece - u stvari sa sv KAtarinom i dva Sv Jovana - koja sede pored njenih nogu. Ova grupa je smestena u luku od zlata ukrašenom finim lisovima, ruzama u emalju i biserima i gemama. Ispred prestola sa ugraviranim fleurs-de-lys, kralj je prikazan kako kleci pred *prie-dieu* (na kojem se nalazi njegov otvoreni molitvenik), sa otvorenom stranom na kojoj je prikazan njegov slem, i pracen njegovim malim psom. Substruktura sa kolonadom stiti njegovog konja i njegovog konjusara; i lako mozemo da vidimo iz imena dela da se ovaj "Mali konj",

načinjen od cistog zlata ali emaljiran belom bojom, nosio predivno ornamentisano sedlo sa zlatnim medaljama koje su gore pomenute, utisnuo u imaginaciju naroda snažnije od bilo čega drugog.

Modernom ukusum delo nalik ovome moglo bi izledati razmetljivo i nekoherentno, i mozmo čak preferirati pogled straga, delikatniji i zatvoren u kompoziciji, od pomalo zbunjujuceg frontala. Ali u periodu oko 1400, ova mesavina veštačkog sjaja i pseudorealnosti (primetiti naturalistički haljinu za psa ili dirljivo detaljno prikazaba stopala kralja) znacila je savrsenstvo u umetnosti. Karlo Orleanski, najveći pesnik internacionalnog stila, opisuje omiljenu temu tadasnje poezije, Prolece, u vidu nakita i visoke mode (*haute couture):*

Prolece je skinulo svoju prvu odeću; od vetra, od kise, i od hladnoce;
I odenulo se u svetli i smeli brokat od sunca, jasan i ponosan.
Nit je zver nit je ptica ali peva glasno
Na svom jeziku da bi moglo ispricati pricu: Prolece je skinulo svoju odeću.
Reke i potoci su se odenuli
U ogrtače čiji vezovi nose kaplje srebra i filigranskog zlata. Svi su se novoj modi povinovali;
Prolece je skinulo svoju odeću.

Radi istorijske pravednosti, mora se reći da je većina onoga što ocarava oko u delima Jan van Ajka nastalo preko njegovog pokusaja da uhvati u drugačijem medijumu nešto od velicanstvenosti i minucioznosti zanatstva koje mora da ga je odusevljavalo u riznicama njegovih patrona i u radionicama njihovih strpljivih umetnika. U izvesnom smislu, on je udvostrucavao cetkicom dela zlatara i majstora koji su pravili nakit. Njegovo slikarstvo je "nalik dragulju" u potpuno doslovnom smislu, što znaci da je želeo da uhvati sjaj bisera i dragog kamenja koji su za njega, kao i za Sižea, još uvek označavali "nebeske vrline" i izgledalo je da odražavaju sjaj Božanske svetlosti.

Medjutim, postoji razlika u stilu: u stilu Jana van Ajka i svih velikih Flamanaca, postignuta je ravnoteza izmedju elemeata koji su u internacionalnom stilu koji ostali dihotomni. U "Poklonjenju Mudraca" od Rogira van der Vajdena ili Iga van der Gesa, skromni ali temeljno dostojanstveni sv. Josif je sjajni kraljev podanik po bogatstvu i drustvenom statusu ali ne i u velicini niti-sto je još vaznije - u ljudskom dostojanstvu. Na "Ortenberg oltaru" iz oblasti srednje Rajne iz 1420. (koji neocekivano, po boji i tretmanu simulirao veliki triptih u emalju) načinjen je veliki kontrast izmedju vitkog i izuzetno elegantnog mudraca i zdepastog Sv. Josifa koji je predstavljen kao "mali čovek," ne samo u bukvalnom već i u figurativnom smislu reci. Potpuno nedostupan znacenju dogadjaja, on je zaokupljen sasvim sluzinskim kuvanjem supe, motivom koji se javlja prvi put u umetnosti početkom Internacionalnog stila, tj. oko 1375-1380. U drugom, gotovo savremenom primeru, Hamburskom oltaru Majstora Frankea iz 1424, Sv Josif je čak načinjen predmetom podsmesljivog kriticizma. Dok Bogorodica, ponosno podignuta na svom skromnom krevetu, ostaje kraljica ispod maske, njen muz je ljupka karikatura filistejske prakticnosti i opreza i uzima vredne poklone za koje, misli, da dete Isus neće imati koristi i da će biti sigurniji ako ih stavi u porodični kofer.

Ovi i mnogi drugi primeri u kojima je sv Josif načinjen poucnim predmetom u sociologiji siromasnih i skromnih otrkiva isti duh koji se manifestuje na slikama iz Kalendara "*Tres Riches Heures,*" duh pomalo veštačke naklonosti koja je prekomoenzacije (overcompensation). To je maksima iz koje je grupa ili klasa, koja je jednom postala svesna svojih sopstvenih mogućnosti i ograničenja, izvela simpateticno zadovoljstvo umetničkog predstavljanja onih koji su im suprotni. Verovatnije je u Aleksandriji ili Rimu bila rodjena pastoralna poetika nego u Arkadiji; markizi i kardinali XVII veka su bili ti koji su najviš e uživali u Karavadjovim prorocicama i varalicama na kartama; i upravo u periodu Internacionalnog stila je, pošto je formalizovan život plemica i bogatasa u jednu orgiju ceremonijalnog i pompeznog, je otkriven sarm jednostavnog života, originalnost nizih klasa, ukratko zanra a naročito *genre rustique.* Dotakli smo "Blagovesti Pastirima," koje se javljaju kao odvojena minijatura u "*Tres Riches Heures.*" Ali tek krajem XIV veka ova scena je dobila nezavisno mesto u okviru Molivenika; ona zauzima ovo nezavisno mesto u "Briselskom

Molitveniku" iz oko *1390-1395* ali ne na takav način kao što je to slučaj u "*Petites Heures*" iz.*oko* 1380-1385. Kasnije, ona će biti razradjena u gotovo potpuno sekularnu pastoralu, pastiri i pastirice igraju ringe-ringe-raja (ring-around-the-rosy) ili čak igraju hokej (???!).

Razlika je uvek pravljena izmedju različitih "poseda čoveka"; ali u ranijoj umetnosti ova razlika je uzimana zdravo za gotovo i izražavana na čisto opisan, na potpuno nesentimentalan način. Sada, neobičnosti nizih klasa bile su prostudirane i interpretirane sa interesovanjem- delom sa saosećanjem a delom sa zabavom, delom sa arogancijom a delom sa nostalgijom. Postoji, npr. ljupki incident u legendi o sv Varvari kada je ona pokusala da pobegne od tiranije svog oca plemica-paganina i nestala je iza kamenog zida koji se za nju otvorio na cudesan način. Kada su ih progonioci upitali, jedan od dvojice pastira koji je koji je video cudo, odbija da oda njeno skroviste, dok ovaj drugi otkriva, što je uzrokovalo da stado hrabrog pastira ostane netaknuto a stado loseg pastira se pretvorilo u skakavce. Na Helsingfors oltaru majstora Frankea - koji prethodi onome u Hamburgu za oko 10 godina - pastiri koji se javljaju u ovoj sceni nisu samo "mali" u socioloskom smislu kao što je to Josif na oltaru Orenberg (dok se mala velicina sv Varvare može pripisati majstorovom površnom poznavcanju perspektive) već i u smislu jednostavnih i piktoresknih. Pored toga što su opisani kao "pastiri' oni su, nalik nekim njihovim paralelama u "*Tres Riches Heures,*" simpaticno interpretirani kao zanr-figure sa raspadnutim cipelama i odećom ne samo grubom već i pocepanom i iskrzanom na ivicama.

Toliko je jaka bila ova preokupacija socijalnim kontrastima da je uticala kako na način predstavljanja tako i na izbor teme. U "*Tres Riches* H*eures,*" secamo se, figure plemica težile su da budu linearnije po dizajnu i striktnije ograničenije na pogled iz profila ili anfas - drugim recima stilizovanije od sire i slobodnije tretiranog naroda na manje uzdignutom mestu (misli se više klase). Ali ovo nije bio izolovan slučaj. U "Kalvariji" vestfalijskog slikara, Konrada Sesta (verovatno pre iz 1414 nego iz 1404), rimski zvaničnici, praceni parom onih vitkih, kratkodlakih pasa čije je gotovo univerzalno prisustvo još jedna karakteristika Internacionalnog Stila, prikazani su u profilu i u anfasu i tretirani su na ravan, linearan način, koji je bolji za prikazivanje njihovih zasiljenih cipela i glamuroznih kostima, shema njhovih vezenih ogrtača i haljina, njihovog nakita i okovratnika ukrašenih zvoncicima. Lopovi su, medjutim, tako snažno skraceni, toliko naglašeno karakterizovani i moćno modelovani da je Konrad, zbog snage ovih i sličnih figura, često bio proslavljan kao naturalista. On to i jeste - u izvesnom smislu i delimicno. Za njega i većinu njegovih savremenika, ukljucujući i braću iz Limburga, naturalistički način predstavljanja još nije bio opsti princip umetnosti; što se ljudskih bica tice, to se gotovo ubrajalo u odvajanje klasa.

Medjutim, umetnost oko 1400 "nije bila samo dvorski glamur i zreli naturalizam. Velika nesigurnost perioda, sa pretnjom sloma socijalnih i ekonomskih standarda i religioznim i socijalnim standardima gotovo slomljenim, izražavala se u onome što bi se moglo nazvati mracni aspekt Internacionalnog Stila. Iste nize klase koje su bile cenjene u slikarstvu i knjiznoj iluminaciji pobunile su se, a njihove pobune su ugusivane do tada nevidjenim nasiljem; a literatura ovog vremena odjekuje ogorcenim optuzbama, odjecima straha i ocaja, i uzdasima tuge i razocarenja. Upravo u ovoj literaturi će reći "melanholija" biti pridodato moderno znacejnje. Ranije, čovek je mogao biti melanholican u istom smislu kao što je drugi čovek bio "sangvinik" ili "holerik," tj. njegov karakter i psiha bili su uslovljeni jednom od "cetiri raspolozenja"; ili, on je mogao biti "melanholik" u smislu da je bio zarazen izvesnom formom ludila za koju se smatralo da je prouzrokuje nemir "crne uvredljivosti" ili izliva razdrazljivog ponasanja. Krajem XIV veka, reč je preuzela svoje moderno znacenje čisto psiholoske depresije - stanja uma umesto bolesti. U knjizi "Pocetak tuge" ("pont par douleur ay commence će livre") Alen Sartije opisuje, godine 1428, kako je bio budan zbog svojih tuznih misli o stanju svoje zemlje i kako se "Dame Melancholy," približava njegovom krevetu, baca na njega "svoj ogromni, tamni ogrtač" tuge koja gusi, što je simbol melanholije daleko van dosega ranijih naturalista i medicinara, ili, cak, savremeih iluminatora. Balade Eustaha Disana su samo jedna produžena zalopojka:

> *Vreme beskrajne tuge i iskusenja, Vreme placa, zavisti i bola. . . O lazljive godine, tako pune ponosa i zavisti, Vreme bez časti, bez istine, Vreme puno tuge koja frustrira nas život.*

A isti Šarl od Orleana, čija je vesela hvala prolecu malopre bila navedena, je autor nezaboravne rečenice: "Je suy cellui au cueur vestu de noir." On bi se možda mogao uporediti iz više razloga sa jednim velikim melanholikom u Šekspirovom delu. Njegovog oca je, kao i Hamletovog, ubio jedan blizak rodjak kada je Šarl bio veoma mlad. Posle nevoljnog ucestvovanja u pokusajima da osveti smrt, borio se kod Eginkura, zarobljen je, i proveo je 25 godina u engleskom zatocenstvu (sto, medjutim, nije bilo toliko teško). I posle svog povratka u Francusku odao se, kao i Zak, životu pastoralne povucenosti, sa poezijom i muzikom, sa *nonchaloir,* ravnodusnošću, kao svojim pribezistem, i sa "Dame Merancolie" kao svojom ljubavnicom.

Cesto se zaboravlja da ona prva rečenica vecite "Ballade du Concours de Blois" Fransoaa Vilona "Je meurs de soif aupros de la fontaine," u stvari nije Vilonova. Ona pripada Šarlu Orleanskom koji ju je izneo na skupu pesnika kao što su teme figura bile predstavljene muzicarima u XVIII veku.

U umetnosti sva ova raspolozenja tuge, razocaranosti i straha nisu Ništa manje odražena nego u poeziji. U predstavi Trojstva, kao i u mnogim drugim kontekstima, hijeraticni simbol razapetog Hrista postao je zamenjen srceparajucom slikom Slomljenog tela, cas neverovatno blagog i tuznog, cas strasnog. *Piete Nostre Seigneur* - predstava mrtvog Hrista kojeg nose jedan ili dva andjela - useca se u dušu posmatraca sa pomešanim osećanjima nade i nepodnosljive krivice; a zastrasujući naglasak je bio bacen na kontrast izmedju smirene, idilične predstave detinjstva Hristovog i njegovog Stradanja. Na nemačkoj slici iz oko 1410, gde je dete Isus predstavljen kako se igra i čita kod nogu svoje majke, uznemireni andjeli se javljaju sa Krstom, kopljem i trnovim vencem, a Bogorodica plete ogrtač za koji će se na Golgoti kockati. U rukopisu iz oko. 1420-1425 nalazimo Bogorodicu koja grli Hrista dete koji spava iskrenut u polozaj mrtvog Hrista u Pieti; čak usred sjaja "*Goidenes Rossel*" palmova grana sv Katarine, ruže i putir malog Jevandjeliste, i jagnje malog Krstitelja nagovestavaju Stradanje.

Nade i strahovi hrišćana su ovek bili fokusirani na buducnost. Ali tek od XIV veka je Smrt, uzimajući uzasan oblik kostura ili još uzasniji oblik lesa u raspadanju, počela da prati polifoniju postojanja sa *basso ostinato.* Fanaticko uživanje u životu pronaslo je svoju paralelu u morbidnoj preokupaciji smrcu i raspadanjem. Ideja o "svakome, i visokom i niskom," koja je izostrila rastuce drustvene tenzije, bila je načinjena centralnom temom takkvih izazovnih priča kao što su *Piers Plowman* ili *Der Ackermann aus Rahmen,* i stoga je konkretno oko 1400 dobilo svoj konacan oblik u "Plesu Mrtvih." (Dans Makabr) Na ilustraniciji Bdenja mrtvih, odvratnost groblja postala je zamenena svecanošću crkvene sluzbe; i u apoteozi jezivo velicanstvene lutke na grobovima velikih ličnosti bile su zamenjene- što je još jezivije, - sa svojim predstavama kao nagih leseva u stanju poodmaklog raspadanja kao što je to slučaj sa grobom Kardinala Lagranzea koji je umro 1402. Ovaj obicaj je prvi put zabeležen godine 1393, i ideja suprotstavljanja portreta žive osobe u svojoj punoci života sa njenom odvratnom slikom u smrti i raspadanju ostala je, što je jako značajno naročito u odnosu na tako prefinjene dvorske umetnike kao što su Konrad Mejt, Lizije Rikije, i Zermen Pilon.

Najimpresivnije svedočanstvo ovog raspolozenja je, možda, minijatura poslednjeg predstavnika Internacionalnog stila (jer je Majstor Bedforda, kratko pomenut kao jedini veci takmac majstora Busikoa u Parizu, podlegao uticaju flamanskog panelnog slikarstva krajem svoje karijere): majstor "*Grandes Heur de Rohan.*" Ne previse rafiniran u ukusu i tehnici, potpuno nezinteresovan za probleme modelovanja prostora, ali neprevazidjen po moći imaginacije i osećanja, ovaj izuzetni varvarin je spojio kombinovane tradicije Zakmarta de Hesdina, Busiko Majstora i braće iz Limburga, vrstu ekspresionizma koji je primao dodatne stimuluse i od italijanskih i od nemačkih izvora.

U velikom rukopisu po kojem je nazvan, "Blagovesti Pastirima" je paganski, bukolički bahanal, u kome ogromni, pastir divlje igra uz melodiju sopstvene frule, njegova žena muze kozu, a samo pas obraća paznju na *gloria in excelsis* andjela. U ilustraciji Bdenja Mrtvih, medjutim, čovek na umoru je prikazan kako predaje svoju dušu Bogu koji je prihvata, jadnu, nagu, i usamljenu: "Kao što je izasao iz majcine utrobe, nag će se i vratiti da ode odakle je i

dosao." U okviru sfere severnjacke umetnosti, delo majstora Rohana označava klimaks i kraj Internacionalnog Stila.

60. NEMAČKA GOTIČKA SKULPTURA

I u Nemačkoj, gotička skulptura pokazuje jake francuske uticaje. Skulptura portala transepta Šartra i portali Laona, Remsa, i Pariza, uvek su bili cenjeni od strane nemačkih skulptora kao primerni, iako nisu bili korišćeni samo kao model koji treba slepo kopirati. Kopiranje ne bi bilo moguće ni u kom slučaju, jer rano gotička francuska skulptura naročito, budući da ima tesnu vezu sa arhitekturom, bila je tesno skopcana sa graditeljskim programima XII i XIII veka. U Nemačkoj, XII vek nije bio period kada je graditeljstvo cvetalo. To će se promeniti u toku XIII veka, ali bez stvaranja složenih portala. Sa retkim izuzecima, npr. u Strazburu, sanse za stvaranje velikih figuralnih programa nisu se javljale. Naročito na delovima gde je u Francuskoj stapanje skulpture i arhitekture dovedeno do savrsenstva - 3D modelovanje arhivolti - Nemačke crkve ne nude Ništa drugo do redova jednostavnih lukova. čak i tada, razvoj gotičke monumentalne skulpture u Nemačkoj nije bio ni u kom slučaju inferioran u odnosu na Francusku. Kroz njenu odvojenost od arhitekture ona je dostigla nezavisnost. Uistinu najznačajniji skulptorski primeri XIII veka stvoreni su za dovrsavanje i ukrašavanje unutrašnjosti gradjevina.

Trijumfalne grupe sa Krstom u Halberštatu i Vehselburgu

Verovatno da bi se obeležilo osvecenje katedrale u Halberstatu 1220., monumentalna grupa poznata kao "Trijumfalni Krst" načinjena je da poveze gl.broda i oltarskog prostora. U sredini rood beam, umetnut izmedju istočnog para stubaca ukrsnice, stoji krst sa zavrsecima u obliku cetvorolista. Ovo uokviruje sam krst, kog nosi Adam, koji lezi ispod njegovog podnozja u cetvorolistu koji nose dva andjela. On inkorporira početak procesa spasenja koji je Hristos zavrsio kao "Novi Adam". Dok dva andjela u bocnim cetvorolistima nose krakove krsta, drugi andjeo se javlja u najviš em cetvorolistu sa amblemom. Hristos stoji sa obe noge oslonjene-bez klinova- na zmaju koji simbolise zlo koje je pobedjeno Hristovom smrcu. Uprkos sličnosti sa tipom Raspeća sa četiri *klina*, ovo nije portret Hrista u trijumfu: sa glavom koja je pala na grudi, on je prikazan kao mrtav. Pratece figure takodje stoje na simbolima hrišćanske pobede: Bogorodica na zmiji, i Sv Jovan na figuri sa krunom koja lezi na zemlji i koja predstavlja pobedjeno paganstvo. Grupa je flankirana sa dva heruvima, svaki sa šest krila, koji stoje na ognjenim tockovima Božijeg prestola i drže ispružene sake, sa zlatnim loptama. Njihova tela su izdubljena. Supljine, zatvorene malim vratima na ledjima, verovatno su nekad sadržavale relikvije.

Od nekada brojnih Trijumfalnih krstova nemačkog srednjeg veka samo je nekoliko sačuvano. Jedan u katedrali u Halberstatu je i najraniji i najbolji. Njegov opširni hristološki program objedinjuje smrt na krstu sa Vaskrsenjem i ukljucuje povezanost sa Strasnim sudom. Istoricari umetnosti smatraju ovu grupu figura za najviš u tačku ranogotičke skulpture u Nemačkoj. I tradicionalni reperezentativni elementi i modernije stilske karakteristike su prisutni. Tako Hristov polozaj, u tradiciji tipa raspeća sa četiri *klina*, i odsustvo rane od koplja na njegovom rebru i krune od trnja, pripada ikonografiji romanicke umetnosti. S druge strane, predstava mrtvog Hrista već aludira na motiv spasenja *Christus Salvator* (Hristos spasitelj) dok je pokret i detaljno modelovanje tela izvučeno iz formalnog repertoara rane gotike. Figure Bogorodice i sv Jovana postavljene su na znatnoj visini sa koje gledaju na vernike. Nagnutost njihovih glava. zamisljen da se gleda daleko ispod, doseže sve do vizantijske tradicije. Fini nabori njihove odeće, s druge strane, zajedno sa vezom izmedju ove odeće i tela figura, ukazuje da su stilske karakteristike tretmana draperije inspirisane klasikom (naročito u Laonu i portalima transepta Šartra) možda ovde imitirane. Ali za razliku od figura na dovratnicima iz Laona i Šartra, da su figure veće od prirodne velicine u Halberstatu skulptovane kao slobodne što omogućava da se mogu gledati kako iz oltara tako i iz naosa.

Direktni nastavljac Raspeća iz Halberstata je Trijumfalni krst iz Šloskirhe (crkva zamka) u Vehselburgu, Saksonija. Izveden oko 1235., podignut je na horsku pregradu koja je podignuta u poznom XVII veku. Prisutna rekonstrukcija je diskutabilna. Kao u Halberstatu,

pravi krst je okružen krstoobraznim okvirom sa trolisnim zavrsecima. I ovde, podignuti Adam lezi ispod krsta, dok dva andjela nose krakove. Na vrhu, umesto drugog andjela, Bog Otac se javlja zajedno sa golubicom koja predstavlja Sv Duha. Tako je ova grupa ikonografski prosirena da ukljući Trojstvo. Heruvimi, čuvari prestola, nedostaju, a Bogorodica ne stoji više na zmiji, već na figuri sa krunom koja, izgleda kao da kleci pred raspetim Hristom, i predstavlja prevazilazenje Judaizma. Stoga je ovo prvi primer da je sadrzaj podvrgnut znatnoj transformaciji. Na mesto Halberstatske aluzije na Golgotu i time na Strasni Sud, Vehselburg sa tri figure koje sačinjavaju Trojstvo ima simboličnu predstavu Prestola Milosti.

Medjutim, promene koje su najupecatljivije - i od epohalnog su značaja - vide se na figuri raspetog Hrista, koji je predstavljen u skladu sa novim tipom, *raspeća sa tri klina*. Ova promena se više tiče promene polozaja figure. Noge više ne stoje ukruceno jedna do druge: oba stopala su fiksirana u jednu tačku tako da stopalo koje stoji ispred može da se pomeri napred i bok se može iskrenuti u stranu. Ovo po svom efektu humanizuje raspetog Hrista, naglasak je sada prebacen na njegovu patnju i smrt. U skladu je sa ovom humanom interpretacijom da je Hristos ovde još uvek portretisan kao živ i sa otvorenim ocima. Prikazan sada sa krunom od trnja i ranom na rebru, on se okrece ka Bogorodici u momentu smrti. Pratece figure su slobodnije po pokretu nego što su to bile u Halberstatu. Njihova odeća pada u naborima koji dormiraju uske paralelne ivice, što se može reći i za Hristovu perizomu, i padaju u lepršavim, bogatim krivama oko ramena i ruku. Ovaj način modelovanja draperije - sa naborima čiji se tip može pratiti unazad sve do francuske skulpture na Laonu oko 1200 i Šartru - je prvi put nadjena u Saksoniji na Trijumfalnom krstu koji je izveden par godina pre Vehselburga za katedralu u Frajbergu. Ovde su najverovatnije uzori na koje se oslonio majstor Vehselburga.

Strazbur

Pored katedrale u Bambergu, katedrala u Strazburu je najznačajnije delo crkvene konstrukcije ovog perioda u Nemačkoj. U ranim 1220im, skulptorima iz Šartra je naruceno da izrade dvostruki portal juznog transepta sa skulpturom u najmodernijem stilu. POjava bogato ornamentisanog portala koji su stvorili poznata nam je samo iz uklesanog daruma iz XVII veka jer je veci deo uništen tokom francuske revolucije. Levi timpanon prikazuje smrt Bogorodice. Na nadvratniku ispod, se nalazi prenos njenog tela u grob, dok je na dovratniku portala sa desne strane prikazano Uspenje i predaja pojasa Sv Tomi zajedno sa njenim Krunisanjem koje je u timpanonu iznad. Samo je timpanon sačuvan. Dvanaest apostola je bilo prikazano na dovratnicima, a izmedju portala car Solomon je prikazan na tronu kao sudija ispod poprsne figure Hrista. Oba portala su flankirana alegorijskim figurama Crkve sa desne strane i Sinagoge sa leve strane. Ove figure, čiji se originali čuvaju u Notr Damu, zamenjene su kopijama. Figure na dovratnicima, nadvratnicima i figura Solomona, sa druge strane, su rekonstrukcije iz XIX veka.

Kao u Bambergu, ikonografija Crkve i Sinagoge bazirana je na srednjevekovnoj interpertaciji Pesme Solomonove. Veoma neobično je to, medjutim, što se dve ženske figure okrecu jedna prema drugoj i prema centralnoj figuri dvostrukog portala, Solomonu. Zene, koje alegorijski predstavljaju Hrišćanstvo i Judaizam, bile su obično predstavljane kao u raspravi u kojoj je Sinagoga, personifikacija Judaizma, bila inferiorna i trebala da bude prikazana kao pobedjena, ali u Strazburu konflikt je reinterpretiran i prikazan kao da ima za rezultat pomirenje.

Figura Crkve, stojeci gotovo ukoceno uspravna, nosi krunu. Krst i putir su zamene, ali ovi atributi izgledaju neznačajno u odnosu na velicanstvenu pojavu figure. Ona se okrece da kaze svoju poslednju reč Sinagogi, dok ova druga, već se okrećući prema suparnici, zadržava svoj stav odbijanja samo još za nekoliko trenutaka. Ona još uvek drži polomljeni stap i ploče zakona, i okrece se unazad, sa povezom preko ociju, jer još nije prepoznala otkrivenje Isusa Hrista. Ovaj dramaticni momenat sarzi u okviru slecegeg, u kojem je celokupna tadašnja interpretacija Pesme nad Pesmama bila ilustrovana. Kada se Sinagoga napokon okrene licem prema Crkvi, ona će se u isto vreme okrenuti prema centralnoj figuri portala, Solomonu, koji se ovde javlja kao tipoloski prethodnik Hrista - ne samo po svojoj funkciji mudrog sudije već simultano i kao prefiguracija nebeskog Mladozenje. Njegova

legendarna mudrost kao sudije, predstavljena u raspravi izmedju dve majke, omogućice mu da ujedini Crkvu i Sinagogu, na kraju vremena, u podeljenoj ljubavi njihovog božanskog Mladozenje.

Ikonografija ovog portala, koja otkriva upotrebu crkve kao suda, dopinjena je stubom Andjela u unutrašnjosti juznog transepta. Oktagonalni stub sa prikacenim stubicima nosi figure programa Suda. U donjim zonama stoje cetvorica Jevandjelista, drzeci svitke, na plintama u obliku pupoljaka, sa baldahinima iznad njihovih glava. U srednjoj zoni četiri andjela duvaju u trube Strasnog suda. U najviš oj zoni, Hristos predsedava, pracen andjelima koji nose instrumente njegovog stradanja. Prikazujući ranu na rebru, Hristos podiže levu ruku, iako ovo ovde ne označava gest blagosiljanja. Ispod njegovog kapitela, male figure vaskrsnutih okrecu se dikrektno ka njemu, jer Bogorodica i sv Jovan nisu prikazani kao posrednici. Takodje nedostaju blagosloveni i prokleti. U tradiciji antičkih simbola pravde, Andjeoski Stub, takodje je prepoznat kao mesto gde je biskup drzao crkveni sabor. Da je ovo tako, postoji ikonografska povezanost izmedju dvostrukog portala juznog transepta i Stuba sa Sudom. Dok je na portalu pomirenje izmedju Crkve i Sinagoge nadolazece, u unutrašnjosti, sa predstavom Strasnog suda, momenat sudjenja i spasenja je već stigao.

Stilski dva ansambla takodje spadaju u istu stvar. Figure i spoljasnje i unutrašnje, su visoke i vitke na visokim podnozjima. odeća sa bogatstvom finih nabora izgleda, pa čak i na reljefu timpanona Smrti Bogorodice, laka i gotovo transparentna kao veo, dopuštajući da se oseti telesnost i pokret. Ovo je naročito tačno u pogledu dve alegorijske ženske figure koje nose dugacke ogrtače, koji padaju kao svileni, a bazirani su na stilu francuskog dvora i predstavljeni ovde ranije od Bamberga, verovatno po prvi put u Nemačkoj.

Bamberg

Katedrala u Bambergu bio je jedan od najznačajnijih katedralnih gradjevina koje su zapocete u Nemačkoj u ranom XIII veku. Njena složena figuralna ornamentacija bila je verovatno zapoceta u 1220im, i morala je biti gotova do vremena reosvecenja katedrale 1237.

Dok je timpanon Portala Milosti još sastavljen većim delom od stilu pozne Romanike, sa političkim programom, timpanon Portala Princeze je potpuno drugačijeg karaktera. Za razliku od Portala Strasnog Suda u Remsu, gde je narativ smesten u nekoliko registara, ovde se svi dogadjaji Strasnog Suda odvijaju na jednom nivou odmah iznad nadvratnika, koji se podiže tako visoko u timpanon da izgleda kao pozornica. U centru, predstavljen je Hristos kako sedi na stubu i pokazuje svoje rane, pracen sa desne strane andjelima sa instrumentima Stradanja. Bogorodica i Sv Jovan, kao savetnici, dodiruju mu noge. Izmedju njih dva Blagoslovena izlaze smejući se i nagi iz svojih grobova. Sa strana, grupe blagoslovenih i prokletih prikazani su na iznenadjujuce živ način. Kralja koji se smeje, pracenog njegovom zenom, vodi andjeo napred, dok se sa suprotne strane djavo sa usima magarca i krilima na svojim kopitima vodi proklete na lancu. Prvi u redu je kralj, kojeg prate svestenik, biskup, jadnik sa ogromnom vrecom novca, i mladić. Ove figure su tako precizno okarakterisane da se moramo zapitati da li je umetnik na umu imao odredjene ličnosti koje je predstavio. Ovaj izuzetno izražajan način izražavanja osećanja kroz izraze lica nije se pre ovoga javljao u nemačkoj skulpturi.

Dopuna Strasnog suda, dve figure su smestene izvan portala: statua Crkve sa strane Pravednih, i Sinagoge sa strane Prokletih. Njihov skulptoralni oblik je zamisljen u skladu sa njihovim simboličkim značajem u Novom i SZ, personifikacijama pobednickog Hrišćanstva i pobedjenog Judaizma. U frontalu, u polozaju koji je skoro bez pokreta, sa krunom na glavi, Crkva se predstavlja vernima kao hladno stroga i zapovednicka. Sinagoga je predstavljena sasvim drugačije, izuzetno senzualno, na njeno duhovno slepilo ukazuju povezane oci. Dok ona drži polomljeno koplje u svojoj desnoj ruci, Mojsijeve Tablice zakona joj ispadaju iz leve ruke. Ne nosi Ništa drugo na sebi do haljine koja je od gotovo providnog materijala, skupljena u struku, kao da je od mokre svile. Njen donji deo tela je izgacen unapred, tako da se ova alegorijska ženska figura uklapa u ulogu koju joj je pripisala tadašnja teologija, da je bila "prva Božija nevesta" koja ce, budući da je bila "neverna i potonula na nivo prostitutke, vratiti njemu na kraju vremena". Ovde se javlja dalja potvrda ovoga kada se

figura gleda od pozadi, jer je skulptura izvedena kao slobodna, verovatno kao prva takva od post klasičnih vremena. Ovde je skulptor prikazao njenu lascivnu figuru u celini. Njena haljina odaje utisak kao da je bez rukava i još je uza nego kada se gleda s preda. Pa ipak, sa visoko uzdignutom glavom, Sinagoga čuva dostojanstvo što joj omogućava da zadrzi poziciju kao vredna, iako antiteticku, paralela Crkvi.

Druga grupa ženskih figura, par Marije i Jelisavete u istočnom horu posvecenom sv Djordju, stilski je blisko povezana sa grupom Susreta Marije i Jelisavete iz Remsa, budući da je sama najviš a tačka srednjevekovne aluzije na klasične forme monumentalne skulpture. Figure iz Bamberga izvedene su većim delom iz formalnog repertoara antike. Prelaz težine tela na jednu nogu obeležen je pokretom torza i blagim pokretom glave. odeća žena pada u slapovima nabora, od kojih su neki duboko seceni, preko slobodne noge, a supljena je i u levu ruku, odakle materijal pada na dole ispred druge noge na koju je prebacena težina. Kao i ranije u Remsu, tako je i ovde u Bambergu značajan stepen u kome je modelovanje ove dve statue pod uticajem klasične antike.

Okrenute jedna prema drugoj prilikom susreta u Marijinoj kući Marija i Jelisaveta su prikazane u drugom stanju. One su živele u vreme rimskog cara Avgusta. Istorijski kontekst je naveo neke naucnike da pretpostave ubedljivo objasnjenje: klasični izgled ovih žena zamisljen je da ih identifikuje kao figure iz vremena porekla hrišćanstva. Ovaj predlog, koji opravdava i novo glediste ikonografije u Remsu, izgleda verovatan u pogledu Bamberga jer je princ i biskup Ekbert fon Andehs-Meranijen, koji je zapoceo gradjenje nove katedrale, bio jedan od najbližih saradnika cara Fridriha II (1220-50). Sam car je 1225. obezbedio veliku sumu novca za novu gradjevinu. Znajući da je apulijski dvor izražavao interesovanje za antiku zbog sopstvenih političkih ambicija, i da ju je usvojio kao cilj obnove Pax Romana rimskog cara Avgusta, biskup Ekbert je želeo da se dve novozavetne figure i antički svet skulptorski naglaše i povezu. Zajedno za brojnim stilskim "navodima" u arhitekturi katerdale u Bambergu, oni su izum zamisljen da probudi slavnu prošlost da bi pojačao prestiz carstva Hohstaufena.

Magdeburg

U 1240im Magdeburg je imao radionicu čiji su skulptori, izuzetno inovativni po onome što su stvorili, usvojili izuzetno kontrastan pristup stilu. Ovo je očigledno ako se uporede dve skulptorske grupe koje obe imaju ograničene veze sa bilo kojim arhitektonskim kontekstom. Jedna je *Magdeburski jahac* sa Starog Trga (Alter Markt), dok je druga grupa *Mudrih i ludih devica* u katedrali. Jahac sedi uspravno na njegovo konju, sa nogama u stirrups. U levoj ruci čvrsto steze uzde, njegova desna ruka je ispružena, a usne su mu blago rastavljene kao da će da progovori. On ima dugu talasastu kosu na kojoj je kruna, a lice bez brade ukazuje na to da je mlad čovek. Nosi ogrtač sa kopcom, pricvrscenom oko vrata, kao odeća za putovanje. Prvobitno je magdeburski jahac stajao na vitkom stubu ispod baldahina nalik tabernaklu koji je prekrivao i njega i figure koje su ga flankirale, dve mlade žene koje nose stit i koplje (ili amblem).

Ovaj stub je originalno stajao nasuprot gradskoj većnici sa svojim dvorom, na mestu gde se arhiepiskopska i carska jurisdikcija izvšavane. neobično za konjanicke statue, krunisani konjanik nije postavljen simbolično sa ovom arhitekturom iza ledja, već je okrenut prema njoj, u izjednacenju koje pokazuju njegova usta, otvorena za govor, i gestom njegove desne ruke. Po ovome i po njegovoj odeći za putovanje, pretpostavljeno je da se ovde radi o dolasku i prijemu vladara. Kada je kralj ili vladar prilazio gradu u XIV veku, on bi bio docekan sa baldahinom kroz koji je simbolično usao u grad i ceremonijalno projahao kroz njega. Taakve predstave monarha bile su značajne prilike za potvrdu prava i privilegija gradova i klira, a i za specificne grupe u okviru populacije. Upravo ovom prijemu vlasti je magdeburski skulptor dao vidljivu formu.

Simbol pravde i zakona, ova potpuno 3D statua, na koju je u izvesnoj meri uticao *Bambersi jahac*, zamisljena je da se gleda ispod i iz daljine. Po tretmanu teme, magdeburski skulptor otkriva umetničke koncepte koji se efektivno izražavaju kroz tenziju izmedju, s jedne strane, velikih, teških, okruglih nabora ogrtača i glomazne pojave konja, i, s druge strane, finih valova jahaceve elegantne kose. Drugim recima, predstava ljudskih karakteristika je ovde postignuta bez potrebe da se ugleda na figure posebnih

dobrocinitelja, kao što je to bio slučaj katedrale u Naumburgu. U samoj radionici u Magdeburgu očigledno je postojao skulptor sposoban da razvije ovaj stilski pristup radikalno novim načinom pristupa predstavljanju ljudske figure. Pretpostavlja se da je on bio glavni majstor zaduzen za skulptoralni rad radionice katedrale.

Mudre i lude device su predstavljene u ansamblu od 10 figura, po pet od svake vrste. Danas stoje u severnom tremu katedrale. Njihovo animirano držanje, naročito živahni pokret njihove odeće, zbunio je mnoge u vezi sa njihovim originalnim mestom gde su stajale.s One se ne bi uklopile u dovratnike portala, ili u bilo koje okruženje gde bi bile sputane arhitekturom. Samo kada je načinjen pokusaj da se rekonstruise izgubljena horska pregrada pretpostavljeno je da su ovih deset figura mogle zauzimati mesto u okviru malih slepih arkada u gornjoj zoni pregrade, što bi odgovaralo njihovom karakteru slobodnih figura a koje su ipak izgledale da su bile blizu nekog zida. Figure bi stajale ispred jednostavne pregrade; sa obe strane figura Hrista i Bogorodice na prestolima u sredini, sa Mudrim devicama koje bi stajale sa Hristove desne strane, i Ludim sa njegove leve. Dve figure još stoje na svojim originalnim lisnatim podupiracima, sa jednom nogom blago izbacenom, nalik ostalim figurama. Odevene po tadašnjoj modi, one su predstavljene kao neidealizovane mlade devojke XIII veka. Njihove haljine, nabrane u struku, padaju u dugim, dubokim naborima na zemlju, gde se gomilaju. Sa ogrtačima oko ramena, Mudre device nose svoje uljanice, presrecne što su primljene u Raj, dok lude device prestravljene, pustaju da im prazne uljanice stoje u opuštenim rukama. Statue su bile prvobitno obojene, što je u vezi sa njihovim gestovima i izrazima lica, moralo ih ciniti životnijim od bilo čega drugog do tada stvorenog.

Ikonografski ove Device su povezane sa temom Strasnog suda. Skulptoralno dostignuce majstora koji ih je stvorio lezi iznad svega u njegovoj veštini da živo prikaze elementarne ljudske emocije kroz modelovanje karakteristika lica. žene izražavaju svoja osećanja tako mozno da se srednjevekovni posmatrac morao suociti sa njihovim strahovima i unutrašnjim prokletstvom Strasnog suda. Device iz Magdeburga su još značajnije iz drugog razloga: sa svojom širokom odećom i snažnim gestovima one su oslobodjene od izgleda nalik bloku arhitektonske skulpture i stroge vertikalne ose. Kao posledica, jednostavni frontalni izgled dat je na način više 3D koncepta figure, tako da pogled luta.

Naumburg

Slavne figure Dobrotvora u zapadnom horu katedrale Sv Petra i Pavla u Naumburgu su medju izvanrednim delima Evrope XIII veka. Njihova istorija, mnogo diskutovana medju istoricarima, bila je subjekat različitih pogleda i ponekad prave kontroverze - literatura na ovu temu otkriva ideoloske konstrukcije koje su previse često rukovodile misljenja eksperata. Medju pitanjima koja su ostala neresena su ono kada su skulpture izvedene, koji istorijski motiv je postojao za njihovo izvodjenje i postavljanje, i kako bi se trebali interpretirati u okviru istorije umetnosti ili kulturne istorije.

Dvanaest figura u prirodnoj velicini stoje na bocnim zidovima zapadnog hora u Naumburgu, ispred stubova koji nose svod. One su smestene na nivo prozora nešto iznad prolaza koji vodi prema zapadnom kraju katedrale, na mestu i na visini gde bi se obično ocekivalo da se vide svetitelji ili apostoli. Ove figure, medjutim, su gotovo bez izuzetka laici, od kojih su neki identifikovani prema natpisima. Pored toga što su neke figure smestene direktno na zid, skulpture su nerazdvojivo povezane sa arhitekturom, jer su njihova tela, kao u francuskoj portalnoj skulpturi, isklesana od istog bloka kamena kao i odeljci polustubova ispred kojih stoje. Ovi stubovi zauzvrat su noseći elementi koji formiraju integralni deo konstrukcije svoda. IZ ovoga je jasno da su skulpture izvedene u isto vreme kada je izgradjen i hor. Sta više, savrseno jedinstvo izmedju arhitekture i skulpture dovelo je mnoge ljude do zaključka da je skulptor morao biti i arhitekt.

U poznatom pismu iz 1249, obično citiranom u vezi sa figurama nauburskih Dobrotvora, biskup Ditrih fon Vetin apeluje da se priloze sredstva za izgradnju, koja je verovatno već bila odmakla te godine. Mora biti da su negde u ovo vreme skulpture donatora izvedene: predlozeni datum je 1240te ili 1250te. Ali taj dokument sadrzi još nešto

više osim apela za sredstva. On takodje pominje *fundatores*, dobrotvore iz XI veka, od kojih su desetorica nabrojana. Oni su trebali da posluze savremenicima kao model na koji se trebaju ugledati. pošto su bili ovekoveceni u skulpturi u zapadnom horu oni su, u smrti, zapamceni u molitvama živih. Ako je sakupljanje sredstava za obnovu naumburske katedrale vidjen kao razlog za izvodjenje skulptura, tako interpretacija statua ovih dobrotvora sledi direktno iz toga. Po svojim donacijama oni su ponistili svoje ljudske zemaljske grehove, i blizu su dobijanju ocekivano spasenja na Strasnom sudu. Smesteni na nivo prozora, iako duz prolaza nego iznad njega, oni se trebaju videti u sferi posrednistva, na putu za nebeski Jerusalim.

Majstor iz Naumburga dao je ovim figurama individualne karakterisitke na način koji to nije učinio ni jedan skulptor pre njega. Ljudi koje je trebao da portretise bili su mrtvi više od 100 godina, pa i iako u kontekstu obozavanja relikvija je već bilo uobičajeno da se odrazi individualnost osobe u njenoj skulptovanoj predstavi, ipak nije bilo moguće da majstor Naumburga predstavi prave portrete. Figure dobrotvora su sve skulpture iz XIII veka koje prikazuju istorijske ličnosti iz XI veka. Kao što se arhitektura i skulptura povezuju jedna sa drugom u savrsenom dizajnu, tako je i veza ustanovljena izmedju individualnim figurama. U odeći XIII veka, Margrav Ekehard i njegova žena Uta predstavljaju visoko plemstvo, snažno, samouvereno, i aristokratski udaljeno. Ekehard steze mac koji nosi kao znak svoje sudske vlasti. Njegove karakteristike su karakteristike vladara u njegovom primatu, možda nešto ukocenom, ali punom snage. Njegova žena stoji pored, lepa i sarmantna, ali jednako nepristupacna, jedna *grande dame*. Okrećući okovratnik svog ogrtača izgleda kao da naglašava svoju nezavisnost, čak i od svog muza.

Kao i njegov istočni kraj, Hor Dobrocinitelja je zatvoren pregradom koja je onemogućavala ulaz laicima. Odseci pregrade sa obe strane ulaza u hor dekorisani su slepim lukovima, po dva sa obe strane. Iznad njih teče friz, podeljen arhitektonskom strukturom, sa reljefima koji prikazuju scene Stradanja. Pregradom medjutim dominira njen ulazni trem. Jednostavna arkada od dva prelomljena luka, postavljena izboceno u odnosu na pregradu, zatvorena je u zabat koji takodje sadrzi cetvorolist u kome je naslikana slika Hrista kao Sudije, pracenog andjelima sa instrumentima stradanja. Ova predstava i natpis koji okruzuje cetvorolist odnosi se na Strasni Sud. Trem stoga zahteva nešto od statusa crkvenog portala. Ali ovde i nadvratnik i trimo, strukturalni krst portala, nosi krst Golgote, na koji je prikucan Hristos. Dok timpanon sa dva luka nosi reljef sa andjelima, pratece figure ozaloscene Bogorodice i Jovana stoje na dovratnicima ovog portala. Ali prolaz kroz ovaj prolaz nije sličan prolazu kroz glavni crkveni portal. Kako su klirici ulazili unutra ispod rasirenih ruku Hristovih i ulazili u Hor Dobrotvora izmedju Hrista i dva zalitelja, oni sami, licno i u tom trenutku, prolazili su kroz vrhunac Stradanja prikazanog iznad njih, Hristovu agoniju na krstu. Molitva smrtnim savetnicima za spasenje duša dobrotvora, čak i dok ulaze u prostor posvecen secanju na ove iste dobrotvore, simbolična vlast da su bili svedoči Hristove žrtve.

Majsen

Izvanredno skulptorsko dostignuce, često opisivano kao revolucionarno, majstora Naumburga nastavljeno je u skulpturi katedrale u Majsenu. Nesigurno je da li je majstor iz Naumburga izveo bilo koje od ovih dela sam, ili je bio samo glavni u njegovoj radionici sa učenicima i asistentima koji i se morali smatrati stvoriteljima skulpture katedrale u Majsenu. Prepoznato je jasno da je skulptura u Majsenu direktan nastavak uticaja majstora Naumburga. Smatra se da je verovatno skulptor bio obucen u Francuskoj, a njegovo delo je prvo identifikovano medju preostalim delovima zapadne pregrade hora iz katedrale u Majncu. On je verovatno radio kao nezavisni skulptor do vremena kada je izveo ovu pregradu, koja je uklonjena u XVII veku. Delo iz okoline Majnca sada pripisano njemu sa sigurnošću je i reljef *Basenhajm Jahaca*.

Njegovo delo u Majsenu se sastoji od statua iz XIII veka, najstarijih ornamenata katedrale, smestenih na dva različita podrucja. Tri figure - Bogorodica sa detetom, Sv Jovan Krstitelj i djakon koji kadi - smesteni su u oktagonalnom tremu. Ostaci četiri statue nastavljaju se na gornji hor, koji je verovatno bio izgradjen specijalno za njih. Na severnoj

strani prednjeg traveja hora stoji car Oto I i njegova druga žena Adelhejd, nasuprot njima su Sv Jovan Jevandjelista i biskup Donat. Stoga na jednoj strani su prikazani osnivaci katedrale, a sa druge sveci patroni.

Odeveni u izvanredne ogrtače, carski par u Majsenu stoji ispred praznog zida koji im daje više slobode pokrea od figura dobrotvora iz Naumburga, koje su blisko povezane sa arhitekturom. Tako carica stoji na svojoj levoj nozi, izbacivsi desnu sa strane, dok je njen torzo okrenut prema caru. Uokvirena namerno naglašenim simbolima carske moći, ona otkriva posmatracu gotovo melanholican izraz. čak insignije plemstva, njena kruna i bros, izgledaju vide da naglašavaju njen status, nego što uspostavljaju pravu harmoniju izmedju njene sopstvene ličnosti i atrubuta njenog statusa. Pa ipak lice nijedne figure ne izgleda manje značajno od simbola cina: u svakom slučaju oni drže svoje u vezi sa uocljivim insignijama. Sta više, u silini njihove licne pojave ove dve figure svaraju izražajni kontrast insignijama, kontrast koji je ojacan cinjenicom da i pored sve spoljasnje gospodstvenosti koju odaju spolja, njihova samosvesnost izgleda fokusirana na njihovu ljudskost, na sustinsko postojanje. U ovom pogledu postoji velika sličnost izmedju cara i carice iz Majsena i portreta iz Naumburga.

Na juznoj strani ovog kratkog dodatka hora, patroni svetitelji katedrale, nasuprot ovome, pokazuju pravu moć. Ustanovljavajući svoju vezu sa otvorenim jevandjeljem Sv Jovana, prikazanom u otvorenoj knjizi koju drži Jevandelista, biskup-svetac legitimizuje svoju moć pozivanjem na samog Boga. Vreme stvarne moći carske vlasti je proslo, i Crkva je zauzela to mesto.

Grobna skulptura

Grob Henrija Lava i njegove žene Matilde

Oko sredine XII veka u severnoj Francuskoj *gisant*, predstava pokojnika koja lezi na njegovom ili njenom grobu, postala je široko rasprostranjena. Ova forma pogrebnog spomenika bila je sve više korišćena, naročito na grobnim mestima profanih vladara. Grobovi Plantagenata u opatijskoj crkvi u Fontevrou, izvedeni izmedju 1200 i 1256, verovatno predstavljaju prve pokusaje kao direktni portreti pokojnika koji zaista lezi u ovom polozaju. četiri figure ne leze, kao što su to ranije figure radile, na golim kamenim plocama, već su predstavljene kao što bi se ceremonijalno pojavile neposredno po smrti, smestene na fine krevete prekrivene draperijom i odeveni u svoju najbolju odeću.

Najraniji primer ove vrste groba u Nemačkoj, izveden oko 1230-40. u obliku dvostruke grobnice, je onaj u katedrali u Braunsvajgu. Njegovo prisustvo tamo verovatno je direktno povezano sa grobovima Fontevroa jer predstavlja saksonskog vojvodu Henrija Lava i njegovu drugu zenu Matildu, koja je bila i princeza Plantagenata i sestra Ricarda Lavljeg srca, jednog od ličnosti čija grobna predstava se nalazi u Fontevrou.

Henri Lav je predstavljen nešto veci od prirodne velicine na skulptovanom grobu, koji je smesten iznad sarkofaga koji je zakopan ispod njega ispod poda. On drži model crkve da bi se identifikovao kao osnovac katedrale Sen Bleza, koju je dao da se obnovi i bogato ukrasi posle svog povratka 1173. iz Jerusalima i Carigrada. Mac sa trakom oko njega, koji Henri drži o ramenu leve ruke, pojazuje da je imao vlast jurisdikcije. On je predstavljen kao velikodusan i pravedan i samo, kao i njegova žena, sa dijademom, kao pobozan i pun vrlina. Matilda lezi, nešto krace figure, pored svog muzal sa rukama sklopljenim u molitvi prevlaceci ogrtač preko tela.

Medjutim, u ovim odlicnim delima gotičke skulpture postoji kontradikcija koja se ne može prevideti. Dok glave obe figure počivaju na jastucima, njihova stopala su smestena na plinte u obliku isklesanih baza sa liscem koje su jasno površine na kojima se stoji. Oni su stoga simultano predstavljeni na dva različita načina. Oni su jasno prikazani, po jastucima i načinom na koji su delovi odeće rasprostrti po krevetu, da leze, i stoga kao jednostavna ljudska bica koja su podvrgnuta prolaznosti ljudskog života. U isto vreme, medjutim, prikazani su kao živi, sa ocima otvorenim i - još značajnije - sa simbolima njihovog rodjenja i moći: Matildina dijadema je identifikuje kao kci Engleskog kralja, dok mac Henrija Lava predsavlja njegovu sluzbu kao suverena pravde a model crkve prikazuje ga u ulozi velikodusnog dobrotvora.

Grob nadbiskupa Zigfrida III fon Epštajna u Majncu

Za razliku od francuskih *gisants*, nadbiskup Majnca, Zigfrid III, prikazan je na ploči svog groba kao ne samo živ, već i aktivan. U samokontradiktornom polozaju, njegova glava počiva na jastuku ali mu noge stoje na ledjima dve životinje, zmaja i lava, koji su spljosteni pod njegovom težinom. On nije sam, već ga prate dve manje figure a njegove ruke smestaju krunu na glavu svakog od njih. Obe ove manje figure nose mac obmotan trakom, simbol profane vlasti, i nose palicu sa ljiljanom na vrhu što pokazuje da su princevi čije pravo da nose krunu povlaci sankcije crkve. Identifikovani su kao Landgrav Hajnrih Raspe od Tiringena i grof Viljem od Holandije.

Predstave ove grobnice ukazuju na jako ubedjenje politicke tvrdnje nadbiskupa Majnca na pravo da krunise nemačke kraljeve. U isto vreme, one beleže jednu od najdramaticnijih faza u borbi izmedju dve univerzalne moći, pape i cara, oko sredine XIII veka. Na saboru održanom u Becu još 1237, car Fridrih II dao je da se njegov sin Konrad, tada samo devetogodišnjak, izabere za kralja Nemačke i buduceg cara, i postavio je nadbiskupa Majnca kao regenta. Godine 1241. Fridrihov značajan protivnik, papa Grgur IX, koji ga je ekskomunicirao po drugi put 1239, je umro. Iako je nadbiskup Zigfrid fon Epstajn prvo odbio da izjavi zabranu ekskomunikacije Nemačke, on je promenio svoju politiku posle smrti pape i, u vezi sa nadbiskupom Kelna gladnim moći, Konradom fon Hohstadenom, stavio je ekskomunikaciju na snagu. Fridrih je bio nemoćan da postigne dogovor sa papom Inokentijem IV, izabranim 1243. posle dugog interregnuma. Sile koje su se protivile caru u kolegijumu kardinala stalno su dobijale pomoć tako da je konacno 1245, na generalnom koncilu u Lionu[9], gde je papa morao da pobegne Fridrihu, dogadjaji su dostigli odlučujući kraj, zbacivanje cara. U isto vreme, svi Fridrihovi podanici bili su razreseni svoje zakletve o vernosti.

Hajnrih Raspe, koji je bio postao regent posle odbijanja dvojice drugih crkvenih velikodostojnika, počeo je da se plasi posle izbora pape Inokentija IV i već početkom 1244 odlučio je da prebaci svoju sluzbu na papsku stranu. Godine 1246. Raspe je izabran za nemačkog kralja, tzv anti-kralja, i za prihvatanje prestola primio je ogromnu sumu novca od Pape. Izrugavali su mu se kao kralju klirika i nije moglo nikakvo krunisanje da se izvrši, jer je umro veoma brzo posle toga 1247. Njegov naslednik kao anti-kralj, grof Viljam od Holandije, nije bio sposoban da prosiri svoju vlast dalje od oblasti Rajne.

Stoga grobni kamen, originalno Ništa više od poklopca za grobni sanduk, ovde je primarno deklaracija politicke tvrdnje koju je izrazio nadbiskup u kontekstu rivaliteta izmedju nemačkih biskupa na pravo da krunisu monarhe.

Grob nadbiskupa Uriela fon Gemingena

Gornja i srednja Rajna je nastavila, dugo posle kraja XIII veka, da bude oblast gde su izvanredni skuptori u kamenu bili aktivni. Na polju grobne skulpture drugi značajni grobni spomenik, takodje u katedrali u Majncu, označava kraj poznogotičkog perioda. Ovo je grob nadbiskupa Urijela fon Gemingena, koji je umro 1514. On je pripisan Hansu Bakhofenu, i stoga je morao biti stvoren izmedju 1514 i 1519. Ispod raspeća, koje prate andjeli, stoji, u odeći biskupa, dva glavna sveca biskupije, Sv Bonifacije i Sv Martin. U podnozju krsta, ispod kojeg se može videti lobanja sa planine stradanja, kleci portretna figura, zureci u razapetog Hrista. Grobni spomenik nije više na svom prvobitnom mestu. Sta više figure koje prate i flankiraju nedostaju. Gemingemova glava je bila dosta restaurisana, i decak koji viri iza njegovih ledja je potpuno netacna restauracija.

[9] Prvi Lionski koncil sazvao j 1244. godine papa Inokentije IV u jeku borbe sa Staufovcima. Lionskom saboru prisustvovalo je izmedju 140 i 150 prelata. Na njegovim sednicama raspravljalo se o sporu pape sa carem Fridrihom II, padu Jerusalima, krizi u kojoj se nalazilo Latinsko carstvo u Carigradu, upadu Mongola u Evropu i gresima svestenstva. Zanimljivo je da je Fridrih II na odredjen nacin ipak izasao pred Sabor, tako ga priznavsi. U Lionu ga je, naime, zastupao dvorski sudija, uceni Tadej od Seuse. Sabor je naposletku ipak proglasio carevo svrgavanje. Posledice takve odluke bile su dalekoseznije nego sto se u tom trenutku moglo ciniti. Sabornici u Lionu prihvatili su dalje i papske dekrete koji su ponovo uredjivali crkveno parnicno pravo. Odredjen je porez koji su u vidu cetvrtine i dvadesetine placali za odrzavanje Latinskog carstva i krstaskih knezevina na Bliskom istoku.

Grbovi sa strana pokazuju grb Majnca i porodice Gemingen. Natpis beleži da je to bio naslednik mrtvog nadbiskupa, Albreht fon Brandenburg, koji je dao da se ovaj spomenik podigne. Albreht je takodje doveo skulptora Bakhofena, koji je prvi put zabeležen u Majncu samo deset godina pre njegove smrti, je jedan od skulptora kome je, u odsustvu informacija o drugim umetnicima, mnogo dela visokog kvaliteta pripisano. Najraniji pomen Bakhofena, 1509., povezan je za drvenim raspećem, danas izgubljenim, koji je isklesao za crkvu sv Stefana u Majncu. Pored groba Urijela fon Gemingena, spomenik u istoj katedrali za nadbiskupa Jakoba fon Libenstajna smatra se njegovim najznačajnijim delom.

Religiozne statue (devotional statues)

Arhitektonska skulptura i grobna skulptura bili su glavne vrste dela koja su izvodili skulptori vezani za radionice katedrala. U drugoj polovini XIII veka, skulptori-zanatlije organizovani u gilde počeli su sve više da prave drvene skulpture koje su bile bojene. Ove skulpture, koje su naručivali manastiri i ostale zaduzbine i parohijani, oslobodile su se od arhitekture i postale slobodno stojece, pokretne statue. Ovo je znacilo da je forma statua mogla odgovarati promenama religioznih potreba. To je znacilo i da su same statue, kroz promenu njihovog izgleda, mogle zauzvrat uticati na religioznu praksu vernih.

Moć religioznih predstava indikovana je cinjenicom da su one zasenile ratove i nasilna dela ikonoklazma. Početkom XIV veka brojne nove vrste predstava i novih ikonografskih tipova se javilo, jer je najveći deo bio zainteresovan za Stradanje Hristovo i smisljeno da potstakne saosećanje i religioznu odanost kod posmatraca.

Medjutim, priroda takve privrzenosti neprestano je stvarala kriticizam zbog opasnosti da predstava možda neće biti razlikovati od svetitelja kojeg prikazuje (tj. da sustinu neće razlikovati od materije). Relikvije su stoga od naročitog značaja za predstave svetitelja. već u otonskoj umetnosti pojava pokretne skulpture bila je povezana sa čuvanjem relikvija. U velikoj meri ovo je omogućavalo da se skulpture ne optuze za idolatriju, jer u relikvijama svetitelja cela ličnost svetitelja smatrana je prisutnom. Od ranih relikvijara koji su predstavljali bitan deo tela, poznati kao :govoreci relikvijari:, na kraju su se razvile biste i kompletne figure svetitelja u koje su relikvije bile inkorporirane i bile prvo vidljive, kao dokaz autenticnosti, ali su kasnije obično sakrivane.

Bogorodica u slavi

U Kelnu se nalazi skulptura Bogorodice u Slavi koja je poznata pod imenom *Bogorodica sa detetom na širokom prestolu*. Dugujući svom izuzetnom kvalitetu, često se smatralo da je francuski rad, ali skorasnja istraživanja su utvrdila da je delo radionice u Kelnu, i to ne samo zbog hrastovine iz doline Rajne od koje je izradjena. Ona nije u svom prvobitnom stanju. U vreme restauracije, koja se može smestiti u XIV vek, strane prestola su sklonjene da bi se mogao prosiriti i ledja su izravnata da bi statua mogla stati u ansambl oltara. Nove boje su nanete i, u skladu sa ukusom perioda o Bogorodicama, prilično pozlacena. Pod njenom levom nogom Bogorodica gazi malog zmaja dok na njenoj levoj butini koja je podignuta, dete Hristos stoji, a ona ga drži levom rukom.

Sa desnom rukom ona mu nudi jabuku, na koju on, medjutim, ne obraća paznju, jer gleda na gore, što je motiv koji stvara različite utiske kada se posmatra iz različitih uglova. Iz direktne frontalne vizure Isus može izgledati kao da gleda u Marijine oci, ali iz ¾ profila izgleda kao da gleda u Nebo. I majka, ne gleda u svoje dete, već na dole, pored posmatraca, u nedefinisanu daljinu. Iako na prvi pogled izgleda kao da komuniciraju, dve figure nisu u sustini u medjusobnoj vezi. Po njegovom pogledu, Hristos koji više ne lici na dete stoji na krilu svoje majke i aludira i na svoje poreklo i na svoju sudbinu. Pogled njegove zemaljske majke ukazuje gledaociju na predskazanje stradanja njenog sina. Jabuka koju drži identifikuje je kao novu Evu i tako simbolise konacan trijumf nad zlom i spasenjem od greha. Datovanje statue u vreme oko 1270, što je izvedeno poredjenjem sa tadašnjom francuskom skulpturom, bilo je potvrdjeno ispitivanjem prvobitne boje.

Madona Milosti

Predstava Bogorodice, obično stojece, koja stiti pod svojom rasirenim mantilom grupu vernika kojoj je potrebna zastita je verovatno izvedena od jednih odredbi srednjovekovnog zakona.Ovo se odnosilo na žene visokog staleza koje su imale privilegiju da zastite progonjene ljude koji su tražili njihovu pomoć tzv. "zastitu ogrtača" - sigurno pribeziste i

oslobodjenje od progonjenosti. Ovaj motiv se može naći u teološkoj literaturi iz ranog XIII veka pa nadalje, i odmah potom se javio u skulpturi, javivsi se kao pobožna predstava iz XIII veka i postajući široko rasprostranjeni u sledeća dva veka. Religiozni aspekt ovog simbola baziranog na zakonu nije primenjivan samo na Bogorodicu, kao najmoćnije od svih posrednika pred Božijim tronom, već i na ostale ženske svece kao što su Sv Ursula ili sv Odilija. Cisterciti i dominikanci su naročito doprineli ovome, naročito preko vizija.

Poznata Madona Milosti iz Berlina, prvobitno pripisana ravensburskom skulptoru Fridrihu Šramu, danas je gotovo sigurno pripisana delom Mihaela Erharta iz Ulma. Bogorodica stoji, visoka i vitka, na travnatom postolju. Pokazujući pokret samo ispruženom krivom tela, ona zastitnički drži svoju odeću u gestu "zastite haljine". Ispod odeće veliki broj vernika nalazi pribeziste. Njena elegantna rezervisanost i plemenitost njenog polozaja uklapa se u prefinjeni izraz lica, naglašen njenim upecatljivo vitkim vratom. Ove karakteristike, kao i umetničko uokviravanje njenog lica talasastom kosom koja pada na ramena i salom koji prekriva njenu kosu, odražavaju Erhartov napor da postigne u predstavi idealizovanu predstavu lepote, efekat koji je dalje naglašen velikim delom originalnim polihromnim kvalitetima.

Pieta

Jedna od najintenzivnijih dirljivih predstava u hrišćanskoj umetnosti je Pieta. Ona se javila kao odvojena pobožna predstava u poznom XIII veku i duguje svoj nemački nazic *Fesperbild* obicaju na Dobar Petak da se secaju vespers-izmedju Hristove smrti na krstu i njegove sahrane- scena u kojoj njegova majka zali nad njegovim slomljenim telom. Njen italijanski naziv Pieta, koji znaci *podela patnje, sapatnistvo*, daje jasne indikacije vida obozavanja povezanom sa ovom predstavom. U predstavi majcine tuge i slomljenog tela njenog razapetog sina, individualna ljudska tuga zudi za sazaljenjem posmatraca. Kroz ovu *compassio*, ovo deljenje u univerzalnom duhovnom i fizičkom bolu, srednjevekovni posmatrac postiže stanje intenzivnog mistickog ushicenja koje je neretko povezano sa samo-bicevanjem, koje je pretvoreno u ritualne grupe poznate kao Flagelanti (Bicevaoci), kao i - počevši od Sv Franje Asiskog - pojava stigmata.

Pijeta koja je jedna od najpoznatijih, zbog svoje naročite izražajnosti, je ona iz Bona. Sa napacenim licem, Bogorodica drži uništeno telo svog sina, strasno i unakazeno bez milosti, na svom krilu. Njegova glava sa krunom od trnja visi beživotno unazad. Krupne, grožđaste kaplje krvi padaju iz rana, što je aluzija na Hrista kao "misticni vinograd". Ova Pieta izvedena oko 1300. i jedna od ranih skulptura ovog tipa, je izrazita po svom direktnom i silovitom stilu predstavljanja patnje. Nalik apokaliptičkim propovedima iz ovog perioda, ovi grafički prikazi patnje izražavali su misticizam i intenzivne religiozne emocije koje su pratile ratove i epidemije kuge koje su poharale Evropu od sredine XIV veka pa nadalje. Takve predstave su se ubrzo prosirile iz Nemačke u ostale delove Evrope.

Pieta iz katedrale Sv Martina u Frajbergu pripada tipu Piete koja je, počevši od oko 1400, prerasla u svoju paralelu - Prelepe madone i stoga se odlikuje prefinjenijom duhovnošću. Bogorodičino fino obradjeno i mladalački lepo lice, sa svojim neznim izrazom patnje, odražava dvorski ukus. Predstava Hristovog tela je takodje prikazana manje brutalno; on je polozen gotovo horizontalno preko Bogorodičinog krila, u stilu ovog perioda.

Hristos i Sv Jovan

Dva pasusa iz jevandjelja po Jovanu su izvor tipa predstave koja je prvo postala predmet predstavljanja skulpture u ranom XIV veku u jugozapadnoj Nemačkoj. Na Tajnoj večeri, u trentuku kada je izdaja pretskazana, Isusov najdrazi učenik, Jovan, naslonio se na svog učitelja. Jovan je polozio glavu na grudi Hristove da ga pita ko je taj koji će ga izdati. Od početka, motiv bliske licne veze izmedju Hrsta i sv Jovana uzet je i ikonografski i teološki, i bio je povezan sa simbolizmom Pesme nad Pesmama. Pojava gotičkih skulptura Hrista sa sv Jovanom odgovarala je naročito blisko vizionarskim predstavama koje su zamislile neke nemačke žene mistici iz XIII veka i dale joj živ izraz u svojim spisima. U manastirima, prijateljstvo izmedju Hrista i sv Jovana, intenzivirano vencanim simbolizmom, bilo je predmet dubokim mističkim kontemplacijama koje su mogle da dovedu do *unio mystica*, u kojoj bi monahinje iskusile povezanost svoje duše sa Bogom.

Mladi Hristos sedi na maloj klupi. Desno od njega sedi Jovan, voljeni učenik, lep i decackog izgleda, sa glavom naslonjenom na grudi starijeg čoveka. Njegove oci su sklopljene a desna ruka se nalazi u Hristovoj levoj ruci. Hristos je nezno obgrlio Jovana oko ramena. Dve figure su kao stopljene u jednu, i nezno lepršave, pozlacena odeća osvetljava tonove inkarnata nebeskom svetloscu. osećanje dubokog mira i intimne neznosti projavljuje se iz ove statue u svojoj predstavi misticnog jedinstva učenika sa Bogom.

Ukazano je da dve forme duhovnosti izražene Pietama i predstavama Hrista sa Sv Jovanom pripadaju istoj sferi manastira, "potisnute emocije žena zatvorenih tamo oslobadjaju se i u *unio mystica* i u *comapssio*." Ove rane skulpture manastira su obdarene snažnim emocionalizmom, izrazom sukoba izmedju ocekivanja većim delom aristokratskih clanova redova da budu potpuno zadovoljni i intelektom i osećanjima, i monaškog života asketizma i uzdržanja. Rane religiozne predstave u monaškim sedištima pomagale su rešavanju ovog konflikta. Ništa što je prikazano u skulpturama Hrista i Sv Jovana na emocionalnoj i fizičkoj bliskosti izmedju dva čoveka nije bilo prikazano po prvi put.

Lepe madone

Nesto pre prelaska iz XIV u XV vek, umetnički stil skoro svuda u Evropi pokazivao je jedinstvo gotovo bez presedana. Kao rezultat mnogih veza i stalne razmene umetnika izmedju dvorova Evrope, stil koji se predstavlja kao prevashodno estetski, i u skulpturi i u drugim umetničkim formama, bio je sposoban da se prosiri tako brzo do kraja XIV veka da je teško pronaći mu poreklo. Ali postoje mnoge indikacije da je taj stil, takodje poznat kao Internacionalni, postao ili je bio "izmisljen" u Ceskoj i brzo postao rasprostranjen, delom kroz delo Parlera, aktivnih u mnogim zemljama. Najznačajnija dela, i jedna od najreprezentativnijih ovog razvoja u skulpturi oko 1400, su ona koja se prikladno nazivaju *Schone Madonnen (Lepe madone- Šonen madonen)*. Iako osnovni tip stojece Bogorodice sa detetom na desnoj ruci potiče iz francuske skulpture katedrala iz XIII veka, ova dela stvorena u poznom XIV veku postavljaju nove standarde i kao skulpture i kao religiozne predstave.

Za razliku od klesanih predstava XIV veka, ove Madone nisu više sadrzale relikvije da bi se pokazala njihova validnost kao religioznih predstava. Sa njihovom ekstremnom estetskom prefinjenošću, statue ovog novog stila bile su u mogućnosti, samo po svojoj formi, da izraze religiozni značaj koji je jednom bio sadrzaj u relikvijama, a sada drugorazrednog značaja. Kao rezultat, religiozni značaj ovih umetničkih dela bio je tako neizmerno povecan da su stare optuzbe za idolopoklonstvo bile pretvorene u svoju suprotnost: preduslov za obozavanje usmereno ka ovim skulpturama bio je da tema predstave bude izjednacena samom predstavom. Umetnost je postala nezamenjiva pomoć religioznoj odanosti vernika.

Frizentor Madona

Jedan od najupecatljivijih primera ovog novog stila sačuvan je u Kelnu. Prema tradiciji, ona je originalno dospela sa jednih od gradskih kapija, Frizentora, razrusenih krajem XIX veka. Ova statua od orahovine, koja je sacuvala još uvek dobar deo svoje originalne boje, predstavlja stojecu Bogorodicu, sa telom nezno u s-profilaciji, kako drži Hrista deteta. Svaka figura je izgubila donji deo desne ruke. U svojoj levoj ruci Bogorodica drži Hrsita koji drži pticu. Marijin ogrtač, skupljen na njenom desnom boku, pada u bliskim, tubularnim naborima i zavrsava se iznad kolena, otkrivajući haljinu ispod. Ovde se javlja suptilna veza izmedju vertikalnih zakrivljenja nabora haljine i neznih horizontalnih kriva nabora ogrtača preko nje. Materijal ostaje blizu tela, tako da je prisustvo tela ispod materijala jasno vidljivo. Sami nabori su pre plitki nego voluminozni. Stilski, Kelnska Bogorodica je povezana sa Apostolima sa dovratnika portala Sv Petra u juznom ulazu u katedralu. Originali ovih figura, dela Parlerovog kruga skulptora, sada su u muzeju. Iako je tretman nabora manje prefinjen i precizan, celo izvodjenje više podseća na blok, a obojenost inkarnata plosnije po izgledu, Frizentor Madona može biti da je bila isklesana u isto vreme kad i apostoli katedrale, ali verovatno ne u istoj radionici. Pa ipak, ova figura, koja se može datovati u oko 1370., smatra se najranijim poznatim primerom velike kategorije Lepih Madona, koja je naročito bila široko distribuisana u Nemačkoj. Bogorodica iz opatije Altenberg smatra se prvim nastavljacem ove skulpture.

Madone "Vinove loze" iz Majnca

Varijanta tipa predstavljenog u Frizentor Madoni može se videti i u figurama Bogorodice koje su stvorili skulptori oblasti Srednje Rajne oko 1400. One su poznate kao "Madone Vinove loze" ili ponekad, "Madone skiptra-krsta". Umesto skiptra koji na vrhu ima ljiljan, ove Madone nose u čvrsto stisnutoj saci raspeće u obliku drveta, što je u slučaju Madone iz Korbgasse u Majncu postalo vinova loza sa koje više grozdovi, što je aluzija na srednjevekovno smatranje Marije za "lozu koja je nosila Hrista, koji je bio grozd pretvoren u vino na Krstu".

Na jednoj takvoj figuri, iz crkve karmelita u Majncu, andjeli trckaraju oko krsta-drveta hvatajući krv koja teče iz rana raspetog Hrista. IZnad ovoga je pelikan koji cepa svoje grudi kljunom da bi nahranio svoje mlade svojom krvlju, simbol Hrista koji se žrtvuje za covecanstvo. Sa velicanstvenom krunom, Bogorodica je predstavljena kao Carica Nebesa. Hristos dete poseže za maramu svoje majke desnom rukom, dok u levoj drži pticu sa svitkom u kljunu - što ukazuje na skulpturu Madone iz Korbgasea, na kojoj je dete Hrists prikazano kako pise.

Madone iz Majnca sa Frizentor Madonom imaju zajedničku vezu izmedju nezne s-profilacije figure i odgovarajuce forme odeće, tipicirane dugim dijagonalnim krivinama sa Madoninog levog boka do njenog desnog stopala i ogrtača koji doseže do kolena drapiranim horizontalnim krivinama koje padaju kao cevasti nabori sa strana. Dalje zajedničke karakteristike su široko lice uokvireno kovrdzavom kosom. Široka distribucija ovog tipa i njegove jake stilske sličnosti ukazuju da su figure možda sve bile izvedene od, sada nepoznate ali nekada značajne, kultne statue čija je vaznost kao religiozne predstave bila demonstrirana ekstremnom vernošću kojom su forme kopirane. I srebrne statue, koje su izgleda usvojile tipicne motive još 1330., i figure koje datiraju iz vremena kraja veka daju podrsku ovoj teoriji.

Frankfurtsko Trojstvo Hansa Multšera

Prekretnica izmedju ovih Lepih Stilova, sa svojom neznom, gotovo apstraktnom idealizacijom, i poznogotičkog realizma je oznacena malom grupom dubokog reljefa u Frankfurtu. Andjo drži mrtvog ili umirućeg Hrista, sprecavajući da padne na zemlju. Hristova glava sa trnovim vencem pada na stranu, usta i oci su mu nešto otvorene, a ruke mu više mlitavo pored tela. Sa desne strane andjela stoji Bog Otac, sa rukom podignutom u blagoslovu. Izmedju njegove glave i glave Hristove je golubica koja predstavlja Sv Duha. Reljef je izgubio originalno okruženje koje je, možda ukrašeno kamenim ukrasom, možda naglašavalo skulptralno znacenje predstave dajući joj prostorni kontekst.

Iznad svega u tretmanu Hristovog tela je skulptorova bliska obzervacija prirode najociglednija. Gusta mreža vena siri se rukama i nogama, kljucne kosti i rebra su anatomski pravilno formirane, a fini dvostruki nabor iznad stomaka pojačava naturalistički pristup ljudskom telu. Ovo je dalje naglašeno bojom, sa kozom prikazanom u različitim tonovima, od plavicastih senki, sa jasno istaknutim venama, i ranama koje krvare oslikanim crveno. slično, lica i ruke Boga i andjela odaju jasno trodimenzionalno prisustvo i naturalističku boju. Ovo je kontrast izmedju boje mesa i alabastera, neobojenog osim pozlacenih delova odeće Boga Oca i andjela. Specijalan karakter ovog kamena je ono što ne odražava svetlost sa kristalnom jasnošću. Prodirući kroz providan kamen, svetlo postaje mlecni sjaj koji izgleda kao da dopire od samog materijala. Ovo cini odeću, koja leprša zajedno kao da formira okruženje za figuru Hrista, da izgleda kao da sadrzi neku tajnu, da ukaze na sferu drugog sveta koja daje predstavi tela pozadinu ispunjenu svetom misterijom.

U ovom delu, ni Trojstvo ni Presto Milosti, različite komponente su spojene zajedno da ponesu neobičnu gustinu teološkog znacenja. Najznačajnija karakteristika ovog dela je predstava Hrista kao umirućeg čoveka. Skulptura izgleda kao da sadrzi sam momenat smrti, i tako daje veci emocionalni naglasak njegovoj žrtvi. način na koji ga andjeo drzi, kao u Čoveku Tuge, formira vezu sa predstavom kao Pieta sa Andjelom. U tipu Prestola Milosti, Bog Otac, smesten na prestolu, drži krst na kojem je razapet njegov sin. Izmedju njih leti golubica-sv Duh. teološki, ovo predstavlja prihvatanje žrtve kroz koju božanski plan spasenja može biti ispunjen.

Ovaj reljef, nastao oko 1430, stilski nesumnjivo pripada poznogotičkom holandskom realizmu. Malo se toga zna o Multserovom obrazovanju, ali je on sigurno bio upoznat sa ikonografijom i formama Lepog stila. On je verovatno proveo i nekoliko godina i u burgundsko-holandskim oblastima, gde je postao upoznat sa naturalizmom razbijanja pozadine iz ranog XV veka. Godine 1427. on je proglasen gradjaninom Ulma i bio oslobodjen taksi i obaveze pripadanja gildi. Zabeleženo je i da je imao status "zakletog majstora" što pokazuje da je bio eminentan umetnik.

61. GOTIČKI RETABL (Nemački gotički retabl-slika ili skulptovana predstava iza oltara)

Keneman:

Sve do kraja XIII veka dizajn gotičkih oltara poglegla je značajnim promenama koje su bile povezane sa reformama bogosluzenja. U romanickom periodu bilo je uobičajeno da se ima oltar nalik stolu. Svestenik sluzeci bogosluzenje stajao bi iza ove *mensa*-e (stola). Rana forma piktoralne forme dekoracije oktara bio je antepedijum, ili tkanina okacena ispred oltara ili slikani panel smesten ispred. Kada je postalo uobičajeno da se relikvijari smestaju na oltar, postalo je neophodno da svestenik dodje ispred oltara da bi izveo sluzbu sa ledjima okrenutim zajednici. Relikvijari su se konacno razvili u oltare, u prvo vreme jednostavne oslikane panele postavljene u istoj ravni sa krajnjom ivicom oltara. Kao oltar, kome su i svestenik i zajednica bili okrenuti, postao je rasirena karakteristika oltara, obedjbedjivao je novi medijum za predstavljanje i sve do početka XVI veka njegova arhitektonska kompozicija postala je sve više i više kompleksna.

U oltaru crkve bivse benediktinske opatije Blaubojrena stoji oltarska pregrada visoka gotovo 12 m, koju su načinili skulptori iz Ulma Mihael i Gregor Erhart. Mihael je potvrdjen kao skulptor u Ulmu izmedju 1469. i 1522. Njegov sin Gregor zabeležen je po prvi put 1494. u Augsburgu. Medjutim, verovatno je da je pre 1497, radio u radionici svog oca u Ulmu i obrazovao se tu.

Stojeci na postolju iste sirine kao i oltarski sto, Blaubojren oltar ima formu poliptiha sa dva bocna krila koja se mogu otvarati. I spoljne i unutrašnje strane i postolje dekorisani su slikama. Samo kada su oba krila otvorena, tj. u vreme najsvecanijih praznika Bogorodice i za božić skulptoralna dekoracija se potpuno razotkrivala.

Na postolju su poprsne figure Hrista i apostola, dok je na centralnom delu Bogorodica sa detetom na mladom mesecu. Nju prate, sa desne strane sv Jovan Krstitelj, svetitelj kome je crkva posvecena, i sv Benedikt, osnivac reda, sa leve strane su Sv Jovan jevandjelista i sv Sholastika, osnivac ženskog reda benediktinaca. Levo krilo ima reljef sa predstavom Rodjenja Hristovog dok se na desnom krilu nalazi Poklonjenje Mudraca. Centralni deo filigranske nadstrukture koja nadvisava oltar predstavlja Hrista kao Čoveka Tuge. Njega su prvobitno flankirala dva andjela sa instrumentima stradanja ali danas jedan od njih nedostaje. Sa strana superstrukture stoje Bogorodica i Sv Jovan. Ispod svakog od njih su biste svetitelja i crkvenih otaca.

Dva skulptovana portreta, koja se mogu skinuti da bi se videli i iznad otvorenih strana unutrašnjih krila, su izuzetno neobična karakteristika - i one su na oltaru manifestacija pobedjenog ponosa i tastine. Ona desna predstavlja biskupa Hajnriha III Fabrija koji je, dok je još bio opat, igrao odlučujuću ulogu u reformama opatije i obnovi njenih gradjevina i biblioteke, kao i u osnivanje univerziteta u Tibingenu 1477. Godinu dana po zapocinjanju izgradnje nove opatijske crkve 1491., on je bio postavljen za biskupa, a 1493., kada je opatija doživela vrhunac obnove, je prvi zabeleženi datum upisan na oltaru. odgovarajući po mestu portretne biste grofa Eberharda iz Barte fon Virtemberga na suprotnom krilu, biskupov portret otkriva želju za samo-predstavljanjem koja se može uporediti sa onom koja je postojala kod bogatih aristokrata burgundskog dvora ili onom najmoćnijih clanova klasa kao što su npr. bili internacionalni bankari iz Fugea.

Izveden u periodu izmedju 1493 i 1494., Blaubojrenski oltar smatra se delom izrazitog stila Erhatove radionice. Ipak Mihael Erhart je sam - najznačajniji skulptor posle Hansa Multera, aktivan u Ulmu u poslednjoj 1/3 XV veka - onaj koji se danas smatra

umetnikom koji je bio najznasluzniji za ovaj oltar. Ovo delo u Blaubojrenu označava kulminaciju zrelog ulmskog stila Mihaela Erharta, posle koga skulptoralna dela ne pokazuju napredak.

Oltar Bogorodice u Krakovu

Najranija dokumentarna zabeleska o Fejtu Štosu (1447/48-1533) potiče još iz 1477, kada je predao svoju potvrdu da je gradjanin Nirnberga da bi izveo monumentalni oltar za crkvu sv Marije u Krakovu, parohijskoj crkvi nemačke zajednice. Sa svojim ogromnim dimenzijama on je veci od bilo kog drugog sačuvanog gotičkog oltara sa krilima. Verovatno je da je ovo, najranije poznato veliko Stosovo delo, nastalo posle drugih dela velikih razmera koja su dovela do toga da mu stigne porudzbina za ovo konktetno delo. Godine 1489, 12 godina posle zapocinjanja rada, koji je prekidan brojnim putovanjima i drugim narudzbinama, oltar je bio spreman da bude podignut/postavljen.

Centralni deo dominira oltarom. Njegove figure, daleko veće od prirodne velicine i aranzirane kao da su na pozornici, prisustvuju smrti Bogorodice i njenom uzdizanju na Nebo. Nikada pre ovoga u pozno gotičkim oltarima nije ova tema tretirana na tako monumentalan način. Sta više, tretman teme je neobičan. Umesto da su okupljeni oko samrtnicke postelje, apostoli stoje, duboko potreseni, oko mlade Bogorodice koja kleci u molitvi. Iznad njih kapija Raja stoji otvorena sa svetloscu koja se sliva odozgo na Bogorodicu koju Hristos provodi kroz vrata. Iznad toga je Krunisanje Bogorodice, gde je prate dva andjela i poljski nacionalni sveci, Adalbert i Stanislav. Na postolju je prikazano Stablo Jesejevo. Spoljasnja krila, koja se ne mogu pomerati, dekorisana su samo na unutrašnjim stranama. Kada su unutrašnja krila zatvorena pojavljuje se serija od 12 reljefa sa scenama iz života Bogorodice i života Hrista. Kada se krila otvore, leva strana predstavlja Blagovesti sa, ispod njih, Rodjenjem Hristovim i Poklonjenjem Mudraca dok su sa desne strane, reljefi koji prikazuju Vaskrsenje, Uspenje, i Silazak sv Duha.

Skulptoralne forme koje su korišćene prikazuju tri glavne gradacije. Od bareljefa na spoljnim stranama krila reljef se kreće prema visokom reljefu na unutrašnjim stranama i kulminira u gotovo potpuno slobodnim figurama scene smrti. Ovo povećanje trodimenzionalnosti pracen je odgovarajućim povećanjem obojenosti: živopisnost spoljnih ivica je polako redukovana prema centru a pozlata je pojačavana. U alegorijskoj interpretaciji boja u Srednjem veku, zlato je bilo na najviš em mestu, "najizrazitija boja zbog svetlosti koju predstavlja". Kao najvredniji i najmanje kvarljivi metal, zlato je simbolizovalo svetlost nebesa, u čijim se zracima kupaju figure iz scene smrti. U isto vreme ono je predstavljalo i večnost, ideju koja je predstavljena Bogorodičinim ulaskom u Raj. Plava boja pozadine takodje je imala simbolični značaj: to je boja neba pa tako i raja, i tako simbolizuje božansku istinu. Bogorodica ulazi u ovu plavo-zlatnu sferu u centru srednjeg dela oltara, pracena svojim sinom. Znacenja srednjovekovne alegorije se razvijaju korak po korak sredstvima alegorije, cas u jednom pravcu, cas u drugom. Stoga je značaj plave boje prosiren, preko ideje snažnog pridržavanja istine, i prelazi u simbol postojanosti u veri koju simbolise plava boja odeće apostola. Skulporalni tretman lica, sa druge strane, otkriva izvanrednu sposobnost skulptra da posmatra prirodu i njegovu sposobnost da prenese ono što je video u predstavu. Svakoj figuri je dat karakter izrazitog individualnog portreta, izražajnost koja je pojačana bojom.

Posle 19 godina u Krakovu, Fejt Stos se vratio 1496. u Nirnberg, gde je zajedno sa svojim radom kao klesara bio ukljucen u brojne trgovacke poslove i sumnjive poslovne poduhvate. Optuzen i oznacen kao falsifikator dokumenata, on je pobegao u Minerstat. Rehabilitovan je tek posle nekoliko posredničkih pokusaja cara Maksimilijana, i bogata kreativna faza je usledila sve do oko 1525. Iako je neobično veliki broj tadašnjih pomena njegovog imena sačuvan u arhivama, njegovo poreklo ostaje nejasno, kao što je i njegov razvoj kao skulptora nepoznat sve do oltara iz Krakova.

Oltar Sv Krvi u Rotenburgu na Tauberu

Mali kristal smesten u centru krsta na vrhu oltara u crkvi sv Jakova u Rotenburgu na Tauberu, sadrzao je relikvije prvog stepena: kap Hristove krvi. Ova relikvija je dovodila veliki broj hodocasnika i mnoge vernike koji su iskusili cuda. Darovanje induligencija povecalo je privlacnost ovih relikvija još više. Krajem XV veka, Rotenburski gradski savet je

resio da izgradi oltar i da smesti ove relikvije, i angazovao je Tilmana Rimenšnajdera da izvede skulpture.

Rimensnajder, koji je došao iz Hajligenstata iz Turingije, imao je proslavljenu skulptorsku radionicu u Vircburgu koja je obezbedjivala veci deo Frankonije sa statuama od širokog dijapazona materijala. Kao i brojni učenici, on je očigledno zaposljavao i specijalizovane zanatlije, koji su naveli neke da govore o Rimensnajderovoj skulptoskoj fabrici. U ovim danima slave njegova radionica je sigurno imala veliki broj proizvoda. Rimensnajderov glavni period kreativnosti trajao je od 1485., kada je dobio gradjanstvo i status majstora Vircburga, do 1525.,kada je kao sampion seljaka u konfliktu sa biskupom, bacen u zatvor, mucen, i izgubio svoju javnu sluzbu. Pored jedinsvenih radova za oltare, Rimensnajderova radionica je takodje pravila religiozne objekte kao što su raspeća ili andjeli koji drže kandelabre koji su pratili preciznu shemu i proizvodjeni gotovo u serijama. Ovaj način rada neophodno je sadrzao uproscavanje stilskih formi, što se može videti i na Rotenburskom oltaru.

Uski oltar se sa svojim visokim vitkim zavrsetkom uzdize kao preveliki monstrance (?). Dok se svuda postolje javlja kao masivno, podržano osnovom, oltar u Rotenburgu počiva na trostrukoj filigranskoj arkadi. Flankirano dvema andjelima u spoljnim lukovima, raspeće stoji danas u centralnom luku gde je originalno bio relikvijar za druge relikvije. Jednako neobično je i smestanje krvnih relikvija na vrh, a ne u centralni deo.

Tajna vecera ima direktne veze sa krvnim relikvijama. To je bio trenutak kada je Hristos zapoceo evharistiju recima: "Ovo je telo moje...". Jedan od apostola pokazuje rukom na casnu trpezu, ukazujući na prisustvo krvi Hristove u svakodnevnom sakramentu (sv tajni) pričesca. Medjutim, ono što je neobično u vezi sa ovom scenom je dizajn centra, gde Juda zauzima mesto Hrista. On je Rimensnajderov "glavni glumac". Ovo odražava ideju, nagovestenu u jevandjelju po Jovanu, da je Juda onaj kojeg je Hristos izabrao, čija je izdaja neophodna za delo spasenja. Na ovaj način skulptor je izabrao narativnu formu predstavljanja da ohrabri vernike da posmatraju dogadjaje bliskije/pazljivije. Da takvo razmisljanje može uzeti mnogo različitih pravaca u skladu sa sopstvenim idejama pojedinca naglašena je dizajnom pozadine ovog odeljka. Rimensnajder je smislio da prozori kroz koje je ulazilo dnevno svetlo u oltar osvetljavaju scenu Tajne vecere svakog sata drugačije.

Zbog ovog dela Rimensnajder je primio samo neki sitan novac. To delom može biti zbog metoda radionice. može biti povezano i sa nedostatkom boje. Nikakvi skupi materijali nisu bili neophodni niti je placen bilo kakav slikar figura. Ovi formalni aspekti su se uklapali dobro u okolnosti onih koji su rad naručili. Dolina Taubera, ukljucujući i Rotenberg bila je od sredine XV veka centar narodnih ustanaka koji su, tokom Seljackog rata 1525, doveli grad na stranu naroda. Nedostatak boje na predstavama ne samo da je podsećao na ekstravaganciju; već je distancirao i sadrzaj predstave od posmatraca - cineci predstave da ne nalikuju živim, nedostatak boje obeshrabrivao je laku identifikaciju onoga što je prikazano. Na ovaj način oltar je bio manje izložen optuzbama za idolatriju, što može objasniti zasto je ovaj otar preživeo rat netaknut. Izglda kao da je oltar Sv Krvi bio već u skladu sa novi stavovima u vezi religije i predstavljanja.

Relativno je lako povući paralelu izmedju romanickog i gotičkog slikarstva u Nemačkoj. Tzv. ugaoni ili nepravilni stil, čije su se varijacije razvile sredinom XIII veka, može se smatrati prethodnikom gotičkog slikarstva. Ovaj jedinstveni stil bio je ograničen na Nemačku. Njegov najtipicni primer je retabl za Vizenkirhe u Sestu koji datuje iz oko 1250. Siljati, kopljasti nabori draperije daju figurama izvesnu energicnost i izražajnost, formu ostrog kontrasta u odnosu na draperije iz romanickog stila koje su tada bile široko rasprostranjene.

Verovatno je usvajanje novog pristupa umetnosti kog je karakterisao raskid sa krutim formalizmom poznog romanickog perioda, bio pokrenut razvojem gotičkog stila u francuskim katedralama i padom Hohstaufen dinastije, sa njenim klasičnim monumentalnim stilom. Vizantijski uticaji su bez sumnje bili značajni, kao što je možda bilo i poznoromanicko englesko slikarstvo, kao što pokazuju primeri iz kapele Sv Groba u Vincesterskoj katedrali.

Ugaoni stil izveo je mali ali značajan uticaj na ranogotičko slikarstvo u Nemačkoj. Vredno je primetiti da freske na svodovima Sankt Maria Liskirhen u Kelnu takodje pokazuju dokaze ugaonog stila. Ovaj stil je ostao, ali skromnije i u redukovanoj formi, najviš e u delima ranih kelnskih umetnika koji su stvarali oltare, oltare sa krilima, i diptihe posle 1300.

62. PRAG U DOBA KARLA IV

ARHITEKTURA

Car Karlo IV Luksemburske dinastije (vladao 1355-78), veliki patron Praga kao imperijalnog grada, takodje je ojacao poziciju Nirmberga. On je učvrstio njegov značaj u vezi sa drugim gradovima Svetog Rimskog carstva ostajući u okviru njegovih zidina 52 puta (?-ne znam o čemu se ovde radi). On je pomagao zidanje Frauenkirche (Bogorodicine crkve) na velikom trgu (1350-58). To da je ona bila namenjena za vazne imperijalne ceremonije očigledno je sudeći po tremu sa balkonom kao i po imperijalnom karakteru fasade, sa njenom impresivnom predstavom grbova, ukljucujući one sv Rimskog carstva, sedam Oblasti, grada Nirmberga i grada Rima, gde su carevi bivali krunisani. U svim drugim pogledima spoljasnjost crkve je sasvim jednostavna.

Crkva je direktno proizasla od dvorskih crkava, od kojih je najbliža u carskoj palati u Nirnbergu. Ima pravougaoni plan, to je dvoranska crkva sa dva bocna broda i tribinom (galerijom) za cara; njenih 9 traveja nosi 4 stubova. Bogorodičina crkva je originalna gotička transformacija romanicke kapele u imperijalnu palatu, datovanu u oko 1170-80 i izgradjenu po naredjenju cara Fridriha Barbarose (1152-90). Tradicija svedoči da su najmanje jednom prilikom, za rodjenje Vencela, sina Karla IV, imperijalne insignije i relikvijari bili predstavljeni narodu sa galerije Bogorodičine crkve. Od 1423, ove tzv. "svetinje" carstva su bile stalno u Nirnbergu i prikazivane su bile narodu svake godine. Za to specijalno izgradjena drvena platforma češće je korišćena nego galerija crkve koja je pre imala simboličnu nego prakticnu funkciju.

Bogati narteks Bogorodičine crkve obilno ukrašen kamenom dekoracijom prozora i sa portalima sa sve tri strane čiji su dovratnici i arhivolte prekriveni skulpturom (iako su odve samo dve arhivolte, tako da portali nisu toliko duboki kao oni na francuskim crkvama). Galerija hora iznad narteksa je poligonalna, što možda ukazuje da je trebala da smesti unutra dvostruki hor. Pinakli stepenovanog zabata i mala oktogonalna kula sa stepenicama na centralnoj osi jasni su podsetnici profanog porekla ove fasade. Zabat je podeljen na brojne nise koje su nekada sadrzale skulpture. Konstrukcija hora, koji je poznat kao Imperijalni, ili Sv Mihaila otvara se u naos preko arkade čiji su lukovi ispunjeni lepršavim kamenim ukrasom koji se sastojao od tri rozete koje su nosene segmentalnim lukom.

Arhitektura Bogorodičine crkve je najverovatnije povezana sa Peterom Parlerom, mladim arhitektom iz Svapske-Gminda koji je bio pozvan u Prag kada je imao 20 godina (verovatno 1353), mnogo pre nego što su gradjevine u njegovom rodnom mestu i u Nirnbergu. Ne samo stil skulpture, već i kubicni karakter Bogorodičine crkve, uporeba okruglih stubova, i upotreba novih segmentalnih lukova, dozvoljavaju da zaključimo da je ova crkva tipicna Parlerova.

Kao što se Bogorodičina crkva može smatrati darom cara Nirnbergu, tako i obliznja fasada crkve Sv Lauretija predstavlja doprinos monarhu od naroda ove oblasti u kojoj je grad: grbov Ceske (za Karla IV) i Silesije (za Karlovu zenu Anu od Švajdnica) bili su pricvrsceni ispod parapeta prozorskog kamenog ukrasa, u dnu rozete. Datum kada je gradjevina zapoceta nije poznat, ali je jasno da nosaci nisu bili ukljuceni u prvobitni dizajn. Centralni deo zapadne fasade, sa svojim portalom, rozetom, zabatom, koji ima ulogu centralnog stepenista, izgradjen je izmedju 1353 i 1362. način na koji su dve moćne ali jednostavne kule flankirale kompleksni centralni deo je izvanredna karakteristika ove fasade. Rozeta se sastoji od dva dela, spoljasnjeg sa lepršavim radijalnim kamenim ukrasom i unutrašnjeg koji se sastoji od samog prozora, koji ima precnik od oko 6m. Radijalni kameni ukras stvara osećaj kretanja nalik kretanju tocka. Novi dinamizam stvoren

je ovde kroz sistematsko izazivanje tradicionalnih formi gotičke arhitekture, proces koji je u nemačkoj arhitekturi manifestiran kroz preuzimanje brojnih formi. Nalik proceljima sa dve kule gradjenim tokom srednjeg veka, ovo Sv Lavrentija je asimetrično. Delom otvoreno bakarno koplje severne kule pozlaceno je 1498, deo za koje je platila jedna od najvećih plemičkih porodica grada, Imhofovi, čija se kuća nalazila preko puta.

Prag je dobio status grada 1255 tokom vladavine Karla IV (kralja Ceske od 1346, cara 1355-78). On je efektivno bio ucvrscena prestonica Nemačkog carstva. Jake veze grada sa nemačkim zemljama, medjutim, sezala je dalje u prošlost. Dokazi za ovo mogu se naći u XIII veku. Godine 1230 bavarski doseljenici su osnovali cetvrt Novi Trg do Starog Grada, u skladu sa zakonom NIrnberga, a 1257. doseljenici iz Severne Nemačke osnovali su naselje (kasnije nazvano Manji grad) u podnozju brda Hrad, upravljajući se zakonom Magdenburga. Prag je učinjen nadbiskupijom 1344. (a do tad je bio pod upravom Majnca). Iste godine postavljen je kamen temeljac za novu katedralu Sv Vita. Zbog vladarske kuće Luksemburga kojoj je pripadao Karlo koja je imala jake veze sa Francuskom, prvi arhitekta katedrale bio je Matje d'Aras. On je osmislio osnovu za hor i izgradio deo ambulatorijuma sa radijalnim kapelama. On je umro 1352. i nešto posle, kao što smo videli, Peter Parler je pozvan u Prag. Parler je bio taj koji je uveo zaista modernu arhitekturu u crkvenu konstrukciju. Prilikom posete katedrali, dobija se snazan utisak sposobnosti ovog mladog arhitekte koji je bio sposoban da preuzme tradicionalne gotičke crkve i da je preoblikuje je u skladu sa estetskim idealom neverovatne inovativne sile.

Karakteristike osnove su u stvari svodovi koji nisu rasporedjeni po travejima. Ovo je postignuto uklanjanjem poduznog rebrastog luka i udvajanjem dijagonalni rebara, koji su sada tekli paralelno, stvarajuci mrzu rombova, romboida i trouglova. Oko je vodjeno u cik-cak pokretu od zida do zida. Potpunim raskidom sa tradicionalnim aranzmanom, u kojem je postojalo jednolicno sukcesivno smenjivanje traveja, ovo cini prostor daleko dinamicnijim. U ukrsnici, svod je dobio okrugao i neobično zasiljen profil, pošto je bacvasti svod presecen sa poprecnim svodovima koji uokviruju prozore. Sva rebra su istog raspona. Elevacija apside bazirana je na onoj iz Kelna, ali je jednostavnijeg dizajna, izgradjena na pet (a ne 7) strana desetostranog poligona. KOmpozicija takodje teži vecoj jasnosti putem naglašenog uokviravanja prozora i upotrebom parapeta u donjoj ivici krova, koja podseća na one mnogo starije iz Remsa. Kompozicijom kao celinom dominiraju vertikalni elementi. Izrazito moderan motiv vidljiv je na spoljnom potpornom stupcu izmedju kapela ambulatorijuma, gde svaki pikanl probija off-set tako da izgleda kao da njen zavrsetak strci na gore. Ovakve suptilnosti nisu se mogle ranije videti. Kompletno odbacivanje konvencije može se videti i na tremu juznog portala, sagradjenom 1367-68. Arkada portala je formirana od bogato profilisanih polukruznih lukova sa baldahinima koji pokrivaju skulpturu. Ali ova arkada izgleda polu sakriveno slobodno stojecim rebrima koji nemaju zaglavne kamenove i susticu se na istaknutom trimou. Cinjenica da se trimo istice takodje znaci da su krila vrata takodje postavljena pod uglom u odnosu na zid. Ovde je teško znati čemu da se čovek više divi: rebrima koja teku hrabro, ili isticanju vrata iz zida. Tradicionalni arhitektonski red bio je okrenut na glavce.

Triforijum i klerestorij podignuti su izmedju 1374 i 1385. Triforijum je obezbedjen parapetom ispunjenim kamenom dekoracijom prozora, shemom koja je neuobičajeno dvosmislena (nejasna) (nalik onim prozorima sa kapele u zamku Magdenburg). Prvi plan triforijuma, formiranih od strane stabala koji kreću iz sprata arkada ispod, povezan je sa zidom klerestorija preko malih zastakljenih lukova. Ova suptilnost stvara dijagonalne površine koje su u sustini mali prozori, koji izgledaju kao prozori u okviru prozora. Oni sadrze troliste i završeni su ornamentom sa različitim oblicima lisca. Ovde se može videti uticaji ranijih motiva iz Kelna, Frajburga, Marburga, i Svabske- Gminda. Vredno je zapaziti galeriju portretnih bisti postavljenih u triforijum katedrale. Neke su idealizovane, druge su realistične, ukljucuju cara i njegovu porodicu, nadbiskupe, čak i arhitekte Matjea d'Arasa i Petera Parlera. Ovo je značajno jer ukazuje na njihov visok socijalni status.

Glavna parohijska crkva u Ulmu je delo porodice Parler. Dva majstora po imenu Hajnrih i Mihael Parler isplanirali su veliku dvoransku crkvu. Dizajn se izmenio od dvoranske strukture do bazilike, medjutim, naos je dostigao konacno veliku visinu, što je cini jednom

od najimpozantnijih u Evropi. Promena je delo arhitekte Ulriha fon Enzingena, za koga se zna da je radio u Ulmu od 1392. U izvodjenju dela on je sigurno pratio uputstva gradske većnice. Medju fon Esingenovim dostignucima bio je i dizajn kule, koja će postati najviš a crkvena kula na svetu sa 162 metra. On je osmislio i svod naosa, koji je završen 1471.

Ulm, iako nije bio sedište biskupije, mogao se takmiciti sa najvećim katedralama tog vremena. Ovo se vidi ne samo po njegovim ogromnim dimenzijama, već i po upotrebi kljucnih katedralnim motiva - svoda hora oblikovanog prema Praskoj katedrali, stupcima glavnog broda baziranim na onima iz katedrale u Augsburgu. Kada je dvorana postala bazilika, hor je ostao znatno niži od naosa. Druga vazna karakteristika unutrašnjosti je upotreba jako prelomljenih lukova, koji značajno pojačavaju utisak pokreta nagore.

Tokom vremena koje je proveo u Ceskoj, Peter Parler je takodje izgradio hod Sv Vartolomeja u Kolinu na Elbi. Glavna karakteristika ove crkve je longitudinalna osa hora koja ima poligonalnu tavanicu, motiv koji će postatit izrazita karakteristika nemačke gotike. Značaj poligonalnog svoda je taj da on izmesta prozore iz centralne ose. Ovo obrtanje osnovnog poretka klasične francuske katedrale javilo se u brojnim nemačkim crkvama, iako obično napuštanje forme bazilike u Kolinu u korist dvoranske crkve. U dvorskim crkvama bolnicke crkve u Landshutu i glavnoj parohijskoj crkvi u Salcburgu, sagradjenim u isto vreme, cilindricni stub smesten je u sredinu poligonalnog prostora hora. Ovo dopusta nekolikim elementima svoda da se oslone da stub ali onemogućava da se vidi prozor iza. Ovo menja percepciju prostora veoma mnogo. Obe crkve je izgradio odlican arhitekta Hans Purghauser.

SKULPTURA

Oko sredine XIV veka potekao iz porodice umetnika koji će imati presudan uticaj na arhitekturu i skulpturu u drugoj polovini veka. naročita karakteristika koja je razlikovala ove skulptore bila je njihova bliska imitacija prirode. Ovo se odnosi na razvoj portreta Ništa manje od percepcije ljudskog tela, predstave odeće, i predstavi biljaka u skulptoralnoj ornamentaciji. To da je ova nova skulptoralna predstava bila posnobna da dobije prihvacenost i izvede tako značajan uticaj je još značajnije buduci da su se inovativne promene u srednjevekovnim formama morale da se takmice sa ustanovljenim pobožnim slikama koje dokazivale njihove cudesne moći s vremena na vreme.

Inace se govori o "stilu Parler" jer mnogi problemi vezani sa atribuciju dela individualnim clanovima porodice Parler još nisu reseni. Dokumentarni dokazi u vezi sa dinastijom Parler su fragmentarni, ali Peter Parler, verovatno najznačajniji clan (1330/33-99), poreklom iz Kelna, usao je u sluzbu Karla IV negde ranih 1350ih, kada je imao, misli se, 23 godine. Postao je najuticajniji umetnik u Pragu, u gradu za koji je Karlo želeo da ga načini intelektualnom i umetničkom prestonicom Centralne Evrope, paralelu Pariza.

Tzv. *Parlerova bista*, u stvari konzola sa liscem pokazuje glavu i ramena mlage žene sa kovrdzavom zlatnom kosom koja nosi haljinu sa širokim otvorom oko vrata. Njeno nezno oblikovano lice sa blagim je osmehom. Grb na njenim grudima nosi L-kvadrat, Parlerov potpis. Nalik glavi Hrista koji nosi krunu od trnja, njena glava je krunisana vrezama biljke čije lisce same konzole tako kao da formira krunu za Bogorodicu. Iako je boja poznijeg datuma, po sačuvanim tekstovima se zna i da je originalno bila obojena. Ova bista-konzola, verovatno načinjena za gotički manastir Sv Mariengraden u Kelnu (razrusen u XIX veku), smatra se delom Hajnriha IV Parlera.

Neobican sarm koje lice ove biste poseduje izgleda da proistice iz cinjenice da je predstavljeno kao tip tzv. "Mekog stila", a u isto vreme deluje neuobičajeno kao portret, iako misteriozan - verovatno nekog ženskog clana porodice Parler. Po njegovoj funkciji konzole pretpostavlja se da je bila upotpunjena nepoznatom statuom Bogorodice u Mekom stilu. Bogorodica koju je nosila konzola bi definsala zenu ispod nje kao Evu. Biljka koja formira krunu koju nosi žena identifikovana kao artemizija, koja je u srednjem veku imala asocijacije na Bogorodicu i stoga stvara vezu izmedju dve žene u srcu hrišćanske vere. Na ovaj način dolazimo od predstave koja predstavlja tipologiju Eve i Marije, pre kojoj j Marijino pokoravanje ponistilo Evinu neposlusnost koje je uvelo u svet smrt i greh. Ako je hipoteza

tacna, inkorporacija onoga što je možda portret Parlerove rodjake može biti svedočanstvo o umetnikovom samopouzdanju i ponos koji je uneo u ovu značajnu narudzbinu.

SLIKARSTVO

Veza Nemačke sa Ceskom je značajna. Majstor Bertram, rodjen 1340 u Minhenu, je prvi zavelezen kao stanovnik Hamburga 1367, možda je proveo obuku sa caskim majstorom u Pragu. Ovo bi sigurno objasnilo ceski kolorit u njegovim delima. Narudzbina za hamburski oltar možda mu je stigla dok je još radio u Pragu.

Tokom vladavine Karla IV (1346-78) Ceska je prezivela politicku i kulturnu obnovu. Radionicama iz Praga su dominirale dve izuzetne figure, majstor od Hoenfurta i majstor Teodorih. *Rodjenje* majstora od Hohenfurta je panel koji je naslikan za opatijsku crkvu Hohenfurta. On ima veliki broj stilskih sličnosti sa panelima majstora Bertrama, naročito po stilizovanim brdima, minijaturnom drvecu, i biljkama postavljenim individualno na gomilice zemlje.

Formacije brda, za svojim cik-cak sarom, izvedeni su iz dela Djota i Duca. Jasno je da je majstor od Hoenfurta preradio teme iz Djotovog *Rodjenja* iz Kapele Arena (Skrovenji) u Padovi, što je indikacija kulturne mreze izmedju dvora u Pragu i ostalih evripskih zemalja. Uticaj razvoja u obliznjoj Austriji na cesku umetnost takodje se ne sme podceniti.

Oko godine 1365, majstor Teodorik od Praga imenovan je upraviteljem gilde slikara u Pragu. Visoko originalni umetnik, on se oslobodio stilova kojima su dominirali italijanska, austrijska i francuska umetnost i pokusao je da razvije sopstveni izraziti stil. NAslikao je izmedju 1360 i 1365, 30 portreta nalik ikonama svetitelja koji dekorisu Kapelu Krsta u Karlstajn zamku. One su jedan od najimpresivnijih rezultata ovih napora. Trodimenzionalni objekti su dodati, kao što su isklesani grbovi, uzdignuti na način kolaza od površine slike. Ornamentisana diskovima pozlacenog venecijanskog stakla i prugama inkrustriranog mermera sa poludragim kamenjem, kapela lici na vizantijski kovceg za blago. Verovatno je da je ova soba i soba do nje (privatorijum) bile zamisao cara da stvore viziju njegovog buduceg istočnog carstva.

Zlatno doba ceskog slikarstva bledelo je posle smrti Karla IV. Njegov naslednik Venceslas IV, posnat kao Venceslas Pijanica i Venceslas Lenji, nije igrao značajnu ulogu kao patron umetnosti (komentar: na sta ukazuju i njegovi divni nadimci). Zenit ceskog slikarstva prosao je sa smrcu majstora Vitingaua koji je radio pod Venceslasom.

Austrijsko slikarstvo je bilo blisko povezano sa svojim ceskim susedom i bilo je takodje pod uticajem razvoja u Francuskoj i Italiji. pošto je jedinstveni srebrni oltar Nikolasa Verdena iz Klosternojburga ostecen u pozaru 1322, donesena je odluka da se rekonstruise, velikim delom u srebrnom emalju. Zadnja strana ima četiri panela koji ukljucuju *Tri Marije na Grobu* i *Noli me tangere*. Paneli su naslikani 1324., pre nego što je cesko slikarstvo pocelo da cveta. Ova cinjenica je vazna zbog ociglednih italijanskih detalja u kompoziciji kao što su inverzna perspektiva groba i tipicni djotovski pejsaži sa brdima što je sve možda imalo uticaja na majstora od Hohenfurta. Na kraju krajeva, ovaj panel je možda doveo da u Austriji dodje do budjenja interesovanja za slikanje italijanskog XIV veka.

Izgleda da su u drugoj polovini XIV veka i početku XV veka umetnici pokazali u brojnim centralno Evropskim zemljama male razlike u stilu. Majstor Sv Veronike u Kelnu, Konrad fon Sest, i majstor Bertram, kao i ceski i austrijski umetnici, pripisani su istim stilskim principima koji su bili korišćeni sirom Evrope, a koji su bili u vecoj ili manjoj zavisnosti od razvoja u Francuskoj i Italiji. Medjusobni brakovi evropskih vladarskih porodica i stalne razmene izmedju njihovih dvorova doprineli su neobično živom kulturnom životu, i konacno doveli do razvoja Internacionalne gotike. Posle 1400 situacija se izmenila i flamansko slikarstvo je postalo dominantno.

Upotrebu boje ceskih umetnika karakterise jedinstveno bogatstvo kontrasta. Majstor Vitingau, npr, suprotstavljao je tamne povrsi sa svetlim, luminoznim oblastima boja. pejsaž i odeća figura su mirni, dok su oreoli i crvena pozadina sa zvezdama snažnog sjaja. Shema boja bila je neophodna za predstavljanje svetlosti, koja je ovde stvorena kroz kontrast

svetlih i tamnih boja. Ovaj kontrast stvara i iluziju prostora. Medjutim, tehnika Majstora od Vitingaua bila je još u nemogucnosti da razlikuje sam efekat svetlosti i boju objekata koje je prikazivala. To je stvaralo utisak svetla kroz kontrast boja pre nego kroz sistematsku modulaciju boja u okviru jednog jedinog predmeta. Stoga je slikao pozadinu crvenom, na kojoj je zatim slikao široke talase zvezda. Zlato oreola pojačava intenzitent kao rezlutat.

Otkrice svetlosti u slikarstvu možda je bilo rezultat sličnih eksperimenata u poznom XIV veku. Slikari ceske škole bili su pioniri u ovom razvoju. Jedan od njih, Konrad Vic, koji je verovatno rodjen oko 1400 u gradu Rotveil u Virtembergu, usvojio je Lohnerovu ideju predstavljanja svetlosti kroz kontrast svetlih i tamnih površina boje. U *Cudesnom ribolovu*, panelu sa oltara *Sv Petra iz 1444.* Hristos se javlja u svom crvenom ogrtaču kao gotovo 3D u odnosu na glatku površinu jezera. Tamni i utisani tonovi prvog i srednjeg plana daju crvenoj boji luminozni kvalitet koji izgleda kao da zraci iz same figure. slično tome i pejsaž je prikazan u dva tona boja.

1. **Katedrala Sv Vita** - Katedrala Sv.Vita u Pragu. Karlo IV (car 1355-1378) je započeo, kao ceski kralj, još 1344. Prvi protomajstor bio je MATHIEU D'ARRAS, koji je umro 1352, izgradivsi samo veci deo hora i manji transepta. Potom (1353-oko1390) je angazovan PETER PARLER, koji je sarađivao s ocem HEINRICH-om I u Gmuendu (hor katedrale 1351). Za Karla je još izgradio hor Sv.Vartolomeja u Kolinu (od 1360) sa kapelama među kontraforima kao u Gmuend-u, a u Pragu hor Sv.Varvare u Kutnoj Gori (od 1388, završen što godina kasnije), kapelu Svih Svetih na Hradcanima (propala), kao i most na Vltavi (izvesno bar kulu iz 1357). Katedralu su zavrsili njegovi sinovi, WENZEL, pa JOHANN IV.

Arhitektura: MATHIEU D'ARRAS. 1344. presao iz Avinjona u Prag, gde je izveo planove katedrale po uzoru na Sanit-Just u Narbonne (XIII-XIV vek) i Languedoc uopste. Do smrti 1352. izgradio veci deo hora sa deambulatorijem i vencem kapela, kao i deo transepta. PETAR PARLER 1353. (u 23. godini života) preuzeo izgradnju: izmenio dotadasnji oblik hora i dovrsio ga, podigao kapelu Sv.Vaclava uz juzni deo poprečnog broda i izradio nacrt za juzni zvonik. Kao protomajstor nasledio ga prvo sin WENZEL (prvi pomen u Pragu 1375), koji je radio na katedralama u Becu (prizemlje juznog zvonika 1400) i možda Milanu (1403), a potom i drugi sin JOHAN IV (koji se pominje još 1376).

Skulptura: PETER PARLER i drugi. *Grobovi* - Grob Bretislava I (+105x). 206x82x98cm. Reljef h=39cm. Gospina kapela (ili Svete Trojice).

Portreti u Horu: Ana od Palatinata, Ana od Schweidnick-a, Karlo IV, Majka Karla IV, Jovan Luksemburski (Otac Karla IV), Elizabeta od Pomeranije, Venceslav IV, Johana Bavarska, Jovan-Henrik Lux, Ernest od Pradubica, Jan Ochko od Vlashima, Jan od Jenshtejna, Nikola Holubec, Brushek sin Leonarda, Venceslav Lux, Brenesh Krabice od Weitmuehl-a, Andrej Kotlik, Peter Parler, Mathieu iz Arrasa, Venceslav od Radecha.

2. **MAJSTOR BIBLIJE JEAN DE SY-ja.** Uvod u žrtvu Avraamovu. Minijatura iz Biblije Zana de Sija (Jean de Sy). 1355-1356. Francuski kralj Jovan II "Dobri" naručio je od de Sija prevod Biblije na francuski. Veličanstveno ilustrovan rukopis bio je veoma skupocene izrade, ali je rad na njemu završen kada je 1356. kralj porazen kod Poatjea i zarobljen. Delo sadrzi mnogo sličnosti sa minijaturama Majstora Luksemburskog rodoslova, koji je nesumnjivo veoma uticao na umetničku ličnost Majstora Teodorika i možda ga je upoznao sa nekim francuskim i flamanskim strujama.
3. **Minijatura iz Pasionala opatice Kunigunde** Proslavljanje Bogorodice sa Hijerarhijom svetitelja.. 1313-1321. U prvom redu su praoci, proroci i apostoli, u drugom mučenici, episkopi, svestenici i ispovednici, a u donjem device, udovice i vencani parovi. Ovakva podela rasirila se na mnoga umetnička dela, kao što je kapela Sv.Krsta u Karlstejnu.
4. **Sveti Stefan** - 1320-1330, bista Bogorodice iz 1375-1385. Sv.Stefan; Blanka od Valoa, prva žena Karla IV. 1360-1365. Crkva Sv.Stefana; oko 1390. Leopold I, Oton I i Rudolf III. Crkva Sv. Stefana; oko 1390. Sv. Barbara i Sv. Katarina. Crkva Sv. Stefana;
5. **Hradcani-dvorana** -BENEDICT REID. Prestona dvorana. 1502. Zamak Hradcany, Prag. Veličanstvo dvorana za prijeme ne može se videti tamo gde su se nalazile dve najznačajnije: u Parizu, na ostrvu Site (od koje postoji samo Sainte-Chapelle) i u Londonu, gde je ona u vestminsterskoj palati (takođe sa kraja XIII veka) uništena u pozaru krajem XIX

stoleca. Iako je mnogo poznija, prestona i sudska dvorana u zamku Hradcany u Pragu, jedna je od najznačajnijih postojecih. Izuzetna ondulirajuca rebra koja idu skoro od poda navise stvaraju jedinstven prostor izuzetne lepote. Graditelj ovo zdanja je Benedikt Rid.

6. **Kapela većnice Starog grada**. Iz 1381.
7. **klaustar Sv. Agneze** iz 1234.
8. **Kruna Sv Rimskog cara** - Kruna careva Svetog rimskog carstva. Zlato, emalj, drago kamenje i biseri. Druga polovina X veka (krst je dodat početkom XI veka). Karlstejn. Izrađena na zapadu Nemačke. Uz Hrista-kralja, ostale emaljne pločice prikazuju starozavetne kraljeve Davida, Jezekiju i Solomona, kao i proroka Isaiju. Značenje je jasno: carevi SvRC su Hristovi zastupnici na zemlji i nastavljači pobodnih, mudrih i pravednih starozavetnih vladara koji su u sebi kombinovali dostojanstvo kralja i svestenika. Kruna je bila vazan deo riznice koju je Karlo IV 1350. preneo iz Minhena u Prag. Položena je u Karlstejn najkasnije 1365, povodom osvestanja kapele Sv.Krsta.
9. **Relikvijar Ahena** -Relikvijar u obliku tri kule. Cizelirano i pozlaceno srebro, emalj i drago kamenje. 1370-90. h=93,5cm. Riznica katedrale u Ahenu. Dok su romanički relikvijari bili u obliku kovcezica ili crkava, idealnih za fizičku zastitu sadrzine, gotički su postali "transparentni" kao izlozi radnji, omogućavajuci posmatraču da pogleda svetinju-dragocenost u unutrašnjosti. Ovaj relikvijar odražava tendencije monumentalne umetnosti, koja je još dva veka ranije počela da gradi velika zdanja resetkastih i providnih struktura - katedrale, oko istih relikvija ili grobova svetitelja/vladara.

KARLSTAJN

1. **Kapela Sv Krsta** - Kapela Sv.Krsta, Karlstejn. Oko 1360-1364. To je bila "svetinja nad svetinjama" čitavog zamka. Hristova vojska u vidu čitave hijerarhije svetitelja čuvala je najdragocenije relikvije Svetog rimskog carstva i Ceskog kraljevstva. *Imago Pietatis* - MAJSTOR TEODORIK. *Imago pietatis*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, severni oltarski zid. Predstava Hrista u mukama zauzima vazno mesto u ikonografiji Kapele, pošto ona naglašava ulogu Instrumenta martyrii (Sredstava mučenja) koja su tu pohranjena kao relikvije. Hristos je prikazan kao živ, sa otvorenim očima. To je neobična inovacija, ali ne i jedina u Karlstejnu. Paralelu za ovo mozemo naći u dvorskom rukopisu Liber viaticus Karlovog kancelara Jana od Strede. *Raspeće* - MAJSTOR TEODORIK. *Raspeće*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, severni oltarski zid. Ovo je najveći gotički slikani panel u Ceskoj. Uprkos ozbiljnim ostecenjima, on nosi glavne crte Teodorihovog majstorstva. Dok su na ostalim panelima relikvije stavljane u posebne otvore ua okvirima slika, u ovom slučaju relikvije Stradanja Gospodnjeg su inkorporirane u samu površinu slike. MAJSTOR TEODORIK. *Sveta Ana sa Bogorodicom i Hristom Emanuilom*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, severni oltarski zid. Kako istraživanje pokazuje, slika je prosla kroz različite modifikacije u kompoziciji. To je, izgleda, jedan od najstarijih Teodorikovih panela, u kome je slikar još tražio rešenje za ovaj motiv, mada je ovakav tip sv.Ane bio popularan među ljubiteljima umetnosti na dvoru, što potvrđuje iluminacija u rukapisu - putopisu (Liber viaticus) carevog kancelara Jana od Strede. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti apostol Andrej*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, severni oltarski zid. Naq retablu u Kapeli sačuvan je i crtez majstora Teodorika koji predstavlja skicu-studiju za buduci lik ovog svetitelja. Zanimljivo je da se od skice konačno rešenje razlikuje po tome što je dato obrnuto, kao u ogledalu. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti jevanđelist Luka*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, severni oltarski zid. Ne može se isključiti mogućnost da je Majstor Teodorik, prikazujuci jevanđelistu Luku, naslikao (kripto)autoportret, kao što je i njegov "poslodavac", car Karlo IV, prikriveno predstavljen u sceni Poklonjenja kraljeva. Za tajni autoportret jevanđelist Luka bi bio idealan izbor, s obzirom da se njemu pripisuju prva (ne-nerukotvorena) slikarska dela hrišćanske ere na hrišćansku tematiku (i to baš lik Bogorodice, posebno popularan u XIV veku). Portretne karakteristike koje ovo lice ima ne mogu se, međutim, uzeti kao ključni dokaz, jer su svi svetitelji u Kapeli veoma individualizovani. TOMASO DA MODENA. *Triptih sa Bogorodicom, sv.Venceslasom i sv.Palmacijem.* Tempera na drvenom panelu. 1355-1359. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn,

severni oltarski zid. Izuzetna ličnost italijanskog trecenta, Tomaso da Modena živeo je u Trevizu, gde je izradio svoje životno delo - zidne slike za dominikanski manastir. Karlo IV verovatno je video njegov rad pre krunisanja u Rimu 1355. Naručio je od tog slikara, osim ovog triptiha, jedan diptih koji se čuva u Karlstejnu u svom originalnom obliku. Karlo je toliko cenio stvaralastvo ovog majstora da je ovaj triptih postavio usred Teodorihovih panela, na najistaknutijem delu najvaznijeg zida. MAJSTOR TEODORIK ili njegov učenik. *Sveti Vojtech - Adalbert* (?). Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn. Razumljivo je da se u okviru ove Kapele morao naći patron Praske nadbiskupije, sveti Vojtech. Ipak, za razliku od otalih Karlovih zaduzbina, sveti patroni ceske zemlje nisu grupisani na jednom mestu, već su rasuti po svim zidovima Kapele. *Poklonjenje 24 starca Apokalipse Mističnom jagnjetu*. Freska. Oko 1360. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, zapadni prozor. autor ovih fresaka nije Majstor Teodorih, već neki slikar koji se obrazovao u Francuskoj, a koji je, verovatno, izveo i neke crteze svetaca na malteru u oltarskom prostoru ove Kapele. možda se radi o tzv."Majstoru rodoslova Luksemburga". Ostale freske u Kapeli Sv.Krsta izveo je Teodorik. Novi naturalizam lica je još jedan od znakova francuskog uticaja, koji 24 starca pretvara u istinske portrete, mada (najverovatnije) fiktivnih ličnosti. *Blagovesti*, detalj: arhanđeo Gavrilo. 1360-1364. Istočni oltarski zid, severna strana prozora. Ove Blagovesti u Karlstejnu su jedan od najranijih primera gde je Bogorodica prikazana kao da posluzuje u crkvi, sa savremenim enterijerom koji podseća na crkvu. Neki detalji ukazuju na to da je slikar bio veoma blizak po radu Majstoru Teodoriku (ima istraživača koji ovu fresku pripisuju Teodoriku). MAJSTOR TEODORIK. *"Veliki" proroci*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni oltarski zid. MAJSTOR TEODORIK. *Poklonjenje kraljeva*, detalj: kriptoportret Karla IV. Freska. 1360-1364. Istočni oltarski zid, severna strana prozora. Motiv ovog Poklonjenja u tesnoj je vezi sa ideologijom vladara, koji su svoje portrete često pozajmljivali kraljevima - mudracima pred Emanuilom, što je i ovde slučaj. Karla je moguće videti čak 6 puta u različitim sakralnim prostorima male kule, dok je u velikoj kuli, međutim, prikazan samo na vrhu stepenista, kako polaze posvetnu "kapsulu" u oltar. U ovoj Kapeli, "svetinji nad svetinjama", on nije smatrao sebe dostojnim otvorenog prikazivanja, pa je pribegnuto kriptopertretu u okviru scene Poklonjenja kraljeva malom Hristu. MAJSTOR TEODORIK. *Sveta Elizabeta iz Turingije*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni oltarski zid. Zbog svog milosrdnog rada, sveta Elizabeta/Jelisaveta bila je vrlo popularna tokom srednjeg veka. Teodorik je sjajno iskoristio predstavljanje te njene delatnosti da iluzionistički prikaze arhitektonsku pozadinu. MAJSTOR TEODORIK. *Sveta Katarina*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni oltarski zid. Ova svetiteljka pripada redu svetih devica, čija je odlika na slikama raspuštena kosa. Sveta Katarina zauzimala je vrlo vazno mesto u životu Karla IV, koji je kao mladić (1332) dobio prvu bitku kod Modene (San Felice) baš na dan njenog proslavljanja, 25.novembar. Nije, stoga, slučajno da se u savremenoj Legendi o sv.Katarini, napisanoj na ceskom, nalazi opis veličanstvene pristorije ukrašene draguljima i zlatom, baš na način kao što je to učinjeno u Kapeli Sv.Krsta. MAJSTOR TEODORIK. *Sveta Kuhnuta/Kunigund*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni oltarski zid. Za sve udovice na tom zidu karakterističan je beli veo koji im pokriva glave. Kunigund je bila žena Henrika II, cara Svetog rimskog carstva početkom XI veka. Kao saosnivačica biskupije u Bambergu, obično se prikazuje sa moedlom atamosnje katedrale u rukama. MAJSTOR TEODORIK. *Sveta udovica (Jelena?)*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni oltarski zid. Za sve udovice na tma zidu karakterističan je beli veo koji im pokriva glave. Nagovestaj da se radi o majci cara Konstantina je crkva koju svetiteljka drži u ruci i koja ukazuje na njenu ktitorsku delatnost. Oblik crkve nije bitan, s obzirom da slikar nije poznavao oblik nijedne od zaduzbina ove carice (u ime njenog sina) u Svetoj Zemlji. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti Georgije*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni oltarski zid. Ovaj veliki mučenik, kao patron vitezova, bio je zastupljen vaznim relikvijama na Karlovom dvoru - zastavom i ostacima zmaja. Ovi poslednji su bili izloženi sve do kraja XVII veka, kada je utvrđeno da se radi o lobanji divovskog krokodila. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti Vit*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni oltarski zid. Italijanski svetitelj, čije je proslavljanje oživljeno u Ceskoj kada je Karlo IV doneo njegovu glavu u Prag 1355, ubrzo je postao jedan od glavnih patrona ove slovenske zemlje - njemu je, uostalom,

posvecena katedrala u Pragu. Ova slika je prva u nisu tipoloski srodnih portreta, koji se nastavljaju panelom Jana Ocka iz Vlasima, preko biste na gornjem triforijum praske katedrale, do statue na istočnoj fasadi Kule na mostu Starog grada. MAJSTOR TEODORIK. *Svetiteljka-ispovednica*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni oltarski zid. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti Henrik*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, zapadni oltarski zid. Prikazan je sa autentičnim drvenim heraldičkim stitom, što je redukcija u odnosu na ratne stitove. Sveti Henrik, sa dvoglavom crnom orlovicom, trebalo je da prizove uspomenu na Karlovog dedu, cara Svetog rimskog carstva, Henrika VII. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti Karlo (Veliki).* Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, zapadni oltarski zid. MAJSTOR TEODORIK. *Petorica svete braće*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni zid. Pet benediktinskih monaha, savremenika sv.Vojtech-a, obijeni su 1003. u Poljskoj. Posle 36 godina njihovi posmrtni ostaci preneti su iz Gniezno-a u Prag, gde su potom postovani kao patroni zemlje. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti Mauro*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, istočni zid. Maurus - sveti ratnik i mučenik pripadao je Tebanskoj legiji i proslavljan je u srednjem veku na Zapadu skoro kao sveti Georgije. Njegove su relikvije bile na visokoj ceni (toliko da je Longinovo koplje dugo pripisivano njemu). Njegov kult kao patrona dinastije bio je rasirenu Evropi. Panel u Karlstejnu je jedna od najstarijih predstava ovog svetitelja kao crnca ("mavros" znači "crn" na grčkom), sa osećajem za realistično prikazivanje ovog etničkog tipa. MAJSTOR TEODORIK ili njegov učenik. *Sveti papa*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, juzni ulazni zid. Svi stupnji crkvene jerarhije su prikazani u Kapeli - đakoni, svestenici, monasi, opati, biskupi, kardinali i pape. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti Ambrozije Milanski*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, juzni ulazni zid. Jedna od odlika predstava ovog "doktora zapadne crkve" (uz Avgustina, Jeronima i Tomu Akvinskog) jeste realistično pirestavljena "mrtva priroda" sa detaljnim pisarskim priborom. osećanje za taj novi naturalizam, koje je upravo preko Karlstejna naslo put do ceske, dostize svoj vrhunac baš na ovom panelu, pri čemu je slikar čak naglašio prljave nokte svetitelja. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti Jeronim*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, juzni ulazni zid. Jedna od odlika predstava ovog "doktora zapadne crkve" (uz Avgustina, Ambrozija Milanskog i Tomu Akvinskog) je da se on slika kao kardinal, što je netačno, ali što je bio način da mu se naknadno prida zasluga za prevod Biblije sa grčkog na latinski ("Vulgata). U doba Karla IV njegova popularnost u Ceskoj je porasla, jer je car isticao slovensko poreklo svetitelja i istakao ga kao jednog od patrona novoosnovanog manastira Na Slovanech uPragu. MAJSTOR TEODORIK. *Sveti vladar*. Oko 1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn, juzni ulazni zid. krstašti rebrasti svod. Pozlata, staklo. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn. Oko 1360-1364. Pojava Sunca i Meseca iznad oltara ipak ukazuje na to da svetiliste nije viđeno prosto kao simbol Novog Jerusalima, koji, kao što je poznato, "ne potrebuje ni Sunca, ni Meseca".MAJSTOR TEODORIK. *Sveti Andrej*. Crtez na retablu, Kapela Sv.Krsta, Karlstejn. Oko 1360. Postoji (kao u ogledalu okrenut) lik istog svetitelja, rad istog majstora, što se vidi po specifičnim odlikama prikazanog apostola (isti oblik širokog lica sa bogatom, punom bradom i karakterističnom monumentalnom obradom). *Sveti Vojtech.* Crtez na istočnom zidu, Kapela Sv.Krsta, Karlstejn. Oko 1360. Crtezi na malteru oltarskog zida dokaz su traganja za najadekvatnijim načinom dekoracije kapele. većina liče na rad slikara koji je izveo nešto ranije freske u palati ili maloj kuli - možda je on autor Poklonjenja 24 starca u procepu zapadnog prozora.

2. **Crtez iz Erlangena** - Crtez iz sveske pronađene u Univerzitetskoj biblioteci u Erlangenu. Bojeni crtez cetkicom na pergamentu. Oko 1360. Zasad jedinstveni skicen-blok kakve su masovno morali koristiti umetnici u srednjem veku, posebno u slučaju tako složenih narudzbina kakva je dekoracija kapele Sv.Krsta u Karlstejnu (oko 1360-1364). Na ovom crtezu može se sa velikom verovatnocom prepoznati ruka samog Majstora Teodorika, dok su ostali rad drugih slikara, premda u celoj svesci vlada prilično stilsko jedinstvo.

3. **Retabl** - Retabl. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn. Oko 1360-1364. Oblik retabla podseća na slične predmete tog doba u Nemačkoj (npr. u Doberan-u iz 1310, oltar sa skulptoralnim relikvijarima iz cistercitskog manastira u Marienstadt-u i sličan oltar u crkvi Sv.Klare u Kelnu, oba iz oko 1360). Za poređenje je veoma vazan oltar iz zamka u Tirolu, za koji se

obično smatra da je pod Teodorihovim uticajem. Ovde je niša u zidu dodata retablu, a u njoj su različite relikvije i plenaria.

4. **Ukras parapeta**. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn. Oko 1360-1364. Oktobra 1357. Karlo IV pripojio je državu Boc u severozapadnoj Ceskoj, krcatu poludragim kamenjem zapadno od Klasterec-a nad Obri-jem. Johann se zvao kamenorezac koji je za cara radio 1359-1363. možda je on autor druge faze ukrasa Kapele svete Katarine (neposredno pre 1360), a zatim Kapele Sv.Krsta. Ovakav ukras izvođen je samo u sakralnim prostorijama povezanim sa carem Karlom IV (Kapela sv.Katarine u Karlstejnu, Kapela sv.Venceslava u katedrali sv.Vita, kolegijatskoj crkvi Svih svetih u praskom dvoru i Kapeli u Tangermuende, Karlovom dvoru u Brandenburgu, rekonstruisanom 1374-1377).

5. **Kapela Sv Katarine** - Kapela svete Katarine, Karlstejn. Pogled ka oltaru. Na fresci u niši oltara Karlo IV i Ana od Svidnika kleče oko trona na kome je Bogorodica sa malim Hristom, dok su na bočnim stranama nise prvoapostoli Petar i Pavle. Na bočnom zidu, pod naslikanim arkadama prikazana je procesija apostola sa krstovima u rukama, u staroj tradiciji (npr. kao u San Apolinare in Klase u Raveni) - to je tzv. "Imitatio Christi". Freske su izvedene pre osvestanja oratorijuma, 1357. Umetnik je bio pod italijanskim i francuskim uticajem. U drugoj fazi (neposredno pre 1360) zidovi su skoro u potpunosti prekriveni poludragim kamenjem. Odmah potom naslikano je i Raspeće (bočno očuvana Sv.Katarina) na prednjoj strani oltara. Kapela svete Katarine, Karlstejn. Pogled ka ulazu. Neposredno pre 1360, u drugoj fazi, kapela je prekrivena velikim pločama poludragog kamenja sa pozlacenim fugama i praktično pretvorena u jedan veliki relikvijar. Nad ulazom je tada naslikana predstava Exaltatio crucis - Karlo IV i carica Ana od Svidnika podižu krst, baš kao što to obično čine Sv.Konstantin i Jelena. Ovo je verovatno delo slikara obrazovanog u zapadnoevropskim centrima (Rajnska oblast?), kome neki pripisuju i delove Apokalipse u Bogorodičinoj kapeli. Kapela svete Katarine, Karlstejn. Svod ima plastične ornamente sa krstovima, a na preseku rebara krstaštih svodova je ključni kamen ukrašen draguljima *Krst-relikvijar Ceskog kraljevstva*. Zlato i drago kamenje (smaragdi, safiri, kalcedoni, sardoniksi itd), 24 bisera i devet dragulja. Oko 1357. Sada u riznici katedrale Sv.Vita, izrađen je posebno da čuva relikvije Stradanja Gospodnjeg (tri iz Hristove krune, deo sunđera sa koplja, jedan ekser, deo kanapa kojim je Hristos bio vezan prilikom bičevanja i komadic Casnog krsta).

6. **Bogorodičina kapela**, Karlstejn. Freske. Odmah posle 1357. Karlo IV lično polaze relikviju Casnog krsta u zlatni krstoobrazni relikvijar (reminiscencija na krst Ceskog kraljevstva koji je Karlo naručio nešto kasnije i koji se dosad čuva u riznici katedrale Svetog Vita u Pragu). Na ovom detalju car je prikazan u svom veličanstvu, što je značajan istorijski dokument o njegovoj odezdi i insignijama. Bogorodičina kapela, Karlstejn. Freske. Odmah posle 1357. Karlo IV prima dva trna Hristovog venca od francuskog dofena (buduceg kralja Šarla V); Karlo IV prima relikviju ili od Pjera I Luzinjana (kralja Kipra i Jerusalima) ili od mađarskog kralja i svog zeta Ludviga Velikog; Karlo IV lično polaze relikviju Casnog krsta u zlatni krstoobrazni relikvijar (reminiscencija na krst Ceskog kraljevstva koji je Karlo naručio nešto kasnije i koji se dosad čuva u riznici katedrale Svetog Vita u Pragu). Iznad je veoma ostecena predstava Sv.Trojice (tipa Presto Bozje Milosti), a ispod "iluzionistička" arhitektura sa kolonadama stubova. Radi se o izvanrednim istorijskim dokumentima. Bogorodičina kapela, Karlstejn. Freske. Pre 1362/1363. Karakteristično je povezivanje teksta i odgovarajuce ilustracije. Na zapadnom zidu je predstava Azdaje-zveri koja nasrce na Zenu koja treba da se porodi. Dramatična Apokalipsa izražava eshatolosko raspolozenje tog vremena koje je evociralo ulogu Antihrista u svetu (tadasnji propovednik Jan Milic iz Kromeriz-a čak je u samom caru prepoznao Antihrista). Bogorodičina kapela, Karlstejn. Freske. Pre 1362/1363. Na istočnom zidu scene su veoma male, poređane u frizove i sa pratecim tekstovima, što podseća na Biblia pauperum. Sličan ciklus iz poznog XIV veka može da se vidi na zidovima "Chapter House" u Vestminsterskoj opatiji u Londonu. Njihov autor (u nečemu sličan Majstoru Bertramu iz Hamburga) možda se, posredno, nadahnuo upravo ceskim primerima od kojih je ovaj vrlo reprezentativan. Bogorodičina kapela, Karlstejn. Freske. Pre 1362/1363. Žena obučena u Sunce može da se shvati kao alegorija

Crkve. Karlo je bio veliki postovalac Bogorodice, koju je poredio sa draguljem, orlovicom, Evom i Suncem.

7. **Minijatura u Codex Heidelbergensis** Heinrichi VII, grof od Luksemburga, otac ceskog kralja Jovana Luksemburskog.. 1574-1575. Arhiv Nacionalne galerije u Pragu. U ovom kodeksu nalaze se kopije (predstave) nestalih zidnih slika iz velike dvorane Carske palate u Karlstejnu sa mitskim i krvnim srodnicima Karla IV.

8. **Severna kula, Karlstejn** Sv.Venceslas priprema hostije (detalj iz ciklusa). Freska. Pre 1364. Spiralno stepeniste koje vodi ka kapeli Sv.Krsta.. Izbor ovog ciklusa (kao i drugog, posvecenoj Sv.Ljudmili) svedoči o želji Karla IV da proslavi svoje svete patrone po majcinoj, ceskoj strani, Psemislavica. Na tome se zasnivala njegova ideja "državne pobožnosti". Verovatno se datuju posle osvestanja kapele Sv.Krsta, oko 1265. Lose očuvane freske izuzetne su vrednosti i porede ih sa najboljim tadašnjim istalijanskim slikarstvom (i zbog linearne perspektive). Neki ih pripisuju Majstoru Osvaldu, Karlovom dvorskom slikaru aktivnom, međutim, tek krajem 60-ih i tokom 70-ih godina XIV veka.

9. **TOMASO DA MODENA**. **Bogorodica sa Hristom**, Karlstejn.Tomaso da Modena je u Trevizu izradio svoje životno delo - zidne slike za dominikanski manastir. Karlo IV verovatno je video njegov rad pre krunisanja u Rimu 1355. Naručio je od tog slikara, osim ovog dela, triptih koji je postavio usred Teodorihovih panela, na najistaknutijem delu najvaznijeg, severnog oltarskog zida Kapele Sv.Krsta.

10. **Votivni pano nadbiskupa Jana Ocka iz Vlasima.** Oko 1371. Nacionalna galerija, Prag. Ovo je delo slikara dobro upoznatog sa stvaralastvom majstora Teodorika u kapeli Sv.Krsta. Panel je bio namenjen za privatnu kapelu nadbiskupske palate u Roudnicama. Izražava harmoničnu koegzistenciju sekularne (imperium) i crkvene (sacerdotium) moći tokom vladavine Karla IV.

63. GOTIČKE MINIJATURE

Francuska

Potrebe predavaca na Univerzitetu u Parizu, zajedno sa velikodusnim patronstvom kraljeva i plemstva, znacilo je da je u Francuskoj krajem XIII veka umetnost iluminiranih rukopisa cvetala kao nikad ranije. Pariz je postao centar evropskog minijaturnog slikarstva, u radionicama koje su bile smestene u ulici Eremburg, blizu prepisivaca i trgovaca papirom koji su vodili svoj posao u susednoj ulici.

Najpoznatiji minijaturista tog perioda bio je majstor Onore, koji je vodio vaznu radionicu izmedju 1288 i 1291. Ova radionica je odgovorna za dela kao što je Brevijar Filipa Lepog. Ilustracija koja prikazuje dve scene sa Davidom kombinuje tipicno francuske dekorativne motive sa aspektima vizantijskog narativa, prvenstveno javljanje iste osobe nekoliko puta: kako se David sprema da zamahne prackom, Golijat već pritiska celo, dok u pozadini David podiže mac da odsece Golijatovu glavu. Vredna karakteristika ovog dela je lenja elegancija figura, koja izgleda kao da je sazdana od krivih i dugačkih, treperavih tela XVI vekovnog manirizma.

Zan Pisel, koji je takodje radio u ulici Eremburg, obično se smatra da je imao još veci uticaj od majstora Onorea. Dok je majstor Onore imao tendenciju da se koncentrise na piktoralni motiv pre nego na dekorativne ornamente, Zan Pisel je izmisljao i transformisao dekorativne karakteristike. On je spojio ornamente sa okvirom i malim početnim slovima, i kombinovao ih sa arhitektonskim motivima i figurama da formira gotovo apstraktne sheme.

Njegov *decembar* iz *Breviarium Belleville*, oko 1323-1326., naročito je zanimljiv. Drvoseca i njegova rasplamsala vatra, koja guta palo drveće, ilustruje mesecne radove. Na Bogorodicu, kraljicu Nebesa, ukazuje dete Hristos u kolevci. Na donjoj ivici, prorok se javlja sa porukom:"Dosao sam da probudim vasu decu", što se odnosi na Crkvu, Vaskrsenje, i večni život; sinagoga je predstavljena na slici kako se već raspala. Na marginama su groteskne male figure koje, upletene u vinovu lozu i lisce, sviraju ili izvode razne trikove. Gracioznost ovih minijaturnih figura i integracija ornamenta, arhitekture i pisanog teksta stvara naročitu atrakciju dela Zana Pisela. On je imao dugotrajan uticaj na umetnosti iluminiranja, cinjenica koja se može videti naročito u delima radionica u Burgundiji i Beriju.

Strast za umetnošću vojvoda od Burgundije, naročito vojvode Zana De Berija, bila je podstaknuta njihovim pojačanim uticajem na francusku politiku. Engleska intervencija u Francuskoj oslabila je francusku monarhiju ali je ojacala moć Burgundije i drugih vojvodstava i omogućila je da ekonomija i umetnost u ovim oblastima procvetaju. Zan de Beri, mladji brat kralja Francuske Šarla V, bio je jedan od prvih princeva koji će osnovati svoju sopstvenu veliku biblioteku.

Molitvenik vojvode od Berija, čije ilustracije su nekad bile pripisane Janu van Ajku, kombinuje izvanredne pejsaže, precizne, prostorno tacne enterijere, i ornamentalne okvire slične onima iz dela Zana Pisela. Flamanski temperament ovde ocigledan je još jasniji u delu Zakemara de Hesdina, koji je došao na dvor vojvode Zana od Berija iz Artoaa u Flandriji 1384. Njegova radionica je stvorila sve vojvodine molitvenike (orologione) ukljucujuci i slavni Molitvenik od Notr Dama i tzv. Briselski molitvenik. Pored obaveznih dekorativnih shema i arhitekture inspirisane flamanskom, ceski uticaji se mogu videti u izvodjenju lica i tretmanu draperije.

Zakemar de Esdin ostao je na dvoru vojvode sve do 1409. Godinu dana kasnije braća iz Limburga su pozvana na dvor vojvode od Berija u blizini Burza. Tu su naslikali jednistveni manuskript, Molitvenik vojvode od Berija. Danas su samo preostale rusevine od vojvodinog omiljenog zamka, ali u njegovoj hronologiji 1400, francuski pesnik Zan Froasar je hvalio ovaj zamak kao najlepsi na svetu. Jedna od ilustracija molitvenika koja predstavlja Iskusenja Hristova prikazan je taj zamak koji i dolikuje Froasarovom opisu. Sa svojim belim kulama sa gotičkim kamenim ukrasom, zamak lici na monumentalnu krunu. On simbolise bogatstvo sveta koje je Hristos, koji se vidi na vrhu planine koja lici na minaret, odbio da bi prevazisao iskusenja koja mu je priredio Djavo. Vojvoda je verovatno želeo da poveze ovu scenu sa promenom sopstvenog života, čiji kvalitet je nagovesten prikazom zamka, metafore iskusenja sveta cula. Ali je nesigurno da li je vojvoda uvek bio takav kao model kakav se predstavljao.

Predstave meseca povezuju aktivnosti ljudi sa specificnim istorijskim mestima. Skupljanje sena, npr. desava se izvan zidina grada Pariza u junu. Srednjovekovna arhitektura gradske palate i Sen Šapela prikazana je veoma precizno. Povezanost figura i pejsaža podseća na slične italijanske kompozicije npr. one Ambrodja Lorencetija. Braća iz Limburga su možda bila pod uticajem Lorencetijeve urbane arhitekture i načina na koji je kombinovao kuće da formiraju arhitektonske komplekse.

Pre nego što su Zan i Pol Limburg stigli na dvor vojvode od Berija, radili su za njegovog brata Filipa Smelog, vojvodu od Burgundije. Filip je zaposljavao i druge umetnike i naručivao je dela iz Pariza. Dvor u Dizonu takodje je primao knjige iz pariskih radionica, koje su ilustrovali Busiko i majstor Belforda.

Flamanski uticaj postajao je sve više izražen oko sredine XV veka. Radionica Zana de Vaukvelina stvorila je ilustracije za Romansu o Aleksandru i Henego hronike tokom vladavine Filipa Dobrog. Na listu sa posvetom Filipu, dekorativni elementi inspirisani flamanskim majstorima naročito su upadljivi. Ne nastavljajuci se izvan okvira, oni se odnose na enterijere i odeću.

Tokom Stogodišnjeg rata protiv Engleske i drugih, francuski kraljevi od Šarla VII (1422-61) do Fransoaa I (1515-47) boravili su na svom dvoru u dolini Loare. Upravo su tu sagradili mnoge od svojih najlepsih rezidencija. Zan Fuke je tamo radio, verovatno po zavrsetku obuke kao minijaturiste u Parizu. Putovanje u Rim obezbedilo mu je dalju inspiraciju, koji je on ukljucio u svoje iluminacije sa velikom domisljatoscu. Sa detaljnim

opisima gradova, sela, i ljudi, velika Hronologija francuskih kraljeva daje živu sliku srednjovekovnog francuskog života. još značajnije minijature Molitvenika Etjena Sevaljea, sekretara i riznicara Šarla VII. Ovde vidimo pejsaže tipicne za ranu italijansku renesansu, zajedno sa predstavama palata i zamkova tipicnih za braću iz Limburga ili parisku škola.

Sa Fukeom, koji je radio za francusku vladajucu porodicu zajedno sa ostalim umetnicima iz Turena, veliki period francuske iluminacije došao je do zavrsetka. Pojava Roberta Kampina, Jana van Ajka, i Rogira van der Vajdena oznacila je da se centar ravnoteze evropske umetnosti premestio u Flandriju i Holandiju.

Italija

Glavni centri italijanske iluminacije bili su Milano i Pavija, gradovi koji su bili javne rezidencije grofova Viskonti od Milana. čak i u Bolonji, uprkos zahtevima sa univerziteta, minijaturno slikarstvo se razvijalo samo u ograničenim razmerama i nikad nije dostigao dimenzije kakve je imalo u Francuskoj. Oba severnoitalijanska centra, Bolonja i Milano, bila su pod snažnim uticajem francuskih izvora. Prvi nezavisni umetnik bio je Nikolo di Djakomo da Bolonja. Njegovi tipicni motivi su zlatno akantusovo lisce u pozadini, dobro formirane realističke figure i sjajne boje.

Velicanstvenost Viskontijevog dvora, zajedno sa njegovim političkim vezama sa Burgundijom, ostavili su svoj pecat na umetnosti Lombardijskih radionica. Glavne teme su bile viteske romanse kao što su npr. Tristan i Lanselot od Jezera. Djovani de Grasi naslikao je minijature Ambrozijanskog Brevijara, pozajmljujuci od burgundijskih modela. Ornamentalni okvir, dekorisan listovima koji ukljucuju male figure, kao i delikatne gotičke finials, odražavaju prefinjeni ukus dvora.

Iako je delo lombardijskih minijaturista bilo popularno u centralnoj Italiji, Firentinski majstori pokusali su da se distanciraju od njihovih severnoitalijanskih kolega i da razviju sopstveni stil. Prvo su se okrenuli Djotu i pokusali da svoje radove ucine popularnijim uvodjenjem realističnijih motiva.

Ilustracija Dominika Lencija sa nazivom Gradska scena (ili Il Biadiolo kodeks) pokazuje ovo. Naslikan je oko 1340 i podseća na gradske predstave DJota i Ambrodja Lorencetija.

Ilustracije stvorene pola veka kasnije za Danteovu božanstvenu komediju, takodje odlikuje jednostavan, ne previse bogat stil. Minijaturist je izbegao dekorativna sredstva i ornamentisao scenu samo onim arhitektonskim ili pejsažnim karakteristikama koje je tekst zahtevao. Nasuprot Lombardijskim umetnicima, firentinski minijaturisti razvili su minijature u skladu sa sopstvenim umetničkim tradicijama.

Nemačka, Svajcarska, Austrija i Ceska

U nemačkim radionicama, uticaj romanicke iluminacije se još mogao osetiti krajem XIII veka iako ove umetničke ideje nikada nisu bile ni ujedinjene ni vezane za bilo koju nacionalnu regiju. U celini, estetske ideje nemačkih minijaturista bile su odredjene vizantijskim uticajima i iznad svega, francuskim ukusom.

Poznati Minesenger rukopis svajcarske Manese porodice je najimpresivniji od svih rukopisa koji su nastali u ovoj oblasti tokom ovog perioda. načinjen je izmedju 1315 i 1340 u Cirihu, a njegovi iluminatori kombinuju otonsku ornamentiku sa francuskim figuralnim stilom. Uprkos ovome, on obuhvata nešto jedinstveno, gotovo sigurno zbog neobične teme koju predstavlja. Rukopis, koji se još naziva Kraljevskim rukopisom, sadrzi pesme i stihove 140 pesnika. delo svakog pesnika ilustrovano je slikom i često i sa malom scenom vezanom za tekst. Najpoznatija je slika koja predstavlja Valtera fon Fogelvajdea, koji je prikazan kako sedi u istom polozaju kakav opisuje u svojoj poemi.

Predstava orkestra kojim diriguje Hajnrih Frauenlob interesantna je kao deo kulturne istorije. Viole, flaute i zvona se mogu videti, a dirigent signalizira solisti koji stoji u sredini. Drugi muzicari se odmaraju od svirke i gledaju u pravcu dirigenta.

Dok je umetnik koji je stvorio ove strane bio još uvek pod snažnim uticajem tradicionalne iluminacije austrijski minijaturisti su se ugledali na Italijanske rukopise kao modele. Dokumenti pokazuju da je Djovani di Gambana bio zaposlen u radionicamam manastira Admont, Zajtenšteten i Klosternojburg. Misal Admont iz poznog XIII veka i Klosternojburg Biblija iz ranog XIV veka su dela vredna pomena.

Na dvoru u Becu bili su zaposleni i ceski umetnici. Uporedjujuci se sa razvojem slikarstva, ceska minijatura je dostigla briljantan vrhunac u XIV veku. Pasional opatice Kunigunde naslikan je oko 1320. Izrazito originalne ilustracije koje odražavaju kako francuske tako i italijanske uticaje, pokazuju najefektivnije flambojantni gotički stil u oblasti. čak i scen asa pricom o Lotu iz Velislavove Biblije pokazuje u jasnim crtama uticaje francuskih modela.

Ova dela još jednom dokazuju stilska preplitanja Internacionalne gotike. Ali ovo ne umanjuje jedinstveni karakter ovih dela. Ceske minijature bile su poznate sirom Evrope, što je cinjenica koju pokazuje prisustvo ceskih minijaturista na evropskim dvorovima kao što su Pariz i Buda (?). Mora se naglašiti da su centri gotičke iluminijrane umetnosti bili u Francuskoj.

1. **Horolologium sapientiae -** "Casovnik premudrosti" (Horologium Sapientiae). Iluminacija na pergamentu. Sredina XV veka. 37x25,5ca. Kraljevska biblioteka, Brisel. Heinrich Suso (oko 1295-1366) je 1334. godine napisao alegorijski traktat pod naslovom Horologium Sapientiae. Ovde je prikazan razgovor između autora i Gospe Premudrosti. Svrha ovog dominikanskog traktata bila je slična budilniku: da iz bezbriznog sna prizove um u vrlinu koja bdi. oseća se nagovestaj iskoraka iz gotičkog sveta, što je potencirano prisustvom mnoštva vrlo precizno prikazanih mernih istrumenata (astrolaba i raznih casovnika). Ipak, sve je još zatvoreno u gotički prostor, kako fizičkom pozadinom, tako i perspektivom razmisljanja.
2. **Psaltir Sv Luja** - "Telesno umovanje" naspram duhovnog (iz Psaltira Svetog Luja) Iluminacija na pergamentu. Oko 1260. 21x8,9cm. Nacionalna biblioteka, Pariz. U gornjoj polovini ogromnog inicijala "B" David sa prozora motri Vitsaveju na kupanju i smislja zavođenje. U donjem delu, David se kaje i moli oprostaj od Gospoda.
3. **Apokalipsa engleska** - Anđeo pokazuje SvJovanu Nebeski Jerusalim (iz jedne engleske Apokalipse, fol.21r). Iluminacija na pergamentu. Oko 1250. (cela strana 27,2x19,5cm). Pierpont Morgan Library, New York
4. **Cantigas de Sta Maria** -Cuda oko nabavke Bogorodičine ikone (iz "Cantigas de Santa Maria"). Iluminacija na pergamentu. Oko 1280. Cela strana 33,4x23cm. Escorial, Madrid. Kompendijum sa preko 1800 Bogorodičinih čuda za kralja Alfonsa X (1252-1284). (1) Monahinja iz Damaska moli monaha da joj iz Jerusalima donese ikonu Bce; pošto je (2) posetio Sveti Grob, on kupuje ikonu u specijalizovanoj radnji (3); otkrivsi da ga ikona stiti od zveri (4), monah odlučuje da je zadrzi za sebe; oluja ga sprečava da se vrati (5), pa on shvata da ikonu mora predati pravoj vlasnici (6). Novi odnos prema svetim slikama delo je monastva, a ovde čudo čini ikona, a ne Bogorodica. Ikona je, povrh svega, izložena na oltaru.
5. **Istorija Sv Graala** - Cudesna vizija kralja Evelaka (iz "L'estoire de Saint Graal" - "istorije/priče o Sv.Gralu"). Iluminacija na pergamentu. Oko 1316. 5,5x8,3 cm. British Library, London.
6. **Psaltir-karta Sveta -** Karta sveta (iz jednog Psaltira). Iluminacija na pergamentu. Oko 1260. 17x12,4cm. British Library, London. Evropa je, izgleda, u donjem lveom uglu, sa gradovima poput Rima i Pariza, dok je Azija desno, gde bi trebalo da postoje cudovisne rase na kraju sveta (čitav niz u više-manje pravougaonim okvirima raznobojnih pozadina). Afrika zauzima čitavu gornju polovinu, a Jerusalim je smesten u centar, "pupak" sveta. Vrh i dno pružaju kontrast u slikama Boga s anđeoima sa jedne i zmajevima sa druge strane.
7. **Psaltir Roberta de l'Isle-a** - Kolo/točak sreće (iz Psaltira Roberta de l'Isle-a). Iluminacija na pergamentu. Pre 1339. 33,8x22,5. British Library, London. Kolo/točak sreće još se naziva i "Deset doba čovekovog života". U sredini je prikazan Svevideci Bog.

8. **Salle de Fortune** - Kristina Pizanska vidi istoriju kao zidno slikarstvo (iz "Salle de Fortune") Iluminacija na pergamentu. Oko 1410. 35x25,5cm. Bavarska državna biblioteka, Minhen. Minijatura poreklom iz Pariza.
9. **Laički misal** - Podizanje hostije (iz jednog laičkog misala). Iluminacija na pergamentu. Oko 1320. 20,5x13cm. Nacionalna biblioteka, Pariz.
10. **Proprietes des Choses** - Privatni prostor (detalj na jednoj stranici iz "Livre de la Propriete des Choses"). Iluminacija na pergamentu. Oko 1410. Čitava strana 40.2x32cm. Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbuettel.
11. **Grandes Chroniques** - Prvi Krizarski pohod (iz "Grandes Chroniques de France"). Iluminacija na pergamentu. Oko 1380. 35x24cm. Nacionalna biblioteka, Pariz. Kralj Charles V i Car posmatraju događaje iz Prvog krizarskog pohoda.
12. **Casoslov** - Stvaranje svetlosti i sfera (iz Casoslova). Iluminacija na pergamentu. Oko 1340-1350. 17x10,5cm. British Library, London. Struktura slična rozetama, ova ilustracija ima, međutim, suprotnu svetlosnu gradaciju: od najtamnijeg centra ka osvetljenim gornjim Nebesima (dok je dole mračni Pakao).
13. **Zitije Sv Dionisija** - Sveti Dionisije (saint-Denis) ulazi u Pariz (iz "Zitija sv.Dionisija"). Iluminacija na pergamentu. 1317. 24x16cm. Nacionalna biblioteka, Pariz.
14. **Bible Moralisee** - Velika arhitekta univerzuma (iz jedne "Bible moralisee", "Moralizovane Biblije"). Iluminacija na pergamentu. Oko 1220-1230. h=34,4cm. Austrijska nacionalna biblioteka, Bec. Na verso strani Bog sestarom stvara univerzum, dok su na recto strani prikazana četiri prva dana Postanja. Velika arhitekta univerzuma (iz jedne "Bible moralisee", "Moralizovane Biblije"). Iluminacija na pergamentu. Oko 1220-1230. h=34,4cm. Austrijska nacionalna biblioteka, Bec. Postanja sa pratecim tekstom, s tim što je ispod svake scene uneta slika-interpretacija koja se često odnosi na savremena religiozna i politička događanja. Na verso strani prikazan je Bog koji sestarom stvara univerzum.
15. **Otkrovenje Sv Brigite** - Vizija Boga iz knjige Otkrovenja svete Brigite Svedske. Iluminacija na pergamentu. Oko 1400. 26,8x19cm. Pierpont Morgan Library, New York.
16. **WILLIAM DE BRAILES. Strasni sud.** Iluminacija na pergamentu. 1230-1240. 27,5x17,5cm. Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

PANOFSKI: RANO HOLANDSKO SLIKARSTVO

Nije samo kroz uspehe u predstavljanju prostora slikarstvo italijanskog Trecenta zadobilo nasledstvo nad gotskim Severom. Drugi faktor bio je njegov uspeh u uspostavljanju nove forme psihološkog izraza.

Klasicna umetnost je razvila recnik stavova, gestova, motiva draperija i izraza lica - "patos formulae," kao što ih je zvao Aby Warburg - koji su manifestovali ogromnu raznovrsnost stanja i osećanja; ali ipak karakter ovog recnika bio je odredjen vitalisticnim ili organicističkim tumačenjem ljudske prirode. Stari narodi su poimali čoveka, ne kao besmrtnu dušu nateranu u nesiguran, čak "cudesan," savez sa "zemaljskim prahom", već kao harmonican savez izmedju ova dva. Duh je imanentan i nije transcedentan u odnosu prema telu. Obratno, duša izgleda sposobna samo za ona iskustva koja su jednaka sa funkcionalnim sposobnostima i ograničenjima tela, i svaki čovek predstavlja samosvestan i samozatvoren "mikrokosmos," kao što je to Demokrit prvi formulisao.

U kompozicijama sa mnogo figura, dakle, stil pisanja je pre polifon nego skladan. osećanja ne teže ni da sruse barijere izmedu pojedinaca ni da prisile telo na poziciju koja je neuskladiva sa njegovim prirodnim sastavom. Draperija uvek ostaje pregledno odvojena od organske forme, i izraz je tako ravnomerno distribuiran na celoj figuri da, u slučaju oštecenja, gubitak glave nije mnogo ozbiljniji od bilo kojeg drugog glavnog dela.

Hrišcanski spiritualizam zahtevao je drugu vrstu jezika: jezik koji bi opravdao nezavisnost duše od tela kao prilikom mučeništva ili ekstaze, i do izumiranja ili blizu-izumiranja individualnosti u prisustvu natprirodnog. pošto je srednji vek poništio individualilzovani portret, tako su oni poništili tu integralnu zajednicu izmedu duše i tela koji mi nazivamo organskom. Romanika je pretvorila figure u nepokretne ili ih je izvrnula u iskrivljenosti neuskladive sa zakonima prirode. Gotika je više volela lirski samo-zaborav; i ni u kom slučaju ne bi smo mogli govoriti o "dramaticnom" načinu izražavanja.

Kada se mladi Ahil, odbacivsi preklinjanja princeza među koje je bio doveden, mucio da prati poziv svoje sudbine, on se okrece od njih naglim *contrapposto* pokretom koji izražava njegove protivrecne emocije, i ovaj pokret stvara zaista dramatičan kontrast molitvenoj pozi devojka koje kleče pred njim. Kada uporedimo ovaj Odlazak Ahila (tekst ilust. 19) sa bilo kojim gotičkim *Noli me tangere* (tekst ilust. 20) - ne sasvim nepravedno poređenje jer se u oba slučaja junak odrice naklonosti žena koje kleče zarad ispunjenja svoje misije - opazamo da u gotskim kompozicijama svim formama dominira sila izvan i iznad individualnog postojanja. Dramatičan kontrast između dve figure je nestao. Umesto razapetosti između želje da se poklekne i želje da se odoli, Hristos se blago udaljuje od Magdalene. Njegova ruka je uzdignut u blagoslovu umesto da izražava bilo ukor ili opraštanje, i njenu ljubav preobraćuje u molitvu. Svi elementi kompozicije, uključujući i same biljke, su podređeni zamahu ujedinjujuceg, krivolinijskog pokreta koji ruši čak i razliku između tela i draperije. Pa ipak je pažnja posmatrača silom upućena prema fokusima duhovnog izraza, na lica i ruke.

Na kraju krajeva, većina gotičkih stavova, gestova i motiva draperija može se pratiti unazad sve do klasičnih izvora; ali su oni ipak bili podlegli metamorfozi koja skoro zamagljuje njihovo poreklo. Opet, u vizantijskoj sferi je taj klasični recnik imao bio sačuvan u svojoj originalnijoj formi - razredjen, ukrucen i često razblažen uticajima azijskog Istoka još uvek zadržavajuci nešto od vitalnog i organskog osećanja koje je animiralo ljudsku figuru u grčkoj i rimskoj umetnosti. Vizantija, da citiramo uvek važece poređenje Adolfa Goldsmita, prenela je nasledstvo klasične Antike "u obliku osusene hrane koje su prenosene iz domaćinstva u domaćinstvo i može biti svarljive samo ako im se doda vlaga i toplota." Povratni talasi vizantinskog uticaja koji je zapljusnuo zapadni svet od X do XIII veka nose svedočanstvo uspeha ovog programa hrane za pothranjene zemlje. Na Severu, međutim, poslednji od ovih talasa bio je pretvoren u neodoljiv tok gotike. U Italiji on se zaustavio u *maniera Greca;* i iz ovoga su majstori Trecenta mogli je razviti "savremene" forme psihološkog izražavanja ulivanjem novog života avetima klasičane "patos formulae" baš onda kada su razvili "savremene" forme prostora obnavljanjem ostataka klasične perspektive.

U svom "*Noli mene tangere*" u Kapeli Arena (tekst ill. 22), Djoto je obnovio u figuri Hrista klasični stav *contrapposto-a* i uspostavio njegov naglašeni kontrast sa preklinjanjem Magdalene. Ali ipak u zadržavajuci nešto od gotičkog ritama on je izbegao da sruši suštinsko jedinstvo obe figure i postigao je personalizacijuosecanja izvan dometa celokupne ranije umetnosti. Umesto gesta bilo strogog odbijanja ili formalnog blagoslova, imamo, po prvi put, jedno blago, odbijanje puno razumevanja. I napetost između preklinjanja i ustuknutosti postala je ono što nije bila u Gotičkoj umetnosti - prvenstveno, drama - i ono što nije bila u klasičnoj antici - prvenstveno, drama od potpuno duhovnog značaja. Figure su ponovo zadobiti nešto od svoje mnogobožacke vitalnosti iako se nisu odrekle se hrišćanskih privilegija posedovanja duše čija iskustva nadmašuju sferu prirodnog postojanja. Suočeni smo sa "razgovorom duša" ispunjenim skrivenom požrtvovanošću koju će osloboditi Ticijan i Koredjo.

Upravo ovaj novi, osećajniji stav koji je taj koji se smatra uvodom, ili barem naglašavanjem i razradom, mnogih ikonografskih motiva naglašeno osećajne ili intimno ljudske prirode, sada uzete zdravo za gotovo ali ipak u stvarnosti koja se može pripisati italijanskom Trecentu: Blagovesti smestene u enterijer domaćinstva; Mariji je je prikazana na kolenima ili kako ponizno sedi; Anđeo Gavrilo se priklanja ili se približava u letu umesto da stoji; Rodjenje sa babicama koje se brinu o novorođenom Spasitelju ili, obratno, sa Devicom koja se klanja Hristu Detetu umesto da bude predstavljena u krevetu; Poklonjenje Mudraca, sa predstavom najstarijeg kralja koji ljubi nogu deteta; Čovek Tuge u poprsju; Madona od Poniznosti.

Jedan od najnavodjenijih primera je Oplakivanje od Hrista. Ova scena - za razliku od Spustanja u grob- nije opisana u Bibliji i bila je prvobitno tuđa Zapadnoj umetnosti koja je poznavala samo Spustanje u grob. Zapadne predstave ove teme su, bukvalno, "de-pozicija": telo Hrista spuštaju u sarkofag dve figure, Nikodim i Josif iz Arimateje, koji ga drže za ramena i stopala kao što su San i Smrt prikazivani sa telom Sarpedona u klasičnim

predstavama. Po pravilu, ali ipak ne uvek, tugujuca Bogorodica i neki Apostoli se javljaju iza sarkofaga; i u mnogim gotičkim predstavama jedan od oplakivača, smesten u centru, pomazuje telo. Cela kompozicija teži da bude prilično simetrična i daje utisak od mirne, dostojanstvene uzdržanosti (tekst ill. 23).

U skladu sa Istočnim obicajem sahranjivanjem pokojnika u pećinama, vizantijska umetnost zamisljala je Spustanje u grob pre kao delo uzdizanja nego uniženja (tekst ill. 24). Telo je spušteno u grob kao - ako mogu upotrebiti takvo poređenje- što je vekna gurnuta u peć; i ono je, dakle, kao procesija koja se pre kreće napred nadiranje nego "depozicija" kakva je predstavljena u "Rabulinom Jevanđelju" još 586. Prvobitno, grupu koja se približava pećini predvodio je Josif iz Arimateje; ali kada je, u Srednjevizantijskom periodu, izuzetno značajna uloga bila pridata Bogorodici Mariji, ona je postala ta koja vodi povorku; i ovo preuređivanje je stvorilo vizantijsko Oplakivanje ili "Threnos." Kao što je tragičan kortež morao da se zaustavi u vidu poslednjeg oproštaja, Bogorodica je prikazana kako se naginje napred ili čak kako sedi na zemlji, bacivsi se iznad mrtvog Hrista, drzeci Njegovo telo svojim rukama, i ljubi Njegova usta (tekst ill. 25). Uprkos činjenici da je Sinod u Aniani osudio mnogobožački obicaj ljubljenja mrtvih, ova dramatična kompozicija bila je usvojena na Zapadu u poznom dvanaestom i ranom trinaestom veku tokom najsnažnijeg talas vizantijskog uticaja. Ali ipak on je tezio da se smesa sa tradicionalnim Polaganjem u Grob u kome je telo bivalo smesteno na sarkofagu umesto da leži na grudima Bogorodice, i u severnim zemljama ovaj sintetički tip uskoro je zamenio mirno gotičko Polaganje u grob, čisto i jednostavno. U Italiji, naprotiv, vizantijski "Threnos" je opstao, i u svojoj pozapadnjacenoj formi (sa telom koje počiva na sarkofagu i sa simetričnošću cele grupe očuvane uprkos motivu poljupca) kao u slučaju Duccio, i u originalnoj verziji koja će naročito biti proslavljena Giottovim freskama u Kapeli Arena (tekst ill. 26). I u oba slučaja scena je bila dalje emocionalizovana uključivanjem motiva koji još nisu bili uobičajeni, koliko ja znam, u vizantijskoj umetnosti. Zgomilani oplakivači bili su dodavani u prvom planu a žalost ostalih raste do takvih proporcija da oni masu obema rukama, cupaju kosu ili se pomamno savijaju napred sa rukama ispruženim iza njih. Izgleda verovatno da su ove dopunske i toliko ekspresivne osobine, koje su očevidno neobične za italijansku umetnost, bile pozajmljene sa rimskih i etrurskih nadgrobnih spomenika; naročito, treba da se istakne opasnost hipoteze da je nezaboravni gest Giottovog Sv. Jovana, u izuzetnom kontrastu sa mirnim stavovima figura iza njega, bio neposredno nadahnut Meleagerovim sarkofagom koji je imao uticaj na toskanske umetnike vekovima.

II

S obzirom na sve ovo, bilo je, istorijski govoreci, neizbežno da Italija nasledi severne zemlje na polju slikarstva. Ne treba previse naglašiti činjenicu da je Kurija bila premeštena u Avinjon 1309, i da se nije vratila u Rim sve do 1377. Nepotrebno je reći da je vavilonsko izgnanstvo Crkve uzrokovalo ogromno mešanje ne samo od italijanskog sveštenstva već i italijanskih naucnika, trgovaca, bankara, advokata, i umetnika; takođe nema potrebe reći da je to otvorilo mnoge kanale transmisija, od kojih se neke mogu utvrditi sa izvesnom tačnošću čak i danas. Međutim, uticaj slikrstva Trecenta osetio se na mnogim mestima izvan Avinjon, i mnogo pre nego što su Pape poduzele velike umetničke poduhvate. Dok Simone Martini i njegovi rođaci (uskoro će ga naslediti Mateo da Viterbo) nisu došli do Avinjon sve do oko 1340, grupa rimskih umetnika je radila u Beziersu u Langedoku još oko 1302. i često ih je kasnije zaposljavao kralj Francuske i od 1325. talas italianizma pogodio je oblasti tako daleko udaljene od Avinjon kao što su Pariz, Španija, juzna Nemačka (naročito Austrija), pa čak i Engleska. Kao u sistemu spojenih sudova tecnost, cim bi se njen nivo u jednom od njih uzdignuo do odredjene tačke, ona bi tekla sve dok nivoi i u ostalima ne bi postali izjednaceni, i cim bi jedan od njih zadobio preimucstvo, automatski je prenosio svoja dostignuca ostalim zemljama. Sigurno je pretpostaviti da se istorija slikarstva XIV veka ne bi toliko izmenila da su Pape nastavile da budu u Lateranu.

Ovo opste rasprostranjivanje italijanizma nastavljeno je, naravno, na različite načine i sa različitim uspehom u skladu sa razlikama regionalnih uslova. Najdublji i najveći prodor odigrao se u Kataloniji i na Balearskim ostrvima, gde su etnička srodnost, relativno pozni upliv i slab razvoj gotičkog stila, i uhodana tradicija slikarstva na dasci najviš e odgovarali

tako neobuzdane i zbrkane prodoru svih raspoloživih italijanskih stilova da je, od oko 1330, katalonsko slikarstvo i knjizna iluminacija odavali utisak jedne eklektične Trecento škola *in partibus* (u začetku). Sasvim suprotno je vazilo za Englesku i Južnu Nemačku.

Italijanski uticaji se tamo javljaju pre kao sporadični uplivi nego kao neprekidno prožimanje i bili su u prvo vreme nesposobni da potresu temelje jedan u sustini gotičkog načina izražavanja.

Austrijski majstor koji je od 1324 do 1329. dekorisao pozadinu oltarske slike Nicholas iz Verdena iz Klosterneuburg-a koja se sastojala od četiri velike table nesumnjivo je znato, neposredno ili posredno, za freske u Kapeli Arena; i njegova zavisnost od Djota naročito je očevidna u njegovoj slici "*Noli mene tangere*" (tekst ill. 21). Opšti raspored scene, sa Hristom i Magdalenom smestenim desno, sa njenim rukama ispruženim napred i uzdignutim licem, otkrivaju zanos humaniji od ranijih severnih predstava; i u obe slike ruka Hristova je smestena uspravno iznad ruku Magdalene. Pa ipak kompozicija austijskog slikara ostaje u sustini u periodu Visoke Gotike. Mada on pokazuje preterano interesovanje za perspektivu sarkofaga (koji je on razvio u "grob-trpezu" nosenu arkadama, sa jako istaknutim konzolama i sa poklopcem koji Giotto jednostavno izostavlja), nije imao razumevanje za ono što je u osnovi bilo novo. Ciljajuci pre na apstraktno nego na konkretno- i stoga je možda više prijao ukusu dvadesetog veka od samog Giotta - on je zadrzao samo plansku shemu kompozicije zanemario njeno razvijanje u dubinu. Figure su prikazane na neutralnoj pozadini umesto da su ubačene u prostor. Pejzaž, koji je Giotto upotrebljavao kao za pojačavanje i unosenje raznolikosti u izgled ljudskih figura, je uklonjen; a donji plan više ne odstupa, tako da vaskrsnuti Hristos, smesten na malo brdašce, izgleda pre kao da se nalazi iznad M. Magdalene nego iza nje. Povezanost nije više veza u dubinu, već veza u visinu. Figure, ranije masivne i potpuno razvijen ispod svoje odeće, sada su duguljaste i nestvarne, kao da ne podlezu zakonu zemljine teže; *con-trapposto* polozaj Hrista je goticiziran u kolebvljivi, lebdeci pokret, i tamo gde se Giotto ogranicava na događaje opisane kod Sv. Jovana, severnjački majstor dodaje posetu Tri Marije prema Marku XVI tako da se *Noli me tangere* suparotstavlja drugim odgovarajućim scenama po tome što su suprotstavljene vojnicima koji spavaju i mirnom prisustvu ukocenih anđela.

Važan iako na nekoliko načina, naročito za budjenje interesovanja za perspektivna skracenja, prvi susret sa Trecentom ostao je jedan samo jedna epizoda. ploče iz Kloster-neuburga i ploče njima srodne nisu zapocele opštu reakciju u odnosu na raniju južno nemačku tradiciju. Berlinsko "Rođenje" iz oko 1350, premda je mnogo doslovnije đotovske u poredjenju sa one četiri ploče iz 1324-1329, je pre više nego manje, linearan i vertikalan po stilu; i ova cela škola slikarstva se okamenio u drugoj polovini veka. Od oko 1350 "sve umetničke snage u Austriji postaje su biti okrenute drugoj" - i, mozemo dodati, izrazito neitalijanskoj - "formi dvodimenzionalnog predstavljanja, tj. slikarstvu na staklu." U Engleskoj je, takođe, neposredan uticaj slikarstva Trecenta bio epizodan - tako epizodan da je ovaj uticaj bio nezapažen sve do prilično nedavno. U tačno ovo vreme kada su ove Klosterneuburg ploče bile naslikane pojavio se u više istočno-anglijskih (misli se na Angle) rukopisa stil koji se razlikovao potpuno od njegovih potpuno gotičkih prethodnika po pokušaju da podražava i italijansku raščlanjenost prostora i italijanski obrazac izražavanja. U minijaturi sa Raspećem u čuvenom "Gorleston Psaltiru," na primer, figure su smestene na pojas terena čija stenovita struktura, slikarski tretman i perspektivno skracenje jasno proisticu iz Trecenta. A iluminator je usvojio od sijenskih izvori ne samo stav i gest Sv Jovana već i karakterističan motiv Magdalene koja grli Krst. Od 1340, medjutim, ova italijanisticka epizoda je završena, ne utičući više na dalji razvoj engleskog slikarstva izuzev marginalnih napora onog usamljenog Italianista koji je, nekih dvadeset ili trideset godina kasnije, ilustrovao takozvani "Egerton Postanje."

Ako stavimo po strani izuzetnu i prilično složenu situaciju u Mađarskoj, postojale bi samo dve zemlje gde je uticaj Trecenta na slikarstvo nije bio ni tako marginalan kao u Austriji i Engleskoj ni tako nadmoćan i, u smislu, opresivan kao u što je to bio u Španiji; gde je funkcionisao kao prožimajuca snaga koja pre stimulise i usmerava nego što prekida ili ometa rast jednog domaćeg stil. Ove dve zemlje - koji su se ovako razvile u sporedne

centre disperzije prenosa vrste previse obradjenog italianizma na sva ona mesta gde stil Trecenta nije mogao da uhvati korena neposrednom asimilacijom, uključujući Britanska ostrva - bile su Češka i Francuska.

Uprkos njihovoj geografskoj razdvojenosti ova dva centra bila su blisko spojena, ne samo dinastijskim i političkim već i kulturnim vezma. Karlo IV od Češke (rođen 1316 i nemački Car od 1356 do svoje smrti 1378) i njegov otac, Jovan Slepi, bili su potpuno "francuzirani." Jovanova kći, Bonne od Luksemburga, bila je supruga kralj Zana le Bona od Francuske, a Jovan je i sam bio ubijen na Kritu kao jedan od saveznika Filipa VI. Karlo IV bio je obrazovan u Parizu i ozenjen sa Blansom od Valoaa. Oba ceska vladara održavali su najbliže veze sa Avinjonom i pozivali su na svoj dvor francuske umetnike kao i italijanske. Njihova prestonica, Prag, bila je prožeta međunarodnom atmosferom za razliku od one u Parizu gde je, 1336, rukopis koji je naručio napuljski eklezijasta napisao jedan engleski pisar a ilustrovao pariski iluminator, i gde je, 1338, flamanski slikar prodao grofici Flandrije jednu sliku iz rimske radionice. Ipak putevi razvoja su bili vrlo drugačiji u Francuskoj i u Češkoj.

U perifernoj sredini Češke, veliki broj nacionalno homogenih ali ipak lično vrlo individualnih umetnika, uglavnom slavljenih u germanskom delu zemlje, poklekli su velikoj raznovrsnosti italijanskih uticaja, delimično neposrednih i delimično posrednih, delimično toskanskih i delimično severnoitalijanskih. Konačno mozemo pronaći uzastopnost od barem tri relativno nepovezana stila, kontinuitet koji je u znatnoj meri zasnovan na istrajnosti izvesnih narodnih osobina. U Francuskoj - barem u zoni severno od *Središnjeg Masiva* gde su se stvarno važni događaji desavali - u samom smo gotičke civilizacije. Umetnici drugačijeg porekla, još uvek ujedinjeni i podržavani čvrstom tradicijom svoje nove zemlje, upustili su se u sistematsku i - da pozajmimo pogodnu frazu Millarda Meissa - "selektivnu" asimilaciju različitih tokova Trecenta. U početku su oni se koncentrisali na stil Duccia i njegovih neposrednih sledbenika, stil najprijemciviji za gotički ukus; onda oni omogućili pristup Simoneu Martiniju, Barni da Sieni i Lorencetiju; najzad, oni su pripadali i drugim italijanskim školama, naročito firentinskoj i školi samog Giotta. Konačno, mozemo posmatrati progresivnu sintezu, kontinuitet koji je bio garantovan samom snaga domaće tradicije i samom postepenošću italijanizacije.

Ako se bilo koji bitan događaj u istoriji umetnosti može pripisati samo jednoj osobi, početak ovog procesa mora biti pripisan jednom umetniku za koga ću nastaviti da pominjem pod nazivom Zan Pisel, koji je bio aktivan u Parizu od oko l320. On nije bio ništa manje važan u razvoju slikarstva na Severu nego što su to bili Giotto i Duccio u razvoju slikarstva u Italiji. Ali ipak za razliku od Giotto i Duccio, on se nije izražavao u velikim freskama i panelima. On je bio knjizni iluminator, ili pre, upravitelj velike radionice zaduzene za knjiznu iluminaciju; i to je bila i većina njegovih istaknut sledbenika. U stvari, zapravo, u bibliotekama pre nego u pinakotekama, crkvama i palatama moramo proučavati prethodnike velikog Flamanca.

U velikoj meri, ovo je tako usled nezgoda pri čuvanju. Veliki broj zamaka i vila koje su, uprkos naklonosti tapiserijama, bile neretko ukrašene freskama, razoren je ili obnovljen. Oltarske slike i *ex voto*-i u crkvama Severa privlacile su bes ikonoklasta, i verske slike i provane jednako, ili su pale kao plen ništa manje razornih promena ukusa koje su zahvetevale njihovu zamenu. Knjige , sa druge strane, imaju način da prežive u relativnom mraku, i samim tim bezbednosti, biblioteka i privatnih zbirki, sasvim odvojeno od činjenice da su njihove strane automatski zaštićene od povreda izlaganjem. Ipak prevagu odnose u broju i - drugim stvarima u kojima su jednake - progresivniji karakter iluminiranih knjiga ne može biti objašnjen sa stanovista samog opstanka. Na prvom mestu, ni jedna oblast ili period u Evropi nije proizveo veći broj i bogatiju raznovrsnost ilustrovanih knjiga nego što su to uradile Francuska i Holandija za vreme XIV i XV vek. Sa raspadanjem visokog srednjevekovnog feudalizama i eklezijasticizma potražnja za divno ilustrovanim knjigama neizmerno se uvećaka pojavljivom bogatog i kulturnog sloja društva sa njegovim strastnim skupljanjem i "ponosom posedovanja."

Sve do druge polovine XIII veka jedina liturgijska knjiga u privatnom posedu bila je Psaltir. Sada, niko od dobro stojećih ljudi nije mogao da se pomoli a da nema, ako ne Brevijar (Molitvenik), onda barem Casoslov, jednu od najkarakterističnijih inovacija XIV

veka. Privatna i naglašeno individualilzovana sluzba i molitvenik (koji nisu potpuno slični), *Livre d'Heures* se razvio od vrste dodatka Psaltiru u jednu individualnu knjigu koja je postakla prihvaćeni simbol bogatstva i statusa; strana u "Casoslovu Marije od Burgundije" prikazuje izuzetnu kolekciju onoga što je bilo smatrano *derigueur* za jednu damu: brojanicu, bocicu sa mirisom, dobru opskrbljenu kutiju za nakit, i Casoslov.

Sve do druge polovine XIII veka ilustracija sekularnih tekstova je bila praktično ograničena na pravne, medicinske, botaničke ili druge profesionalne rasprave i na nekoliko epova. Ovaj krug bio je sada proširen ilustracijama bezbrojnih tekstova sveze sastavljenih ili prevedenih za dobrobit zemaljskog društva: hronike, poučne pesme, fantastični opisi tuđinskih zemalja, popularizovana filozofija kao što je *Soma-le-Roy* ili *Livre des Proprietes des Choses* od Bartholomeusa Anglicusa, prevodi ili parafraze Petrarke i Bokaca, Livija i Terencija, Valerija Maksima i Josifa Flavija; postojale su čak i ilustrovane Aristotelove knjige na francuskom. Država Božija od Sv. Avgustina bila je dostupna u prevodu Raoula de Preslesa, i sama Biblija, ranije ne tako često čitana ili uopste u vlasništvu laika, postala mu je pristupačna u vidu obilno ilustrovanih prevoda i parafraza *("Bibles Historiales").*

Drugo, moramo imati u vidu da, kao što smo već spomenuli, tradicija fresko slikarstva bila je nešto oslabljena a tradicija slikarstva na dasci prakticno nije postojala u Francuskoj početakom XIV veka; tri izgubljena retabla koje je naručio Pierre Massonnier 1327 su jedne od najranijih panela za koje se zna da ih je izveo francuski slikar. Umetnost knjizne iluminacije, međutim, osećala se kao kod kuće u Francuskoj tokom mnogih vekova i tamo je doživela toliki procvat, mnogo snažniji od bilo koje druge evropske zemlje da ju je Dante mogao pomenuti kao "quell'arte che alluminare e chiamata in Parisi". U XIV veku u Francuskoj, dakle, bilo je gotovo prirodno ukljuciti inovacije toskanskih slikara u pre minijature nego u panelno slikarstvo kao što je bilo prirodno da Nova Engleska u XVIII veku izvodi paladijevske kornise i postolja napabirčene iz *Vitruvius Britannicus* u pre drvetu nego u kamenu.

Ovako je iluminacija knjiga imala prednost u startu u odnosu na panelno slikarstvo, koje je u poređenju s njom ostalo pomalo *retardataire.* Iluminacija knjiga, s druge strane, razvila se tako brzo u pravcu perspektivnog naturalizma da ona najzad prestala biti iluminacija knjiga. Unutar sistema strane visoke gotike narativne minijature nisu bile ništa manje podređen svrsi površinskog ukras od inicijala, okvira, ornamenta na marginama i čak pisanih slova. Za vreme XIV veka, međutim, minijature su sve više dobijale karakter nezavisnih slika i oko 1400. mnoge ilustracije su bile, sasvim prkoseći ograničenjima načela dekoracije, približnije savremenom idealu "pogleda kroz prozor" nego što su to bili i najnapredniji paneli. Razvijen u potpuno zrele pejzaže ili realne enterijere, minijature koje su nastale početakom XV veka izgledaju spremno da izadju sa finog pergamenta strane i da postanu *in esse* što su već bile *u mogućnosti (in posse):* "slike" u albertijevskom ili "savremenom" smislu te reci.

Ovo je tačno ono što će desiti se u delima velikih Flamanaca. Njihovo dostignuce dostiglo je oslobođenje od sila koje su se nagomilale u knjiznoj iluminaciji i mozemo lako videti da je, oslobodjena od ovih sila, iluminacija knjiga sema bila osudjena na porpadanje. Od sredine XV veka ona je postala, sa samo nekoliko slavnih izuzetaka, kopirantska i na kraju umetnosti koja je ostatak, potčinjena bilo shemi neke ranije radionice ili je imitirala "realno" - tj. panelno- slikarstvo. Rečeno je da je iluminacija knjiga bila ubijena otkricem štampanja; ali ona je već počela da izvšava samoubistvo prevodjenjem same sebe u sliku. čak i bez Gutenberga ona bi umrla od predoziranja perspektivom.

Ovaj celokupan razvoj je, stoga, nastupio sa Zanom Piselom. On se pojavio u trenutku kada je pariska tradicija dostigla tačku relativne stagnacije. Pariz, kao i Rim, bio je - i u izvesnoj meri je još uvek - pre rezervoar nego bunar: mesto gde su mnogi umetnici ucili i živeli ali ipak samo nekoliki bivali tu rođeni, mesto koje ima moć da prvuce, da sintetise, i civilizuje ali ipak ne i da nešto iz njega novo potekne. Pariska tradicija skupljala je "umetnike sa svih krajeva kraljevstva," disciplinovala ih i, često ih ponovo slala nazad; ali ipak, kada bi ostala sama, ona je težila da se ugnezdi u jednu elegantnu rutinu. Ovo je- pored takavih glasovitih i verovatno nadahnutih engleskim delima izuzetcima kao što su sirov i snažan *Soma-le-R.oy* iz 1311. ili govorljivo podrobna *Legenda o Sv.-Deniju* iz 1317. -

bio slučaj u prvoj četvrtini XIV veka. Najveći deo od pariskih manuskripta stvorenih u ovom periodu, npr "Knjiga Kalila i Dimna" (inače poznata kao "Basne Bidpai-a") iz 1313-I314, "Biblija Zana de Papeleu" od 1317, pa čak i dva "Života Sv.Luja" Giljema iz St. Patusa i Sieur de Joinville, premda nisu izvedeni sve do 1330-1335 i prilično napredovali u ukrasu, predstavljaju kasnu, **atenuated** fazu visoke gotike XIII veka koja je kulminirala u radu majstora Onorea. U svim ovim minijaturama naglasak je pre na konturama i ravnim oblastima svetlog i tamnog nego na plastičanom modelovanju i organskoj artikulaciji. Umesto da budu organizovane oko jedne osovine, spljoštene, figure odaju utisak koji podseća na obojene siluete iz javanske igre senki, i gde god da postoji izvesna dubina, na nju je ukazano pre preklapanjem planova nego rasporedom volumena. čak i tamo gde je sačuvano u izvesnoj meri snažno modelovanje XIII veka, shematizacija formi i pokreta i ocvrsćivanje linearnog kostura daje izuzetno kaligrafski efekat.
Ako uporedimo jedan primerak ovog stila sa "Blagovestima" iz malog Molitvenika (Casoslova), kojeg ja još uvek smatram identičanim sa Molitvenikom koji je Zan Pisel napravio za Jeanne d'Evreux, kraljicu Francuske, u periodu između njenog vencanja sa Karlom IV 1325 i njegove smrti 1328, dobijamo nešto nalik koliziji. Vraćajuci se stilu Majstora Onorea, sa kojim je mogao ili ne biti u ličnom kontaktu tokom svoje mladosti, Pisel se skoncentrisao na dejstvo plastične forme; ali i njih je modelovao samo svetloscu i senkom, potiskujuci sve linearne konture osim takvih detalja kao što su karakteristike lica, ruku i kose. Nije on slučajno favorizovano polu-grisajnu tehniku čuvajuci boju za pozadinu, arhitektonski dekor i inkarnat. Ali još značajnija je činjenica da su sve figure smestene, po prvi put u Severnoj umetnosti, u doslednom/koherentnom perspektivnom okruženju. Veoma delikatna izrada sa uklonjenim prednjim zidom, ovo okruženje nije još uvek, jedan "enterijer" u strogom smislu te reci; već su njegove dve sobe, naročito glavna prostorija sa svojim skracenjem poda, gredama tavanice koje se susticu u jednoj tački i perspektivno skracenim bočnim zidovima, zaista stvaraju racionalno zamisljen perspektivni ansambl. Njegovo trodimensionalno dejstvo ojačano je kontrastima tamnog malog trema ili predsoblja i dobre osvetljenosti glavne sobe, pa čak su i takvi detalji kao što su dve konzole tavanice ili panelovanje zida sa desne strane naglašeni svetlosnim akcentima.

They are, however, abundantly present in the third authenticated manuscript by Jean Pucelle and his assistants, the famous two-volume Breviary, called the "*Breviaire de Bellevill*", after the family that owned it before it came into the possession of Charles V; it was written between 1323 and 1326, and its illumination would therefore seem to be roughly contemporaneous with that of the "Billyng Bible."

In these two works the Italianate element is on the whole less conspicuous than in the "Hours of Jeanne d'Evreux" which seems to antedate both. In the "Billyng Bible" it can be detected in the figures but not in the treatment of space. In the "Belleville Breviary" non Italianate miniatures alternate with others that show Trecento connections both in the style of the figures and in the character of the architectures, but do not keep so closely to determinable prototypes as is the case with the "Annunciation" and "Lamentation" in the "Hours of Jeanne d'Evreux." While partly based on Sienese models and evincing a familiarity with Trecento perspective the architectures seem to come about by a free manipulation of "props" rather than by the imitation of a given setting, and Northern elements are often intermixed with Italian ones as in the little churches seen in the *bas-de-pages* of the Psalter section; even such more thoroughly Italian structures as the Palace of Saul in the initial in. vol.I, fol. 24 v. skillfully foreshortened and sporting coffered ceilings, are hard to track down to individual models. In a still later manuscript that has been associated with Pucelle's atelier on the strength of a dragonfly appearing in the margin of the dedication page - a *Liber sententiarum* by Durandus of St.-Pourcain completed by another English scribe, William of Kirby, in 1336 - no trace of Italianism is visible. It would seem, then, that in the Pucelle manuscripts the strength of the Italian influence diminished by degrees, from which we may conclude that its evaporation was due, not only to the collaboration of less Trecento-minded assistants (none in the case of the "Hours of Jeanne d'Evreux," two in the case of the "Billyng Bible," three in the case of the "Belleville Breviary") but also to the development of the master himself. As in so many analogous

cases, Durer's for example, an initial phase of avid acquisition may have been followed by one of calm assimilation.

Throughout the "Belleville Breviary" the *bas-de-pages* no longer display mere drolleries or genre scenes as do the "Hours of Jeanne d'Evreux." They contain instead - again by appropriation of an English idea - the elements of a serious and continuous narrative. In fact the whole marginal decoration is fraught with a symbolism so elaborate that its inventor, doubtless a Dominican theologian, found it necessary to preface the whole work by a circumstantial Commentary the like of which does not occur in any other liturgical manuscript.

The *bas-de-pages* of the Psalter section show - so as to illustrate the parallels drawn by St. Thomas Aquinas in his *De sacramentis* - the Seven Sacraments flanked by Old Testament examples of the Deadly Sins on the left, and by object lessons in the corresponding Christian virtues on the right: on the Saul and David page, for instance, the Holy Eucharist is depicted between the Slaying of Abel (the prime example of Hardness of Heart) and the Giving of Alms as an example of Charity.

The Calendar of the first volume - five of its six leaves unfortunately cut out but reconstructible from the Commentary just mentioned and a great number of replicas - displays, at the top of each page, not only the month and its zodiacal sign, but also one of the Twelve Gates of the Heavenly Jerusalem surmounted by the Virgin Mary (embodiment of the Church) who carries a banner inscribed with one of the Articles of Faith (fig. II). Before the Gate is seen St. Paul, receiving his vocation in January and reading his eleven letters to their respective addressees during the rest of the year. The *bas-de-pages,* on the other hand, illustrate the concordance between the Old Testament and the New by showing how the Twelve Apostles convert the sayings of the Prophets into the Articles of Faith. \Vhen, for instance, the scroll of the Prophet Malachi says (II, 16): "Cum odio habueris, dimitte," that of the Apostle Thaddeus reveals this dictum as signifying the "remissionem peccatorum"; and this "revelation" is visualized, first, literally, by the Apostle's "unveiling" the Prophet; and, second, allegorically, by the Prophet's tearing a stone out of the fabric of the Synagogue and passing it on to the Apostle so that it might serve as building material f?r the Church, a process which naturally results in the gradual ruination of the Synagogue. A handsome edifice in January and February, it begins to show traces of wear and tear by the middle of the year and is completely reduced to rubble in November and December. Perhaps even more important is Pucelle's novel way of depicting the months themselves. From time immemorial they had been characterized by the labors and pastimes peculiar to each. January, for instance, was represented as a gentleman feasting (often two-headed in recollection of the Roman Janus), February by a man warming himself at a fire, March by a farmer plowing the fields, and so on.4 This tradition, one of the most unvarying in the history of art, holds sway in the second volume of the "Belleville Breviary" itself (fig. 12). In the first volume and its derivatives, however, it was abandoned in favor of a totally difierent principle: the character of each month must be inferred, not from human activity but from the changing aspect of nature (figs. 13-16). With the well-motivated exception of the December picture, where a peasant is shown cutting wood for a huge fire, no human figure is present. We have before us nothing but landscapes showing bare trees in January, a heavy rain in February, budding branches in March, flowers in May, a ripe cornfield in July, falling leaves in the fall months; in the November picture, which usually shows a swineherd be::tting acorns from a tree for his hogs, the hogs find their a corns without the benefit of human assistance. Diagrammatic though they are, these rudimentary little landscapes - all surmounted by arches on which the sun travels from left to right in the course of the year announce a truly revolutionary shift of interest from the life of man to the life of nature They are the humble ancestors of the famous Calendar pictures in the "*Tres Riches Heure du Due de Berry*" at Chantilly, and ultimately, of the "Seasons" by Pieter Bruegel. Small wonder that Pucelle's inventions and discoveries enjoyed prestige for several generations; he more than any other man is responsible for that continuity which distinguishes the French and Franco-Flemish development from all parallel movements. That the Calendar in the first volume of the "Belleville Breviary" was copied many times has already been

mentioned (its known replicas and variations have recently been augmented from six to seven and range from *ca.* 1335 to *ca.* 1415); 2 and to trace the progeny of the "Lamentation" and "Annunciation~the "Hours of Jeanne d'Evreux" would require a separate monograph. In England the "Annunciation'' gave rise to a single, terribly garbled imitation; in France it produced a series of at least eight variants which show a consistent development." In all of these the Virgin is shown seated instead of standing and the Dove no longer enters the room through so unconventional an opening as a trap door. Beginning with the second variant the roof and attic of the little building are omitted so that the "doll's *house*" is changed to what may be called a "doll's *parlor*" effect; and in the most developed one - about 1385 - the impression of an actual interior is cunningly strengthened by the fact that the main chamber is hung with draperies and united with the anteroom, both units being enclosed within one fenestrated wall and provided with a continuous tiled pavement.

Jean Pucelle's workshop was active, presumably well beyond the master's death, up to the middle of the fourteenth century, producing, among other manuscripts, a senes of smal, closely interrelated service books for the ladies of the Royal Family: the "Psalter and Prayer Book of Bonne of Luxembourg" (died 1349) which has but recently emerged from obscurity; - the Hours of Jeanne II de Navarre" (daughter of Louis X (who also died in 1349); the "Hours of Blanche of Burgundy," aunt of Jeanne de Navarre (died 1348), known as the "*Heures de Savoie*"*;* and the "Hours of Yolande de Flandre," daughter-in-law of Jeanne de Navarre (died 1353). The earliest and best of these small manuscripts would seem to be the "Psalter and Prayer Book of Bonne of Luxembourg." In it the style of the atelier retains so much of its freshness that some of the miniatures may well be ascribed to Jean Pucelle himself, and the two Calendars of the "Belleville Breviary" are fused in entertaining fashion: occupation pictures developed from those seen in the second volume of the Breviary are juxtaposed with little landscapes developed from those in the first, and this in such a way that the Signs of the Zodiac are incorporated, as it were, into the scenery; in the February picture, for example, the zodiacal Fishes are caught by a fisherman amid the rain and the bare trees (fig. 15). The other manuscripts ot the group are less imaginative in iconography and their Calendars are - fortunately, in view of the almost complete destruction of the original - mere copies of that first volume of "Belleville Breviary", Their style, too, shows an increasing tendency to become static or even retrogressive. The marginal ornament became either denser od sparser, and in both cases drier. The welth of flowers, insects and birds tendend to shrink and ultimatey to disappear, and no andvances were made in conquest od space beyond the imitation and elaboration of such perspective setings as hed been introduced by Pucelle himself, especially that of the inevitable "Annunciation". All the other compositions, often enclosed in those tricolor quatrefoils which were to become a standard feature in manuscripts produced for Charles V, remained non-perspective. And the design became progressively flatter and harder, a process already far advanced in *Liber sententarium* of 1336 and culminating in "*Heures de Savoie*". In short, as the Pucelle workshop degenerated, its individualitu became suberged in the conservative Paris tradition, as we must not forget, had always persisted as a powerfull undercurrent and was to reach another climax in the elegantly calligraphic style caracteristic of so many manuscripts produced for Charles V in the seventies: the *Information des Princes*, the *Echecs Moralises, the Rational des Offices Divins* or, at least for the most part, the *Grandes Chroniques de France*.

At about the same time, a progressive countermovment arose in opposition to this sophisticated, if somewhat barren formality; a countermovment promted by craving for volume and space as opposed to two-dimensional patterns, for light and color as opposed to line, for concrete, particularized reality as opposed to abstract, generalised formulae. This modernistic rebellion - combarable indeed to the *philosophia moderna* of those nominalists who found the quality of real existence only in things "individual by virtue of themselves and by nothing else" - was led by artists who can be proved to have been what may be conjectured but cannot be demostradet of Jean Pucelle: immigrants from the North.

The first, and one of the most important, of these demonstrably "Franco-Flemish" masters -a term which I shall use exclusively with reference to artists born in the

Netherlands but working in France - was Jean Bondol, born in Bruges at an unknown date and active in Paris from 1368 to at least 1381. He may be said to have played, on an even larger scale, the rejuvenator's role in the Paris of the 'seventies that Jean Pucelle had played in Paris of the 'twenties and 'thirties. And as Pucelle had reverted to Master Honore, so did Jean Bondol revert to Jean Pucelle. It is almost symbolic that the "*Heures de Savoie,*" begun for Blanche of Burgundy in the atelier of Jean Pucelle but left unfinished after her death in 1348, was completed after an interval of more than twenty years under the supervision of Jean Bondol.

That this was the case is evident from a comparison between any of the later minatures - for example the St. Leonard freeing two unattractive but rather appealing prisoners (fig. 19) - in the "*Heures de Savoie*" with any of the less accomplished illustrations - for example the "Healing of the Palsied Man" on fol. 513 v. - in Jean Bondol's only authenticated manuscript (fig. 20). This is the famous Bible - or, rather, *Bible historiale* - in the Museum Meermanno-Westreenianum in The Hague presented to Charles V by one of his courtiers, Jean de Vaudetar, which was completed and signed by Jean Bondol in 1371 and forms the nucleus of a voluminous *oeuvre* attributable to him on stylistic grounds.

The miniatures of Jean Bondol and his assistants form a no less striking contrast to the more conservative Paris production of the 'seventies than did the work of Jean Pucelle *to,* say, the "Bible of Jean de Papeleu" or the "Book of Kalila and Dimna." The vigorously modeled figures are sturdy and stocky with the linear element eliminated even where Jean Pucelle had still retained it, as in the facial features, the hands, and the hair. Figures and objects are rendered with a broad, fluid brush, a technique pictorial rather than sculptural, let alone graphic; and this pictorial tendency is evident throughout. Strong local colors that would tend to separate one area from the other are suppressed in favor of subdued tonality, and the interest is focused not only on the plastic form, but also on the surface texture of things: on the specific tactile qualities of wool or fleecy animals' coats as opposed to flesh, of wood or stone as opposed to metal. Space is suggested in foreshortened buildings or pieces of furniture and by the indication of a receding ground plane, and the general emphasis is on reality and character - at times verging upon caricatUre - rather than convention and "beauty." With honest, straightforward veracity Biblical events, legends of the saints - or, for that matter, scenes from Roman history - are staged in a bourgeois or rustic environment portrayed with a keen, observant eye for landscape features and such homely details as casually draped curtains, seats and couches with wooden overhangs shaped like diminutive barrel vaults, and crumpled bed clothes.

That these peculiarities of Bondol's style are Flemish rather than French can be demonstrated by a Missal in the Museum Meermanno-Westreenianum which was produced at Ghent, no more than thirty miles from Bondol's native Bruges, in 1366 - two years before he is first mentioned in Paris. In this manuscript/ commissioned by Arnold, Lord of Rummen and Quaebeke, we sense a kindred spirit of homespun truthfulness and a similar inclination for soft, contourless modeling and a subdued color scheme; in the charming "Nativity" on fol. 22 the position and drapery of the foreshortened bed clearly anticipate the "Healing of the Palsied Man'" in the Hague Bible. And when we compare the profile portraits on the dedication page of this Bible - Charles V accepting the book from Jean de Vaudetar who kneels before him - with two slightly earlier portraits, one executed by a pureblooded Frenchman, the other by a Netherlandish master, the regional connotations of Jean Bondol's style are no less evident. The famous portrait of Jean le Bon in the Louvre, produced between 1360 and 1364 by a Parisian court painter (possibly Girard d'Orleans), is firm and linear in treatment and sharp and alert in expression. The portrait of the Provost and Archdeacon Hendrik van Rijn in the "Calvary" in Antwerp, given by him to St. John's at Utrecht in 1363, is delightfully vague and dreamy, with the face and hair treated as a harmony of modulated tones instead of being graphically delineated.

No doubt, then, that the portraits of Charles V and Jean de Vaudetar have, on the face of it, more in common with the portrait of Hendrik van Rijn than with that of Jean le Bon.

But where the anonymous artist employed by the Utrecht Canon is plainly provincial, Jean Bondol is cosmopolitan. Like all perceptive immigrants he was no less deeply affected

by his new environment than he affected *it.* Without forfeiting his heritage of optical sensibility and joyful respect for nature, he absorbed the broadening and refining influence of the Parisian milieu, assimilating its tradition of elegant draftsmanship and benefiting by the opportunity of making fresh contacts with Italian art. The dedication miniature of the Hague Bible, for instance, could not have been produced in the Netherlands at this time. Executed on the right-hand leaf of a "tipped-in" double sheet, this miniature - un fortunately somewhat damaged - faces a page entirely filled with a magnificent, gold lettered inscription (normally found only in manuscripts of considerably earlier periods) which reads, in translation, as follows: "In the year of the Lord 1371, this work (*scil.,* the manuscript itself) was illuminated *(pietum)* by order and in honor of the illustrious prince Charles, King of France, in the thirty-fifth year of his lif~ and the eighth of his reign; and John of Bruges, painter of said King, has made this picture *[scil.,* the dedication miniature] with his own hand."

This unusual testimonial is well deserved. The delicate semigrisaille - the hands and faces rendered in natural colors, and the blue fabric of the background, canopy and cushions enlivened with golden fleurs-de-lys - is a masterpice of coloristic taste, unfaltering design and intimate individualization; it is significant that "Charles le Sage," quite contrary to the conventions of the period (see hg. 17), wears the cap and gown of a Paris Master of Arts rather than his crown. Moreover the miniature marks the first major step beyond Jean Pucelle in the mastery of space. Jean Pucelle and his immediate followers had limited themselves to what I have called the "doll's house" scheme; they had represented space as a definite volume limited on all sides by a closed receptacle. Bondol began to interpret space as an expanse unlimited, or at least not visibly limited, in height as well as width. He aplied perspective to open landscapes as well as to architectures, and in the dedicaton miniature of the Hague Bible he appropriated, doubtless from Italian sources the "interior by implication" mentioned in connection with Ambrogio Lorenzetti, its tiled pavement extending to considerable depth and impeccably focused on one vanishing point. In stressing that he had executed the dedication page *propria manu,* Jean Bondol implies that some of the other illustrations (such, for instance, as the "Healing of the Palsied man" which we have compared with the later miniatures in the "*Heures de Savoie*" were done by assistants. Yet his own hand may also be recognized in many of the narrative miniatures, for instance in the stories of Samson and David and the quadripartite frontispiece of the New Testament which shows the Nativity, the Adoration of the Magi, the Massacre of the Innocents and the Flight into Egypt. All these pictures are of superior quality and bear witness to a combination 0.£ delicacy with sharp-eyed, even humorous, observation and to a. delightful sense of sympathy with God's creation. David is shown both as the conqueror of Goliath and as the shepherd's boy so that he seems to protect his flock rather than his people, his sheep dog furiously barking at the dumb, helpless giant.

In the "Nativity" one of the midwives is shown testing the temperature of the Infant's bath, as she does in Giovanni Pisano's relief on the Pisa pulpit. And the ass in the "Flight into Egypt" emerges in half-length from the tall corn that has miraculously sprouted up from the seeds scattered by the Christ Child as the Holy Family passes by.

Two characteristic features must be pointed out in the landscapes. One is the scalariform stylization of the terrain; Samson, carrying the city gates of Gaza, climbs a hill as though he were ascending a flight of stairs. The other is a preference for little clumps of trees so closely bunched together that the whole cluster looks like an overgrown and somewhat complicated mushroom. These clumps of trees *(boquetaux)* constitute, as the geologists would say, an index fossil which helps to identify further manuscripts produced in the workshop or under. the influ~nce of Jean Bondol.

It is, in fact, Bondol himself who has first claim to be called the "*Maitre aux Boquetaux*" if we insist on retaining this somewhat misleading appellation. This, of course, neither means that every miniatUre containing a *boquetau* must be by Jean Bondol nor that Jean Bondol's arboreal vocabulary was limited to *boquetaux.* Apart from the two manuscripts thus far discussed, Jean Bondol and his atelier produced or contributed to the illustration of numerous others, the texts ranging from the Bible to the *Grandes Chroniques de France,*

from the Golden Legend to Livy, from St. Augustine's City of God to Aristotle's Politics. I shall confine myself to his contributions to the enormous "Bible of Jean de Sy" in the Bibliotheque Nationale (begun as early as I356 and never completed) because it enables us to appreciate the master not only as an illuminator but also as a draftsman.2 Besides such finished or nearly finished miniatures as the admirable "Parting of Abraham and Lot," it contains illustrations in all possible states of completion, especially a series of *bas-de-pages,* either lightly contoured and partially touched up with color, or more circumstantially carried out in ink and entirely untouched by the brush.

It is from these exquisite little pen sketches, which give us a clear idea of Jean Bondol's design *qua* design, that we can most easily approach that great work for which he furnished only the cartoons while its execution was left to craftsmen over whom he had no control: the series of tapestries known as the "Angers Apocalypse."

This series, woven by Nicholas Bataille in Paris, was ordered by Louis I, Duke of Anjou (died I384). His elder brother, King Charles V, had lent him his painter together with an illuminated manuscript of the thirteenth century which was to serve as a model for Bondol's cartoons and has been identified with ms. lat. 403 in the Bibliotheque Nationale ("Ie roi l'a baillee a Mons. d'Anjou pour faire son beau tappis"). It must be noted, however, that this manuscript is only one member of a large and fairly homogenous group and was apparently not the only one. accessible to and utilized by Jean Bondo!. In addition to the "royal copy" he must have used such early fourteenth-century Flemish manuscripts as the ones now in Brussels and Cambrai which would appeal to him by their native roughness of style and directness of characterization. A somewhat later Flemish member of the group, preserved in the Rylands Library at Manchester, comes fairly close to Bondol's own style.

Why a particularly cruel and avaricious prince or the fourteenth century should have wished to decorate the halls of his castle - it was only subsequently that the tapestries were given to Angers Cathedral- with 160 yards of Apocalypse instead of with such more customary and suitable subjects as the Arthurian cycle the Story of the Golden Fleece or the *Chanson de Troie,* it is difficult to say; perhaps this unusual commission announces those pangs of conscience which are pathetically evident in Louis of Anjou's last will and testament. Be that as it may, it is significant that what is perhaps the most monumental decorative enterprise of Northern fourteenth-century art was entrusted to a book illuminator. A hundred years later these cartoons would probably have been designed by a panel painter or would at least have heavily leaned upon panel paintings already in existence; we learn from certain documents that the painters at times resented the pirating. of their compositions by mirror makers and textile workers. Another thirty years later there would have been a good chance of the cartoons' being influenced by engravings or woodcuts; and after that tapestries of this importance would have been designed by such renowned" representatives of the *grand gout* as Raphael, Bronzino, Rosso Fiorentino, Charles le Brun, Jean Baptiste Oudry or Jean Fransois Boucher. But in the fourteenth century, we remember, pictorial genius tended to gravitate to what was then the most progressive medium.

No less significant is the fact that Jean Bondol decided, or was asked, to work from much earlier or at least distinctly archaic models. The second half of the fourteenth century was, by and large, a period of observation and not of phantasmagoria. The time of pure preternaturalism had passed and the time for a renewed affirmation of the visionary in contrast with reality was still to come. Bondol, one of the most matter-of-fact artists of his time, would have been unable to do justice to the wildness and weirdness of what Luther called "ein unangenehm zu lesend Buch" ("a book most disagreeable to read") had he not received insp?ration from manuscripts which, variations in style and motifs notwithstaifding, dovnot essentially depart from an archetj'pe established about the middle of the thirteenth century.

From these manuscripts, in which every page is horizontally divided into two oblong fields, Bondol appropriated the general idea of arranging his ninety-odd scenes (only seventytwo of which have survived) in two zones or tiers. Moreover the composition of nearly every individual scene is closely dependent upon his manuscript models. Yet it

would be unjust to call Bondol's "Apocalypse," as has been done, a series of mere copies. He changed everything exactly as we might expect him to have changed it. He modernized the coloristic effect, shading, for instance, yellow draperies with crimson and greenish ones with deep blue. He gave vent to his enthusiasm for perspective archirecture in the foreshortened tabernacles that shelter the Bishops of the Seven Churches in Asia whose figures are inserted between the sections of the narrative, and in such Italianate srructures as the Temple of God pointed out to the Visionary in Revelation XI,1. He lent perspective depth to all the landscapes and elaborated on such details as terrain and vegetation whereas even the latest of his models were entirely two-dimensional. He equipped the Horsemen of Revelation IX, 17-19, with the most wonderful plumed helmets, halberds and scimitars, vitalized the movement of humans and animals, and sharpened the expression of suffering; and his little persona] mannerisms, surviving the somewhat distorting intervention of the weavers, are clearly recognizable. The steplike ledges of terrain, for instance, recur, to give only two examples, in the "Whore Sitting Upon Many Waters" as described in Revelation XVII, 1-2 and the "Reaping of the Harvest of the Earth" as described in Revelation XIV, 15. The most telling instance is perhaps the interpretation of Revelation XIV, 13 where the Dead Which Die in the Lord are shown in groups of three in two enormous beds set slantwise into space. They are enveloped, like multiple cocoons, in the now-familiar crumpled blankets, and the effect is strikingly similar to that of a *bas-de-page* in the "Bible of Jean de Sy" which engagingly depicts the well-known episode of Lot and his daughters.

For all his originality Jean Bondol was not an isolated phenomenon. Analogous proclivities can be observed in the representational arts all over Northern Europe. In the second half of the fourteenth century, when the Black Death had come to an end and, to quote from a contemporary German chronicle, "the world began to live again and to be merry," there arose in these parts a reaction against the senescent High Gothic style. Whether we look at France or England, at Theodoric of Prague in Bohemia or Master Bertram at Hamburg, at decorative sculptures in Flanders or funeral monuments in the Rhineland, we can observe a rising propensity for sturdiness as opposed to frailty, for the convex as opposed to the planar or concave, for large, comparatively undifferentiated spherical surfaces as opposed to linear calligraphy. Even in the matter of dress, the period after 1350 marks a radical break with the High Medieval and, in a sense, the beginning of modern fashion. The gentlemen of the time sported short, tight -fitting doublets (as worn by Jean de Vaudetar in the title page of the Hague Bible), often padded around the chest in order to emphasize simplified plastic shape in contrast to the diversified drapery of the preceding period. The equally tight hose, formerly only thigh-length and attached to what may be called "shorts," now reached up to the waist and had to be fastened to a primitive equivalent of modern suspenders, and ladies wore what may perhaps be described as exterior corsets. In short, even in fashion the emphasis changed from a linear to a plastic stylization.

In France the plastic though not the pictorial tendencies of Jean Bondol were shared by another Franco-Flemish artist, Andre Beauneveu. A native of Valenciennes, he served Charles V from *ca.* 1360 to 1374, later Louis de Male of Flanders, and finally, up to his death before 1402, the King's youngest brother Jean, Duc de Berry. Less ruthless and less politically_ambitious, though not much more ethical than Louis of Anjou, this great collector and patron of the arts was a "tycoon" rather than a tyrant. He could be harsh to the point of cruelty and, on occasion, rise to real bravery. But normally he preferred intrigue and negotiation to drastic action and maintained, as far as he could, a neutral and conciliatory attitude in all the major conflicts of his chaotic period. His main concern was to amass riches by all imaginable methods, probably including being bribed by the enemy. For his overweening passion was to call into being or to acquire buildings, tapestries, sculptures, paintings, jewelry, medals, carvings in crystal or ivory, enamels and, above all, illuminated manuscripts. Cautious, cultured and personally affable, he managed to survive his two wives, all his brothers, all his sons, several of his nephews and died in 1416 at the age of seventy-six, leaving behind him an equally enormous amount of possessions and debts.

This fabulous prince used Beauneveu in many capacities both practical and, as it were, managerial. Principally, however, Beauneveu was a sculptor; and this is what he remained even as a book illuminator. The only miniatures attributable to him with certainty are the twenty-four Prophets and Apostles on the initial pages of the Duc de Berry's Psalter, executed *ca.* 1380-1385 (figs. 26, 27). Dignified figures in semigrisaille enthroned in lone splendor before a background of *rinceaux* or_tessellation they are so closely akin to the statuary of Beauneveu and his collaborators that his authorship might have been surmised even without documentary evidence. To invent twenty-four variations on he monotonous theme of na isolated seated figure is a task which only a sculptor would have imposed upon himself, and the variety of poses and drapery motifs is as impressive as the force of the modeling. The brushwork, however, lacks finesse, plainly betraying the nonprofessional; the hands and faces show little refinement, and the author's interest in space is limited by a sculptural 'point of view. The emphatic perspective of the thrones serves only to permit the plastic development of the figures. Though Beauneveu was acquainted with the foreshortened floor as seen in the dedication miniature of Bondol's Hague Bible, he never extended it behind the thrones and did not scruple, on several occasions, to show the tiles as pure squares instead of making them obey the rule of convergence. Where Bondol tried to enrich painting by plastic values, Beauneveu translared statUary into the medium of painting.

Beauneveu's miniatures are independent of the Pucelle tradition and untouched by - Italian influences. Bondol, we remember, was familiar with Pucelle's style and appears to have-made at least some fresh contacts with Italian art. But he was essentially self-reliant; no direct copie's after Jean Pucelle are discernible in his work, and he resorted to Italian models for perspective devices rather than for composition and iconography. In other quarters, however, we can observe a deliberate reversion to Jean Pucel1e concomitant, understandably, with a deliberate revival of Italianism. The "Breviary of Charles V," produced about 1370 in a workshop as yet unidentified, copies pages and pages from the "Belleville Breviary" (excepting, curiously enough, the Calendar) and other works by Jean Pucelle; and shortly afterwards there emerged two artists, later to enter a kind of partnership, who exploited Jean Pucelle's inventions in a spirit of free re-creation while, at the same time, seeking contact with more recent Italian developments.

One of these two artists is the anonymous Master of the "*Parement de Narbonne,*" a chapel hanging painted in grisaille on silk, perhaps in preparation for embroidery. It was discovered at Narbonne by a nineteenth-century painter (which may have something to do with its questionable condition); but it was indubitably executed in Paris. For, on the two narrow strips that separate the central Calvary from other Passion scenes - on the left, the Betrayal, the Flagellation, and the Bearing of the Cross, on the right, the Lamentation, the Harrowing of Hell, and the *Noli me tangere* - are seen, beneath representations of the Church and Synagogue, donor's portraits of Charles V and his Queen, Jeanne de Bourbon.1 In many ways the style of this work, probably produced in the middle 'seventies, adhered to the standards of contemporary Parisian court art. The figures, slender in proportion and calligraphic in design, move with consummate grace. The tone of the narrative is elegantly restrained, and some of the compositions may strike us as almost archaic; the "*Noli me tangere,*" for example, is more closely akin to the thirteenth-century formula referred to at the beginning of this chapter than to the new Trecento type inaugurated by Giotto. Within these limitations, however, the Master of the "*Parement de Narbonne*" endeavored to match Pucelle in the realization of plastic volume (though not of perspective space) and not only revived the latter's Ducciesque "Lamentation" but also appropriated motifs from a generation of Sienese painters,I1ot as yet known to his great predecessor. Such details as the henchman seen from the back in the "Bearing of the Cross" and the Mongolian-looking, pigtailed Jew in the "Crucifixion'1 testify to the influence of such masters as Simone Martini and Barna.

The other, even greater, artist is Jaqemart de Hestid first mentioned as illuminator to the_Duc de Berry in 1384 (which date establishes, of course, only a *terminus ante quem* for his appearance at court). Coming from the Artois, which then belonged to Flanders, he

continued the glorious sequence of Franco-Flemish masters initiated by Jean Bondol. But while we know his name and origin it is not easy to isolate his indvidual style from that of his collaborators. His atelier produced four sumptuous manuscripts, all Books of Hours and all commissioned by the Duc de Berry. They are, in chronological order, the "*Petites Heures du Due de Berry*' in the Bibliotheque Nationale at Paris; the "*Tres-Belles Heures de Notre Dame*" the strange, eventful history of which will be told very shortly; the "*Tres-Belles Heures de Jehan de France, Due de Berry,*" commonly known as the "Brussels Hours," in the Bibliotheque Royale-at Brussels; and the "*Grandes Heures du Due de Berry*" in the Bibliotheque Nationale, completed as late as 1409. Of these, the "Brussels Heures" and the "*Grandes Heures*" are authenticated by documentary evidence, the former by the Duke's inventory of 1402 which lists it as being "enluminees et ystoriees de la main de Jaquemart de Odin," the latter by his inventory of 1412 which ascribes it to "Jaquemart de Hodin et autres ouvriers de Monseigneur." The two other manuscripts must be assigned to the same workshop, not only on stylistic grounds but also because their illustrations served as a basis for those in the documented "*Grandes Heures.*"

The difficulty of forming an idea of Jacquemart' s artistic personality is caused by the fact that the "*Grandes Heures*" has lost all its full-page miniatures while the remaining ones, derivative in invention and indifferent in quality, are mere shopwork; and that the "Brussels Hours" - apart from the special problem posed by the intrusion of an extraneous dedication page - exhibits a style not easily reconcilable at first glance with that of the "*Tres-Bel1es Heures de Notre Dame*" and the "*Petites Heures.*" Pending the publication of a study by Millard Meiss which, it is to be hoped, will give a final answer to these intricate questions, I shall proceed on the somewhat unfashionable assumption that the "Brussels Hours," as stated in the inventory of 1402, was in fact produced "by the hand of Jacquemart de Hesdin"; and that the same "hand" - though at an earlier stage of its development - may also be recognized in those miniatUres of the "*Petites Heures*" which are likely to have been produced by the *chef d*' *atelier.*

The "*Petites Heures*" is, in fact, the ear1iest member of the great tetralogy, though never surpassed in imaginativeness and delicacy. Executed about 1380-1385, it opens, as though in recognition of a debt to Jean Pucell, with a "Belleville Calendar" copied, after a lapse of more than forty years, from a manuscript such as the "Hours of Jeanne de Navarre." It also follows the Pucelle tradition in the marginal decoration; and one of its "Annunciations" is, almost inevitably, a variatron on the type established in Pucelle's "Hours of Jeanne d'Evreux." But what a variation it is! The point of vision is shifted to the side, so that the right-hand wall of the building is seen from without. The architecture is embellished by faintly Italianizing friezes and paneling. The supporting column of the anteroom has been omitted so as not to separate the two figures who seem to be swayed in unison by one emotion. The Virgin, enveloped in the subtlest of draperies, shrinks back from the Angel who p.resses forward in a diagQnal movement parallel to hers, pointing heavenward with an ecstatic gesture that was not to be forgotten for many generations. Transmitted through a long chain of intermediaries, this very gestUre recurs, for instance, in Durer's last version of the Annunciation theme and, transferred from the Angelic Messenger to his pagan equivalent, in the famous "Mercury" by Giovanni da Bologna.

Whether this little masterpiece was manually drried out by Jacquemart or by :in assistant so close to him that he deserves to be regarded as his *alter ego,* I dare not decide. There can be little doubt, however, that the admirable though unfortunately slightly damaged page which opens. the Horae proper was decorated by the master himself. Its very prominence - a prominence which, as in so many other cases, accounts for its worn condition,- creates a strong presumption of authenticitn it is the Matins page, which, setting as it does the style for the whole manuscript, is almost invariably reserved to ..the chief illuminator. And this presumption is confirmed, not only by the extraordinary finesse of workmanship but also by that pronounced Italianism - more marked than even in such other *propria manu* miniatures as the "Baptism of Christ" -which was to culminate in the "Brussels Hours." The very organization of the page as a whole is patterned after the fashion of an Italian cult image. The principal scene - needless to say, another and more

sumptuous Annunciation - is surrounded by a frame composed of in dividual little pictures. On the left and right are seen ten standing Apostles; at the bottom three seated figures, viz., the two remaining Apostles on either side of the Prophet Jeremiah; on top, three figures in half lenght viz., the Man of Sorrows between the Madonna and St.John the Baptist. And this "Man of Sorrows," however Gothic in treatment and sentiment, is purely Sienese in inspiration. The "Annunciation" itself adheres, to some extent, to the tradition established by the "Hours of Jeanne d'Evreux"; in recollection of this archetype, and in contrast to the intervening variants, the Virgin Mary is even shown standing. But Pucelle's dispassionate statue has been transformed, as by a second Pygmalion, into a living being animated by gentle emotion. The Angel Gabriel approaches the Annunciate in an attitUde no less impassioned than in the smaller "Annunciation". But he no longer salutes her in a small doll's house consisting of a narrow little chamber and an even narrower anteroom but in a deep and roomy interior, artfully contrived from three magnified aediculas, which with its tall piers and vaults, deeply receding floor, tracery windows and altar gives the impression of a Gothic hall church. It was not until the following century that the consequences of this transformation from a domestic into an ecclesiastical setting were fully realized.

Among the illuminators who contributed to the "*Petites* H*eures*" one personality, already singled out by Chanoine Leroquais, stands apart by reason of a strength and fervor which enabled him not only to hold his own but even to leave the imprint of his style on that of Jacquemart de Hesdin himself. Appropriately entrusted with the Passion scenes, he produced compositions intensely dramatic and, small though they are, genuinely monumental. There are few renderings of the Derision of Christ so forcibly expressive of the contrast between depraved cruelty and supreme patience. The hands of the tormentors threshing about like so many flails yet form a beautifully rhythmicized ornament; and the scarlet hood that hides the entire face of the suffering Christ - a very rare interpretation of Luke 22: 64 - makes His agony doubly mute and doubly eloquent.

In the "Lamentation" on fol. 94 v., trenchantly set out against a background teeming with Pucellian drolleries, this Passion Master elaborated, like the Master of the "*Parement de Narbonne,*".- the Italianate composition exemplified in the "Hours of Jeanne d'Evreux" and its derivatives. But where the Master of the "*Parement*" had softened the pathos of the scene, the Passion Master intensified it. The sarcophagus is placed diagonally; the woman behind it throws up her arms in wild despair; and there are two mourning figures in the foreground instead of one. This miniature reflects and transfigures the shrill excitement that pervades the Berlin "Lamentation" by Simone Martini.

The spirit of a second "Lamentation", apparently the work of a capable assistant, is as lyrical as that of the first is dramatic. Some of the Italo-Byzantine motifs inherited from Pucelle and his followers, among them the huddled figure kissing the hand of the Lord, are grouped around a Germanic *Pieta,* the Mater Dolorosa holding the dead Christ on her lap as though He were a child. This tragič group thus appears surrounded by compassion without being relieved of its loneliness. And the pathos of the head of Christ, helplessly falling back with the hair streaming down, *is* as unprecedented in earlier art as is the tenderness of the St. John, who with averted face supports the Virgin's arm and shyly embraces her shoulder. This tiny miniature is the germ from which were to flower the Passion scenes of Roger van der Weyden.

While this second "Lamentation" may be said to represent a *fusion* between Jacquemart de Hesdin and the Passion Master, the former's personal style may be recognized in an enchanting idyll, the "St. John *in* the Wilderness". As though trans planting Jean Pucelle's fauna from the marginal decoration to the picture itself and distributing it over an Italianate scenery, he interpreted the Baptist as a boyish Orpheus, surrounded by animals. Armed with his book, the little saint sits in the mouth of a cave, embracing a sentimental lion and resting his left foot against the haunch of a contented panther. There are all kinds of birds, monkeys, rodents and snails. A bear lies in'the right foreground; a boar, a goat and a stag look in from the margins; and rabbits shoot in and out of their burrows, one of them showing his tiny white tail. That the setting of this Peaceable

Kingdom is Italianate is evident from a Pisan "Nativity" - perhaps a trifle later, but reflecting a well established tradition - which shows a very similar arrangement. In it, too, a cave is hollowed out of a gigantic, conical agglomeration of Byzantinizing rocks, and in the upper corners are two plateaus where buildings can stand and trees can grow. But at the hands of Jacquemart de Hesdin this agglomeration has assymed the character of delicately contoured stalactites or eighteenth-century *rocaille.*

The rocky scenery of this composition, testifying to the widening range of Italian models:" employed in the workshop of Jacquemart de Hesdin, is somewhat similar to that in the "Nativity" of the second Book of Hours produced in this workshop, the "*Tres-Belles Heures de Notre Dame*" *(ca.* 1385-1390). For reasons unknown, this manuscript was delivered to the Due de Berry in an unfinished state. The borders, often enlivened by unsubstantial little angels who flutter about like the eidola on white-grounded lekythoi, had been completed; but many of the" miniatures and *bas-de-pages* were still missing. Between 1412 and 1413 the Duke gave the manuscript by way of barter to one of his favorites, Robinet d'Etampes, who committed the vandalism of dividing it into two parts. What was approximately finished, he kept for himself; and this portion, iormerly in the Maurice de Rothschild Collection at Paris and published in 1922, has disappeared after having been removed by the Nazis. Heraldic evidence suggests that the remainder came into the possession of Duke William VI of Hollahd and Bavaria, or, possibly, another member of his faq1ily, and it is this second portion of the "*Tres-Belles Heures de Notre Dame*" which was subsequently illuminated by several masters of the fifteenth century among whom there mayor may not have been Hubert and Jan - or Hubert or Jan - van Eyck. Later on, this second portion of the manuscript was divided once more. One part found its way into the Royal Library at Turin where it was destroyed by fire in 1904 (fortunately after having been reproduced *in exten)-o* two years before) ; the other was in the collection of the Principe Trivulzio in Milan until h passed, confusingly, into the Museo Civico at Turin, the same town that had been the scene of the catastrophe of 1904. Weare concerned at this moment only with the miniatUres completed before the manuscript left the possession of the Duke. These, much larger in scale than those in the "*Petites Heures*" and often sacrificing refinement to impressiveness, were executed by several artists headed by the Master of the "*Parement de Narbonne*" who seems to have joined forces with Jacquemart after the death of his patron, Charles V, in 1380. How much of his individuality he retained even while trying to adapt himself to his new surroundings is evident, for instance, in the "Flagellation" of the "*Tres Belles Heures de Notre Dame*" which may be called a revised edition of that in the "*Parement de Narbonne.*" The "Nativity" in the "*Tres Belles Heures*", too, was probably designed (though not executed) by the Master of the "*Parement.*" But in this case he breaks away, not only from his own past, bUt also from the entire tradition of Gothic iconography.

In Northern Nativities of the fourteenth century, including that in the "*Petites Heures*", the Virgin Mary is normally shown recumbent in bed, while the Infant Jesus is either in the manger or being taken care of by His holy mother, St. Joseph or a midwife, and the locale is either indicated by a conventionalized architecture or, more frequently, depicted as a rustic shed. Here, however, the Virgin Mary is on her knees, adoring the Christ Child. The Christ Child, entirely nude, lies on the ground, and the whole scene is staged in the interior of a rocky cave. This, Cave of the Nativity, like the Cave of the Entombment, is an Eastern motif which had become standard in Byzantine art. In the northern countries it had been temporarily accepted at the height of Byzantine influence but was discarded in the High Gothic period. In Italy, on the other hand, it continued to be in favor at all times, even after Giotto had revived the rustic shed from Early Christian sarcophagi. But it was in St. Bridget of Sweden's *Retlelationes* (composed about 1360-1370, and very probably inspired by pictures which the saint had seen during her sojourn in Italy) that the cave motif was explicitly sanctioned in Western writing *(Retlelationes,* VII, 21: "Qui cum intrassent *speluncam*"*).* Her description places the "nude and most resplendent" Christ Child on the ground ("iacentem in terra nudum et nitidissimum"), and combines this new *mise-en-scene* with the idea that the Virgin Mary, clad in white after having doffed her

blue mantle, "adored the Infant as soon as she felt that she had given birth to Him." Needless to say, our Pisan picture is a "Nativity according to St. Bridget" (in fact, the saint is represented in person in a separate cave on the left); and, needless to say, the miniature in the "*Tres-Belles Heures de Notre Dame*" - so far as I know, the earliest example of its kind in Northern art and the only one in France - depends upon a model very much like it.

The "*Tres-Belles Heures de Notre Dame,*" then, is a collective effort in which Jacquemart de Hesdin did not participate in person. T1.le "Brussels Hours," however, presumably executed *ca.* 1390-1395, is, we remember, explicitly described as being- both adorned and illustrated "by his hand," and its miniatures are in fact as homogeneous as can be, except for the initials and the first dedication picture.

The expression" first dedication picture" is peculiar but hard to avoid; the manuscript is, in fact, unique in that it possesses two iconographically identical dedication pictures, both showing the Duc de Berry commended to the Virgin Mary by his patron saints, St. John the Baptist and St Andrew. The first is double page in semigrisaille wherein the donor and the patron saints are seen on oneside, and the Madonna on the other. The second, evidently dependent upon the first, compresses these elements into a single composition and abandons hieratic frontality in favor of boldly diagonal arrangement. In addition, the second dedication picture conforms to the comparatively loose and fluid style of the remaining eighteen miniatures whereas the first shows the firmer and more plastic treatment of *ca. 1380,* which also agrees with the appearance of the donor; and, most important, the first, or double, title page appears to have been cut down at the margins. The inference is that it did not originally belong to the manuscript. If it had been intended as a book page, it must have come from another, somewhat larger volume; but it may just as well have been designed as an independent devotional diptych. Thus the question of its authorship arises, and at first glance the double dedication page seems so dissimilar to the rest of the miniatures that it appears to be the work of another illuminator. This writer himself is coresponsible for its tentative attribution to Andre Beauneveu, with whose Apostles and Prophets it has an obvious similarity; but he has become doubtful of this hypothesis for several reasons.

In the first place, the border decoration includes birds and insects, and the ground consists, not of the custofilary diaper pattern, tessellae or *rinceaux,* but of a dark blue floral pattern on the donor's page and a dense tapestry of little red angels on the Madonna page. Both these features originated in the atelier of Pucelle, with whom Beauneveu appears to have had no connection, but were accepted by Jacquemart de- Hesdin and his associates; the "angels' tapestry" ground appears, for instance, in the "Nativity" just discussed as well as in the "Man of Sorrows" on the Matins page of the "*Petites* H*eures*". Secondly, the facial types of the two saints, especially the St. John, are unmistakably Sienese, and it was Jacqemart de Hesdin and not Beauneveu who ,was susceptible to Italian influence. Thirdly, the figures of the donor and his patron saints are placed upon an emphatically receding and correctly foreshortened checkerboard floor such as we encountered in the "Hague Bible" by Jean Bondol, and we remember that an interest in perspective was wholly foreign to Beauneveu. Fourthly, the double page in the "Brussels Hours" is simply to good for an artist whose miniatures, however grandly conceived, lack the finish of the professional illuminator. I am therefore inclined to believe that the double page is either the work of a master otherwise unknown but holding an intermt:diary position between Bondol and "'Beauneveu on the one hand, and Jacquemart de Hesdin on the other; or, possibly, a very early work of Jacquemart de Hesdin himself. The "Trinity" on fo1. 137 v. of the "*Petites Heures*" is quite compatible with the Virgin Mary and the St. John in the Brussels double page. And since the latter seems to have been executed as early as about 1380, it may have been produced by the young master as a kind of *piece de reception* and with the deliberate intent of emulating the style of his seniors: the style of Jean Bondol, illuminator to the King of France, and that of Andre Beauneveu, artist-in-chief to Jacquemart's new patron.

Whoever its author, the first dedication page of the "Brussels Hours" is a remarkable achievement. Apparently for the first time, no difference is made in scale and prominence -

between the scared personages -and the donor, whose status approaches that which he was to enjoy in the works of Claus Sluter and Jan vac Eyck. The Madonna is the earliest known instance of an iconography that was to spread, in all conceivable media, as far as Hildesheim in Germany and Perugia in Italy. Boldly humanizing the ancient concept of the Mother of Christ as the "Seat of Wisdom" *(sedes sapientiae),* the miniature shows the Infant Jesus, while *still* being nursed by the Virgin Mary, engaged *in writing.* The decoration of the border, finally, marks a resolute break with the earlier French and Franco-Flemish traditions. Previously, fancy-free *rinceaux,* starting from the initial (or, *in* full-page miniatures, from the corners and/or centers of the margins), would creep all over the borders and play about rather than enframe the miniature. Here these *rinceaux,* enriched by little Rowers *in* addition to the customary *ivy* leaves, are *distinctly* axialized and articulated by large quatrefoils *(quarrefors)* which consolidate the corners and divide the border *into* nearly equal sections, two at the top and bottom, three on either side. What had been a decorative fringe became a quasifunctional "picture frame"; and this novel idea - possibly due to a combined in Ruence from Italy and England, where similar quatrefoils, filled with heads or heraldic devices, had been *in* favor for a long time - was adopted for all the other miniatures *in* the "Brussels Hours. "

These other miniatures, it will be remembered, are assigned to Jacquemart de Hesdin's own hand in the inventory of I402; but *it is* difficult at first glance to accept this statement at face value. Compared with the authentic miniatures in the "*Petites Heures,*" those *in* the "Brussels Hours" strike us not only as more advanced in their free, fluid treatment and soft, cool coloration but also as so much more radicall Italianate that they seem to belong to a different artist. Yet this diversity may well be due, not to a difference of hands but to a change of mind; the two groups of miniatures may be to one another, not as, say, Raphael's "School of Athens" to Perugino's "Tradition of the Keys" but as Raphael's "School of Athens" to his own "*Sposalizio.*" Even in the "*Petites Heures*" Jacquemart de Hesdin had been an ltalianist by intention, but then his horizon had largely been restricted to prototypes made available to him by French or Franco-Flemish predecessors. The "Brussels Hours" reveals a fresh, direct and more diversified impact. We do not know whether he went to Italy in person, but certain it is that he had become acquainted with Italian artists working *in* France and had gained access to models as yet unused. In one so responsive to Trecento art these new experiences may well have sufficed to produce an apparently inexplicable change.

The Passion scenes in the "Brussels Hours" abound *in* those exotic characters which the post-Ducciesque Sienese masters had compounded from classical and oriental sources. In the "Adoration of the Magi" the oldest *King* kisses the foot of the Christ Child. In the "Nativity," the Virgin Mary *is* shown on her knees as *in* the "*Tres-Belles Heures de Notre Dame*" although by way of a concession to the Northern tradition the scene *is* laid *in* a shed and the Virgin kneels upon her bed instead of on the ground. The "Annunciation," *in* which the Arigel approaches the kneeling Virgin *in* flight while she turns round to him with a startled *contrapposto* movement expressive of bashful perplexity, introduced to Northern art a lost composition by Ambrogio Lorenzetti that can be reconstructed from several replicas. And the "Bearing of the Cross" - as also, somewhat less literally, the "Deposition"is directly copied from Simone Martini.

It *is,* however, not only the wider variety and greater immediacy of influences that distinguish the Italianism of the Brussels miniatures from that of their predecessors. They approach their models with an entirely new purpose, or rather, on an entirely new level. Hitherto - and this also applies to the earlier works of Jacquemart de Hesdin himself - the imitative intent had been partial, not total. The illuminators had been content to appropriate techniques of modeling, figure types, architectural settings, landscape elements, iconographical novelties, and, above all, methods of space construction, but they had not attempted to duplicate the aesthetic structure of Italian panel painting as such. Their miniatures had remained, in essence, an adornment of the page *qua* page. The Brussels miniatures, filling the whole page and framed rather than bordered, claim the status of pictures as independent of script and marginal decoration as though they were

painter on panels. And this reinterpretation of their function led to so bold a departure from established tradition that the workshops of the next generation, however progressive, often continued to conform to the old practice even while experimenting with the new: the grolInd is no longer elaborated into a decorative pattern but painted blue so as to suggest the natural sky. However flat and opaque this sky may appear to an eye accustomed to the lumiflary refinements of the subsequent decades, it is in the narrative miniatures of the "Brussels Hours" that we witness the very beginning of naturalism in Northern landscape painting. The Italianate rocks are developed from mere props into a scenery of sweeping slopes and mountain ranges which by their bareness and edgy peaks, often in shape not unlike a Phrygian cap, clearly recall their Mediterranean origin. Winding roads, wattle fences, fields, meadows, and bodies of water lead the eye into depth. The illusion of three-dimensionality is strengthened by the *repoussoir* effect of low, sagging ridges in the foreground. Little buildings, from chapels and fortified castles to *rustic* dwellings and windmills, emerge in the distance. Even the seasonal changes are indicatednotably in the "Annunciation to the Shepherds" and the "Flight into Egypt" as opposed to the "Visitation"- by that contrast between bare and leafy trees which had been made in the Calendars of the "Belleville Breviary" and its derivatives but had not as yet been applied to the regtilar narrative.

With the "Brussels Hours," then, we have reached a new phase in the assimilation of the Trecento style, and, in a sense, a turning point in the history of Northern European painting. But we have also reached the end of Jacquemart de Hesdin's career as far as it is known to us. For the "*Grandes Heures,*" apparently completed after his death, deprived of its full-page illustrations and explicitly assigned to "Jacquemart de Hesdin and others," is no longer representative of his personal style, and its ambitious size and excessively rich decoration make the decay of his workshop all the more evident. The Calendar pages intend to surpass those of the "*Petites Reures*" in richness and circumstantiality, but for this very reason give an impression of excess and ostentation. The "picture frame" borders of the "Brussels Hours" run to seed, so to speak, with rankly luxuriant foliage and illogically multiplied quatrefoils. And such narrative miniatures as have been preserved are all too often mere copies or *pasticcios* of earlier workshop patterns. The "Wedding of Cana" on fol. 4, for instance, is nothing but a replica of that in the Rothschild portion of the "*Tres-Belles Heures de Notre Dame,*" except for the fact that the wide sleeves of the kneeling servant have kept up with a characteristic change in gentlemen's fashion; 1 and the "Lamentation" on fol. 77 incon combines the two versions of this theme in the "*Petites Heures,*" the excited woman, hands thrown up, stridently interrupting the mournful silence of the *Pieta.* However, in the three latest contributions to this ill-fated manuscript - especially charming "St. Gregory" on fo1. 100 and the "Reception of the Duc de Berry Gates of Paradise" on fo1. 96 - we recognize the hand and spirit of a g belonging to the future and not to the past.

64. ĐOTO - život I DELO (1266/7-1336)

U srcu Toskane, 40ak km od Firence, je rodjen Djoto. Neizvesno je ne samo ime već i godina rodjenja, koja može i treba da se pomeri za jednu deceniju, ili bar pet godina unazad. Otac mu je bio imucni zemljoradnik Bondone, uman i srdacan čovek i u tom kraju nisu postovali nikog drugog od njega. Bondone ne želi da mu sin bude seljak i mladog Djota salje u grad da nauci neki zanat. Firenca u koju Djoto stize verovatno oko 1280 je grad u moćnoj i velelepnoj ekspanziji. Fjorin sa znakom krina dominira evropskim sistemom novcane razmene, firentinski bankari nadziru italijansko trziste i finansiraju neke od najuglednijih evropskih dvorova. Djoto se, kao segrt, upisuje u jedan od najuglednijih i najznačajnijih cehova, u vunarski ceh, upoznaje se sa svim fazama rada, od pranja do tkanja i bojenja vune. Izgleda da je čestitom Bondoneu saopsteno da je decak više puta ostavio razboj i otisao da se mota po radionici Cimabuea, u kraju Orti di Santa Kroce. Cimabue prima Djota u svoju radionicu. Ko zna, možda je u tom decaku video sebe, iz doba kada je bezao iz škole i trcao u crkvu santa Marija Novela da posmatra grčkeslikare koji su

tamo radili. Djoto se zaljubljuje u jednu čestitu firentinsku devojku. Rucevitu, zvanu Čuta, kcer Lapa del Pele, i uzima je za zenu. Sudeći po broju dece, brak je uspeo: Djoto i Cuta će imato četiri sina i četiri kceri.

Prvi poziv je stigao iz Asizija, možda oko 1290. Fratri velike franjevacke bazilike žele da se okonca fresko-dekoracija koju su zapoceli Cimabue i njegovi učenici: Trebalo je predstaviti scene iz Biblije, oko glavnog luka u gornjoj crkvi, i veruje se da je baš Djoto bio ovlascen za to. Sem toga, ova prilika mnogo obećava; franjevci imaju manastire po čitavoj Italiji i mogli bi da postanu dragoceni klijenti.

Odnosi Djota i fratara su srdacni. možda sa nekim od njih, za predaha, odlazi da poseti Rim. U Rimu svakako je video radove Arnolfa di Kambia, njegovo divljenje, cudjenje i neizbežno uvidjanje zakasnelosti slikarstva u odnosu na vajarstvo. Radovi u bazilici u Asiziju će potrajati nekoliko godina, a kada su, izmedju 1295 i 1296 okoncani, pojavio se vrhovni poglavar franjevaca fra Djovani da Muro, i predlozio mu novi posao. Djotu se dive, postuju ga i ukazuju mu toliko poverenje da mu daju najvazniji, najodgovorniji i najugledniji posao: predstavljanje legende o sv Franji. Ocekuju ga prostrani zidovi u gornjoj bazilici. Djoto očigledno uz pomoć učenika i saradnika, zavrsava ovo delo za 3 godine. Djoto je potpuno bio svestan postepenih izmena u duhu franjevackog pokreta. Nije trenutak za siromastvo; njegovo prisustvo i primljena narudzbina to dokazuju. Razvlasceni su oni koji tvrdoglavo i pateticno ostaju verni prvobitnom učenju (franjevacka struja *opservanata-spirituali*).

Djoto isto tako dobro zna da su ciljevi franjevaca sada istovetni sa papskim i da se podudaraju sa ciljevima višeg gradjanskog sloja koji upravlja Firencom. Kod Djota se javlja zvanično i definitivno ikonografsko rešenje svetog Franje koji, u prošlosti predstavljen misticno i oskudno, postaje lep, velicanstven i upecatljiv protagonist. Njegova vrlina je pre svega odredjena logičkim izborom no mističkim zanosom. Postace više junak crkve nego junak naroda. Simbol će ustupiti mesto stvarnosti. Djoto ovo prihvata i na svojim freskama oslobadja svetog Franju hladnoce legende u kojoj su ga zatocili stari slikari, i ne samo oni. Svetac postaje čovek. Na freskama se javljaju pravi ljudi, prave zene, drveće, gradovi, životinje, dvorci, jednom recju -elementi stvarnosti. Prvi put, posle mnogo vremena, slikarstvo nailazi na hrabrost i istinu. Mnogi shvataju da od sada slikarstvo neće moći da bude ono staro, već će postati novo i drugačije. Djotov ugled je već toliki da ga 1300.papa Bonifacije VIII poziva u Rim zbog jednog vaznog posla. Poglavar svestenstva teži politickoj afirmaciji papstva i ima jasne predstave o f-ji umetnosti: ona treba da služi propagiranju vere. U velicanstvenoj Lateranskoj lodji Djoto će naslikati velicanstven prizor: Bonifacije VIII odredjuje jubilarnu godinu koja će u Rim dovesti 2 miliona stranaca. Zahvaljujući novcu zaradjenom u Asiziju i Rimu, Djoto 1301. postaje vlasnik jedne kuće na periferiji Firence, izvan kapije Pancani. To je kamen temeljac visokog zdanja bogatstva.

Bliske veze s franjevcima počinju da daju plodove. Djoto radi na povesti o Sv Antoniju u crkvi San Francesko u Riminiju (danas Malatestin hram), zatim ide u Ravenu, a 1302. Mala braca ga pozivaju u Padovu. Tamo radi na freskama od kojih nije ostalo ni traga. Dolazi u dodir sa pustolovnim Enrikom delji Skrovenji koji je, posle smrti oca Redjinalda, postao poglavar ove velike padovanske porodice.

Enriko je pored imena i bogatstva dobio u nezgodno nasledstvo i javni gnev crkve i mrznju Padovanaca jer je Redjinaldo bio nemilosrdni zelenas. Sada bi Enriko hteo da ucini nešto što bi stisalo njigov gnev i mrznju, cin pokajanja, delo milosrdja i dar Padovi. Namerava da blizu svoje palate, gde se nekada uzdizala rimska arena, sagradi crkvu. Traži od Djota da joj ukrasi zidove. Postoji misljenje da je od umetnika zatražio i da izgradi samu crkvu. Djoto ovo prihvata. Radi 3 godine, na zidovima kapele radi život Hrista i Bogorodice, slika alegorijske figuree i likove svetitelja, a delo krunise velicanstvenim Strasnim sudom. Baš u kapeli Skrovenju Djota posecuje jedan drugi veliki Toskanac, koga je verovatno upoznao pre 1302. Od te godine je, zaista, Dante u izgnanstvu. Godine 1306.Djoto se vraca u Firencu, što je uvek cinio izmedju dva posla. Tamo Djota cekaju narudzbine, zahtevi i molbe, a naročito mladići koji žele da pohadjaju njegovu slikarsku radionicu. Djoto je već bogat. Zaradio je više od bilo kog slikara što je živeo u njegovo vreme, a sin Francesko se pokazao kao ostroumni upravitelj. Iznajmljuje kuće, kupuje imanja. Kupuje razboje koje daje u zakup sitnim zanatlijama uz zelenaski interes i do 120% godišnje. Jednom recju, nalazi se

u ulozi bogatog Firentinca, koji budno pazi na razmenu, kamatne stope, spekulacije i nastoji da što više uveca svo već poveliki imetak.

OKo 1310. se ponovo nalazi u Rimu gde, se za basnoslovnu sumu od 2200 fjorina, izvodi veliki mozaik "Ladjice" u portiku crkve Sv Petra. Zamisao (camac apostola koje je iznenadila oluja na jezeru Tiberijada, Hristos i Petar hodaju po vodi) potiče izgleda od kardinala Jakopa Stefaneskija. Dugo će se smatrati njegovim remek-delom. Djotova "Ladjica" će nestati u XVI veku sa početkom radova na novoj crkvi sv Petra (danas u portiku Sv Petra ima naslikana kopija).

Djoto u Rimu ima na raspolaganju stancic. Napustice ga (kao i Rim) 1313., kada pošto je papsko srediste premesteno u Avinjon, večni grad prestaje da bude trziste koje mnogo obećava.

Pre 1317. iz Firence ponovo odlazi u Padovu, gde u Palaco dela Radjone radi sliku sa astroloskom temom, po uputstvima slavnog lekara i astrologa Pjetra d'Abana. Stalno se trudi da ostane u dobrim odnosima sa svakim od mogućih poslodavaca, od pape do franjevaca, od bankara do trgovaca, od kralja do krupne burzoazije. Nastoji da bude iznad svih sporova i ne uzima ucesca u politickom životu.

Slikari koji nisu pripadali nekom esnafu bili su isključeni iz gradske uprave i administracije. Ovo Djotu, verovatno nije smetalo, ali se ipak 1327. uclanjuje sa još nekim kolegama slikarima (Tadeo Gadi, Bernardo Dadi i dr) u ceh apotekara i lekara. Uzevsi u obzir da slikar mora da se služi avanom i tuckom da bi sebi pripremio boje, da poznaje supstance, smese i minerale, nalazi da je ispravno što slikari uživaju ista prava kao i apotekari.

Iz tog fireninskog perioda potiču Djotovi radovi u crkvi Santa Kroce, u kapelama Bardi i Peruci. To su dve najbogatije firentinske bankarske porodice, medju čijim klijentima su bili engleski i napuljski kralj. Traze od umetnika žitija svetaca, i to porodica Bardi o svetom Franji a porodica Peruci o sv Jovanu Krstitelju i Jevandjelisti. Tako Djoto ponovo obradjuje temu o svetom Franji, koju sada razvija, da tako kazemu, u gradjanskom kljucu. Nema više prikazivanja čuda i neobičnih stvari, dakle onog "najnarodskijeg"; s druge strane, veliki je broj epizoda u kojima su predstavljene pape, vladari, bogatasi. Za onoga koji to može da toliko plati postalo je već obavezno da mora da ima neko Djotovo delo. U jesen 1328. stize poziv napuljskog kralja Roberta Anžujskog, pouzdanog saveznika višeg gradjanskog sloja u Firenci, koji mu daje zaista dostojnu godišnju platu od 10 unci zlata i imenuje ga svojim "dvorjaninom". Djotov boravak u Napulju potrajace nekoliko godina.

Kao svedočanstvo njegovom posvecenju da je najveći slikar svoga vremena stize komunalni dekret iz aprila 1334. koji je izdao ceh vunara i kojim je stari slikar proglasen za "majstora i upravitelja" radova na izgradnji Santa Reparate, odnosno katedrale.. Ovom zadatku imenovan je arhitektom zidina i vrhovnim nadzornikom radova na utvrdjenju Firence. reč je o nastavljanju dela koje je zapoceo Arnolfo di Kambio, kojije mrtav već 30 godina. Ipak, Djoto ne nastavlja njegovim putem, ne zavrsava već napola uradjenu fasadu nego umetsto toga projektuje zvonik za katedralu. Izgleda kao da ovde želi da dosegne mudri vrhunac svoga genija, da objedini sve što je naucio i što zna o slikarstvu, vajarstvu i arhitekturi. Osamnaestog jula, nekoliko meseci po prihvatanju posla, zapocinju radovi, tokom kojih je Djoto želeo da saradjuje sa Andreom Pizanom, vajarom koji "oseca" kao i on. Neki misle da je zvonik koji treba da bude visok preko osamdeset metara, nema prikladne temelje, sigurno "postolje". No rad se nastavlja i Djoto pravi crteze bareljefa koji će ukrašavati podnozje. Svojerucno klese prve priče. Mermerne ploče zvonika će pričati o velikom čovekovom poduhvatu, od stvaranja, greha i prvog iskupljenja pa sve do gospodarenja svetom i pogleda u nebo.

Kada 1335. iz Milana stize poziv za umetnika, Firenca vodi pregovore. Tako on (kako se veruje) odlazi u sluzbu u Milano, gde ga nestrpljivo iscekuje vladar lombardijske prestonice, Ancone Viskonti. Vladalac ne želi da baš njegov grad ostane bez dela velikog i slavnog firentinskog umetnika.

Izgleda da je Djoto ostao u Milanu oko godinu dana i da je tamo naslikao *Tastinu* i niz vladara i slavnih drevnih ratnika. Od ovoga Ništa nije očuvano. Firenca razmatra jedan drugi zahtev- papa iz Avinjona, s one strane Alpa, traži od Djota da dodje i freskama oslika

papsku palatu, i to pricom o životu i smrti mučenika. Djoto bi rado prihvatio poziv ali je star i godinama odlaze put. Kceri su obezbedjene. 8.januara 1337. je umro i sahranjen je u katedrali što je veoma izuzetno.

ASIZI

DONJA CRKVA-KAPELA MAGDALENE

GORNJA CRKVA

Prva od 28 fresaka posvecenih životu Sv Franje, u gornjoj bazilici u Asiziju, iskazuje postovanje koji je prostro svoj ogrtač pred Franjinim nogama, nasred ulice, obuzet predosećanjem njegove buduce velicine, pracen zapanjenim pogledima prolazika. Jedna od ulica u Asiziju je popriste prizora, cetvorica ljudi u odeći iz onog vremena izmenjuju sumnjicave poglede zbog jedinstvene zgode. Lik mladog Franje u svetovnoj odori je Djoto već obeležio oreolom da bi ukazao na blaženstvo koje ga ceka. priče koje se nizu u donjoj zoni broda, počevši od prvog polja desnog bocnog zida kraj oltara, bile su prvobitno protumačene lainskim natpisom preuzetim iz Legenda maior, Bonaventurinog dela iz koga je Djoto uzeo većinu tema za ovaj svoj prvi veliki slikarski ciklus, radjen izmedju 1297.-98. i 1300. Legenda maior je napisana izmedju 1260. i 1263.godine i smatra se zvaničnom biografijom sveca, a zasnovana je na usmenom predavanju, koje se održalo cetrdeset godina posle njegove smrti. *Poklonjenje siromaska* je hronoloski prva epizoda iz života sveca. Freska je dobro očuvana.

Poklanjanje ogrtača, druga tema koju nam Djoto redstavlja, ukazuje na njegov prvobitni slikarski postupak. Titulus koji ga je pratio glasi u prevodu: "Blazeni Franja susrete nekakvog viteza, plemenitog, ali lose odevenog, sazali se na njegovu bedu, skide svoj ogrtač i odenu ga." Sledi *San o zamku*, u kome se priča da je sv Franja sledeće noci imao u snu viziju Hrista kako mu rukama izranjavljenim od pribijanja na krst pokazuje divni zamak, simbol njegove buduce borbe za veru. Predskazivački je i glas koji dopire sa raspeća u crkvi San Damijano i tri puta ponavlja: "Idi i opravi moj razruseni dom." Svetac je predstavljen u molitvi u razrusenoj crkvi San Damijano u Asiziju, no glas ga ponovo poziva na još veci poduhvat. I zaista, sledeća scena predstavlja *Odreknuce dobara*, kada svetac, odricuci se pred ocem zemaljskih dobara, može da zapocne misiju za koju je više puta predodredjivan. U *Snu Inocentija III*, papa vidi Franju, već u odori siromaska iz Asizija, kako spasava od propasti lateransku baziliku, idealno srediste rimske crkve.

Ciklus se nastavlja *Potvrdom reda,* koja predstavlja Inocentija III, okruženog biskupima i prelatima, kako u velikoj bogato ukrašenoj dvorani blagosilja Franju i njegove sledbenike i proglasava zvaničnu investituru novog franjevackog reda. Slede *Vizija prestola i Vizija plamenih kola*, koje se tiču drugih natprirodnih dogadjaja što simbolizuju visoku ulogu dosudjenu svecu. Na prvoj se Franja nocu, u plamenim i blistavim nebeskim kocijama ukazuje svojim sledbenicima a sirotinjski dom u kome počivaju ili se mole ozaren je svetloscu. Na drugoj fresci andjeo pokazuje jednom fratru prestole koji na nebu ocekuju sv Franju - na kolenima pred oltarom - i njegove pristalice. Ovim dvema epizodama, koje slede *Potvrdi reda*, Djoto svedoči o vaznosti koju je poruka sv Franje imala u obnovi duhovnog života italijanskog XIII i XIV veka. Ove dve scene sadrze dva horizonta: zemaljski, u kome su glavni protagonisti učenci svetaca, i nebeski, u kome su vizije često simbolicke vrednosti. One predstavljaju vrednovanje duhovne i doktrinarne svetlosti koju je u Crkvu unela skromna Franjina figura.

Ovim freskama zapocinje centralni korpus ciklusa, posvecenog cudima sveca, što se nizu u sedam uzastopnih scena. Ovaj deo je najdirektnije povezan sa usmenim narodnim predanjem o životu sv Franje i narativno najvazniji, sa slikarske tačke gledista, u okviru novog naturalizma XIV veka. Na prvom panou je svetac u molitvi, u pozadini je jedna velika crkva, simbol njegove, već posvecene, vrline kojom postiže da jedan fratar "vicuci izvan dveri' raskine djavolje kolo što je pretilo Arecu. Na desnoj strani se nalazi grad kosih i zupcastih zidina. Sicusni likovi stoje na vratima, obojene kuće, krovne terase nad kojima lete djavoli-slepi misevi u bekstvu što se sve suprotstavlja čvrstim i monumentalnim dimenzijama crkve i dvojice fratara sa leve strane. Druga scena priča o tome kako je "blazeni Franja, verujuci u Hrista, hteo da, zajedno sa svestenicima vavilonskog sultana,

udje u nekakav veliki plamen. Ali niko od njih se nije osmelio, te mu se svi sklonise sa ociju." treća scena dočarava kako se blaženi Franja jednog dana predano molio. Ostali fratri primetise da se celim telom uzneo iznad zemlje, ispruženih ruku, dok je oko njega blistao oblacic velikog sjaja. Ipak narativnoj živosti ovih scena, koje su velikim delom izradili pomoćnici, ne odgovara ritam boje i forme koji predstavlja novi izražajni kljuc *Jasli iz Greča*, slavnih naročito zbog cudesne perspektive krsta (u centru gore), koji se uzdize nad ikonostasom prezviterijuma. Freska priča verovatno o prvim "živim" jaslama u istoriji, koje je sv Franja načinio u umbrijskom gradicu Grecu u spomen božića. Crkveno prikazanje je prekinuo neki vitez koji, slusajuci molitve što su ih pevali franjevci. primeti pravog malog Hrista umesto onoga koji je svetac doneo. Djoto rekonstruise scenu u ambijentu bogatog prezviterijuma, ukrašenog ciborijem u polihromnom mermeru, oltarskom trpezom i visokim stalkom, a odvojen je od ostalog dela crkve mermernim pregradama ikonostasa, koje s leve strane nose predikaonicu, a u sredini veliki drveni krst. Grupa sa svecem koji ukazuje postovanje Hristu prikazana je posmatracu u prvom planu, dok su svuda okolo rasute grupe franjevaca koje isticu svecanost trenutka realistički otvorenim ustima dok pevaju liturgijske pesme. S leve strane, ceremoniji prisustvuje grupa ljudi, dok se grupa žena stidljivo zaustavlja na pragu prezviterijuma.

Dve freske levo i desmo od portala predstavljaju cudesne dogadjaje koji su blizi životu sv Franje i kraju u kome je on živeo. Prva priča kako se "sveti Franja, bolestan, uspinjao brdom na magarcu nekog sirotog čoveka, koji je umirao od zedji i preklinjao za malo vode. Franja ucini da voda izbije iz stene, što na tom mestu nije vidjeno ni pre ni posle." Druga priča kako je svetac, uputivsi se u umbrijsko mestasce Bevanju, zastao da bi, pred svojom sabraćom, govorio jatu ptica koje su susreli na putu. Široki naturalistički zamah u gestovima i u glavnim crtama pejsaža. Pokreti sv Franje koji dize ruke u molitvi, i čoveka koji konacno utazuje zedj zadobijaju istaknuto mesto medju kulisama strmih visova, ovencanih drvećem čije se grane njisu i kao da sume. Na deo pejzaža koji poseduje najviš i gotički senzibilitet u čitavom Djotovom delu jeste drvo na desnoj strani *Propovedi pticama* koje se uzdize razlistano na ivici sene, nepravilnog korenja, guste i prostrane su krosnje prozete svetloscu. Prva od ovde predstavljenih fresaka zaključuje epizode posvecene cudima sveca: siromasak iz Asizija, pozvan za bogatu trpezu od Celana, uspeva d neposredno pred njegovu smrt izmoli spasenje njegove duše. Detalj trpeze je jedan od najsocnijih iz ovog ciklusa i verno reprodukuje predmete u upotrebi u imucnoj kući Djotovog doba. Drugi odeljak predstavlja sveca koji se ponovo uputio u Rim i, u prisutnosti novog pape Honorija III, u raskošnom arhitektonskom okviru, u podnozju papskog prestola nadahnuto govori prelatima i kardinalima u odbranu svog reda i svoje sabraće. Na trecem panou - čije su mnoge figure poverene poomoćnicima - Sv Franja se (iako telesno odsutan) ukazuje fratrima iz Aria, sakupljenim u kapitolu d saslusaju propoved blaženog Antonija čija je tema Hristovo stradanje.

Životinje koje Djoto slika u asiskom ciklusu nastaju u skladu sa neznom i humanom vizijom sv Franje. Odlikuju se produhovljenošću koja ih cini ucesnicima i svedočima njegove misije. Tako je figura magarca modelirana svetloscu i volumenima u smirenu pokornost koja istice poniznost i krotost, dok ptice nepomicno slusaju reći sveca, istegnuvsi samo vrat. Na freskama padovanskog ciklusa medju raznolikim temama koje zahtevaju biblijske priče javalja se i jedna od prvih kamila u italijanskom slikarstvu. Sirem obimu repertoara e možda doprinela i prirodnjacka tradicija Univerziteta u Padovi, koji je u to doba obilovao egzoticnim primercima biljaka i životinja. Ali stilistički pristup ovim temama u ciklusu Skrovenji ponekad otkriva srukture zamisljene u velikom neartikulisanom bloku, poput onog s ovcama koje slede hrta.

Katalog prvog perioda Djotovog stvaralastva dopunjavaju neki **primeri radjeni u Firenci i u Rimu**, izvučeni iz sirih sadrzaja, a sacinili su ih pomoćnici, ili su u pitanju veoma ostecena dela, kasnije ponovo naslikana.

Moćna glava pastira iz Joakimovog sna u Opatijskoj crkvi u Firenci, zatim sugestivna lateranska freska sa *Bonifacijem VIII koji odredjuje jubilarnu godinu* i slika na drvetu u crkvi San Djordjo ala Kosta, takodje u Firenci, koja je izuzetno ostecena. Iz ovog perioda je veliko *Raspeće* u crkvi Santa Marija Novela, do danas u potpunosti sačuvano, tako da je sasvim

vidljiva novina koju je Djoto uneo u odnosu na staro religiozno slikarstvo. Dve velike slike na drvetu i dva najveća centra firentinskog religioznog i duhovnog perioda: dominikanska crkva Santa Marija Novela i franjevacka crkva Santa Kroce. Za razliku od Cimabuevog Hrista, Djotov odaje obnovljenu vrednost perspektive i novi ljudskiji bolni izraz Hristovog lica.

Pejsaz

Nekoliko pejzaža tipicnih za Djota, sa postepenom unutarnjom diferencijacijom, od strogih i zatvorenih volumena iz prvog perioda u Asiziju, gde je pejzaž shvacen kao dekorativna raznolikost boja i oblika, do struktura iz padovanskog ciklusa u kome pejzaž zadržava osnovnu čvrstinu ali se istovremeno obogaćuje posebnim čisto naturalističkim detaljima. Na planinama zapaza se transformacija blagih umbrijskih brezuljaka u piramide od golog kamena, koji od osnove ka vrhu postaje sve više izrezbareniji, sa hridima i kosim zaravnima. Po ovim brdima bez zemlje i trave uzdize se tek po neko drvo koje označava postepeno uzdizanje i usecanje strmine. I gradovi, uzverani uz kamenite stene, nicu bez resenog kontinuiteta, iz same tvrdoce kamena, zgrade u obliku žutih, crvenih, plavih paralelopipeda stoje jedne naspram drugih i arhitektonski dopunjavaju brdo kao nosecu osnovu. Javljaju se postepeno motivi vegetacije i boje, drveće koje siri krosnje na svetlosti i treperi na vetru, busenje trave, što uvodi vazduh i živu prirodu u strogost Djotovog pejzaža.

KAPELA SKROVENJI (1302-1306)

Freske iz kapele Skrovenji, koje je Djoto uradio u Padovi proslavivsi se u Asiziju, označavaju njegovo potpuno sazrevanje, redjaju se u horizontalim nizovima duz zida jednostavne prostorije i pripovedaju o najznačajnijim epizodama iz Jevandjelja, od dogadjaja koji su prethodili rodjenju Bogorodice do smrti i slave Hristove. početne sekvence preistorije Bogorodice se nalaze u gornjoj zoni zida, desno od slavoluka. Joakim, kojeg su izgnali iz hrama zbog neplodnog braka, pokajnički se povlaci medju pastire koji čuvaju njegovo stado. Na sledećoj fresci starom patrijarhu se u snu javlja andjeo i predskazuje mu skorasnje Marijino rodjenje. čudu prisustvuju zapanjeni pastiri. Široki zamah pejzaža koji postaje sastavni deo kompozicije: stene, drveće, životinje, pastiri, u odeći iz umetnikovog vremena, koji stoje blizu svoje kolibe - sve su to elementi koji sugeriraju intenzivnu poeticnost slikareve vizije. Drugi značajni momenti u preistoriji Bogorodičinoj su javljanje Sv Ani njenog skorog materinstva i susret dvoje starih supruznika- svesnih svoje buduce misije - pred Zlatnim Vratima u Jerusalimu, po predskazanju arh Gavrila. Ove dve scene ulaze u red najviš ih ostvarenja čitavog padovanskog ciklusa. Obe su uokvirene prostranim arhitektonskim strukturama u kojima figure zadobijaju izražajniju i svecaniju vrednost volumena. Odaja u kojoj se andjeo javlja Ani je enterijer iz XIV veka, no na vrhu kontrukcije se nalazi čisto klasični timpanon, a i čuvena figura sluskinje , koja prede u spoljasnjoj lodji, pojačava svojom zamisljenom svecanošću klasičnu vrednost cele scene. U *Susretu na Zlatnoj kapiji*, čvrstina arhitekture naglašava svecani karakter tog trenutka, a istu f-ju ima i prisustvo žena, sličnih likova i držanja, medju kojima se istice, neocekivana i veoma moderna, čuvena figura u crnom. U gornjoj zoni zida sa leve strane, blizu ulaza, nastavljaju se povesti iz Jevandjelja sa *Rodjenjem Bogorodice*, a ambijent je istog klasičnog ukusa kao i u Javljanju Sv Ani. Levo, u portiku, jedna sluskinja pruža drugoj neke tkanine; iznutra scena u ambijentu iz XIV v, gde je jedan jedini prostor sadrzi dva različita trenutka, prema figurativnoj tradiciji starijeg datuma koja se ponovo javlja na Pizanovim predikaonicama. Arhitektonski doprinos u sceni u kojoj je, pet godina staru, roditelji uvode u hram, isti onaj iz Joakimovog izgona, samo je prikazan iz druge perspektive. Na slavoluku koji deli brod prezviterijuma je predstavljena nebeska misija Bogorodice, sa dva posebno značajna trenutka. U sredini se nalazi *Bog Otac sa andjeoskim horovima* (slika na drvetu) i odredjuje cas zbivanja dogadjaja; nešto nize, na dvema stranama luka, bozja volja se ostvaruje u dvema monumentalnim, svecanim figurama *Blagovesti*, u istim i konvergentnim arhitektonskim okvirima, da bi se ukazalo na jedinstvenost teme.

Na desnoj strani slavoluka, ispod Blagovesti su *Susret Bogorodice i Jelisavete*, obe bremenite*;* scenom dominiraju monumentalne proporcije figura koje je Djoto, izradio

izuzetno brzo, za svega šest dana rada. U odgovarajucoj zoni sa desne strane slede: *Hristovo rodjenje i javljanje pastirima i Bogojavljenje*, prve dve priče iz Hristovog života, koje svojom plastičnom formom pokazuju sličnosti sa skulpturama tog vremena. Sive litice, životinje, i pastiri iz Hristovog rodjenja su istovetni kao u epizodama o Joakimu, ali su sada uklopljeni u kontekst u kome je svaki elemenat zamisljen u f-ji moralnog sredista scene, divne Bogorodice mladog i ozbiljnog lika, koja se naglo okrece i pruža ruke da prihvati novorodjence, pokretom koji podseća na Bogorodice Djovanija Pizana.

Izmedju Djota iz kapele Skrovenji i poznijeg Djota iz kapele Peruci postoji izuzetno bogata serija **ljudskih tipova**. Kao dve krajnosti stoje, s jedne strane, poznata *figura prelje iz Padove* kao nešto solidno i nepomuceno a sa druge strane stoji *figura Sv Jovana na Patmosu, u crkvi Santa Kroce*, oslobodjena arhitektonskog oslonca i oznacena u prostoru i svetlosti nizom krivih linija koje drapiraju i meko joj ocrtavaju konture. Blag i spor pokret kojim oslanja glavu na ruku je elemenat koji zaključuje ovu novu Djotovu sposobnost personifikovanja ljudskog lika. Izmedju ove dve freske se nalazi čitava gama postepenog obogaćivanja prizora ljudskim likovima, mnoštvom tipova i pojedinaca, iako neki od predstavljenih detalja možda ukazuju na ruku pomoćnika. U *liku gostionicara na Svadbi u Kani*, lukava fizionomija i tipologija koja se dotice karikature, kao da se suprotstavlja trezvenom i umerenom Djotovom stilu. Na *Bekstvu u Egipat*, fresci koja se nalazi u srednjem frizu desnog zida u padovanskoj kapeli Skrovenji i u *Rodjenju Hrista* grupa Bogorodice sa Hristom. Scena se odvija s leva na desno, sledeći pravac koji andjeo pokazuje: litice postaju sve strmije, počevši od sitnih likova pratioca pa do velike piramide u centru, koja strci prema plavom nebu i kao da formira jedinstven blok sa monumentalnom i ozbiljnom figurom Bogorodice. Njoj su , sa desne strane, upuceni pogledi Sv Josifa i andjela, da bi se istakla njena uloga u predstavljenoj dramaticnoj radnji. *Pokolj vitlejemske dece* u pozadini ima predstavljene dve gradjevine, scena je gusto ispunjena ličnostima i gestovima, s leve strane je Irodova terasa-lodja, sa desne velika crkva, sa apsidom, kapelama i kontraforima, koja, iako pojednostavljena, podseća na crkvu Sv Franje u Bolonji. Krštenje *Isusovo* zauzima drugo mesto na suprotnom zidu, levo od ulaza, otvara niz epizoda iz Jevandjelja, okupljenih oko figure odraslog Hrista, predstavljenog ozbiljnim i plemenitim. Freska *Vaskrsenja Lazarevog* se nalazi na levom zidu kapele Skrovenji i zasniva se na suprotstavljanju dveju grupa, do kojih se jedna nalazi sasvim levo, oko Hrista, a druga, brojnija i razvucenija, oko Lazara. Sjedinjuje ih Hristova ruka i ruka ličnosti koja se nalazi u centru; isticu se na jednoobraznom nebeskom plavetnilu. Artikulisanost scene podvlace figure žena koje, u prvom planu, nicice leze pred Hristovim nogama, i sasvim desno, decaci koji drže nadgrobnu plocu. Postavka kompozicije potiče iz istočnjacke figurativne tradicije, vekovima rasprostranjene na Zapadu preko slika i minijatura. Ovo se naročito odnosi na ličnost koja skida zavoje sa već uspravnog Lazara, istovetnu s onom što se javlja na jednoj minijaturi iste teme u vizantijskom jevandjelistaru Codex Purpureus. Ukljucujuci u njih, kada je to smatrao za shodno, nove elemente kao što je figura pod velom, sasvim desno od Lazara. Scena sa ove freske, kao i sa *Noli me tangere*, takodje u Padovi, ponovice se za više od 10 god u ciklusu kapele Magdalene u Asiziju, gde se umetnik verovatno posluzio saradnjom nekog od pomoćnika koji su sa njim radili u kapeli Skrovenji.

Ciklus Skrovenji se nastavlja momentima koji neposredno prethode Hristovom Stradanju. U srednjoj zoni levog zida, na pretposlednjem mestu prema slavoluku, *Ulazak u Jerusalim*, verovatno plod saradnje sa pomoćnicima, obiluje neposrednim detaljima kao što su decaci na drvecu koji kidaju grane sa maslina. Narativne motive - krcag s vodom, apostol koji privezuje sandale,...-vidljiva je i u *Pranju nogu*, gde diferencijacija oreola treba da pokaze hijerarhijski poredak medju ličnostima. Hristov oreol je od finog zlata, reljefno obradjen, oreoli apostola su pozlaceni i sa trakastim linijama a Judin oreol je samo pozlacen. *Izdajstvo Judino* se, kao i prethodna freska, nalazi u donjoj zoni desnog zida i predstavlja jednu od najslavnijih fresaka Djota i celog italijanskog XIV veka. Silovita dramaticnost scene je izražena kontrastom izmedju zbijene i uskomešane grupe vojnika, sa bakljama i kopljima koji ukoso strce ka nebu, i klasičnog Hristovog profila koji, dostojanstven i izrazito covecan, izranja u centru kompozicije, iz nabora na Judinom ogrtaču kraj Judinog izoblicenog i zgcenog lica.

Freska *Bicevanje Hrista* se nalazi na poslednjem mestu na desnom zidu Padovanske kapele i ima komplikovanu komopoziciju, sa velikim figurama rasporedjenim u uravnotezene i medjusobno suprotstavljene grupe koje se sticu kod ojadjenog Hristovog lika uz iznenadjujuce modernu hromatsku notu, crnca u centru kompozicije. U najnizoj zoni suprotnog zida nizu se zavrsne epizode Jevandjelja, u kojima je još ociglednija veza sa vekovnom vizantijskom tradicijom. Korenite izmene koje je Djoto izvršio u njihovom ekspresivnom znacenju. Na *Oplakivanju Hrista* dijagonalni profil brega prati široki i bolni Jovanov gest, naglašavajuci sticanje čitave kompozcije u ljudskoj drami mrtvog Hrista i Bogorodice. Sireci se bolom andjela u letu što ispunjavaju vazduh. Scena *Vaskrsenja Hristovog* sjedinjava, u jednoj jedinoj slici, temu praznog groba nad kojim bde andjeli i temu javljanja vaskrslog Hrista Magdaleni (*Noli me tangere*). Gornji deo freske je uništen - nestale su krosnje drveca sa leve strane. Skracenim i nepomicnim figurama vojika što spavaju anticipira mirnu viziju Pjera dela Franceske.

Brojna **zdanja** koja se javljaju na njegovim slikama Djoto je preuzimao iz antike i iz svog vremena. Fantasticna palata koju je sanjao Sv Franja predstavlja lepo vertikalno rešenje lodjama čisto gotskog ukusa na osnovi u klasičnom stilu. Spojena su dva različita arhitektonska momenta u skladu sa znacenjem sna. Blize su stvarnosti gradske strukture, kao što je pogled na Areco, čiji zgusnuti srednjovekovni ambijent Djoto istice vodeci računa i pojedinim detaljima, kao što su rozete na crkvama, dekoracija kuća i zidina, polihromnost materijala, i znamenja politickog uverenja u gibelinskim zupcima, isklesanim u obliku lastavicijeg repa. U *Poklonjenju siromaska* se nalaze tačni navodi Tore del Popolo i nacrta Minervinog hrama, oba u Asiziju. Kula je verno reprodukovana i nezavrsena, kao što je bila krajem XIII veka kada ju je Djoto radio, a hram je interpretiran modernim senzibilitetom u polihromnosti horizontalnih ornamenata i u rozeti uz koju se nalaze andjeli, kao i u lakoci strukture stubova. Djoto ga je izbrao da bi ukrazao na centralni polozaj i vaznost ulice u kojoj se zbiva prvi simbolični dogadjaj medju pričama koje predstavljaju legendu o sv Franji.

KAPELA PERUCI

Ciklusu fresaka u kapeli Peruci u crkvi Santa Kroce pripadaju tri komopzicije, sjedinjene prostranim arhitektonskim okvirom, bogatim osloncem nizanju radnji i tema. U sceni *Rodjenja Jovana Krstitelja* imamo dva različita momenta: na desnoj strani je krevet porodilje, a na levoj je Zaharija, onemeo posle pretskazanja o rodjenju, pise na tablici detetovo ime. Na *Irodovoj gozbi*, velika scena gozbe zauzima čitavu dvoranu palate, sa leve strane je čuvena figura muzicara, a sasvim desno, u arkadi donose Krstiteljevu glavu. *Vaskrsenje Druzijane*, cudesni podvig Jovana Jevandjelista, postavljeno je na otvorenom, prostranom trgu oivicenom divnim volumenima zgrada na čijim se vrhovima nalaze pozlacene kupole.

U strogoj romanickoj crkvi **Onjisanti u Firenci** Djoto je naslikao veliku oltarsku sliku *Bogorodica na prestolu* koja je, zbog prisustva prestola-ciborija trebalo da se uklopi u samu strukturu crkve, pošto je slika postavljena na glavni oltar, u centar perspektive centralnog broda. teški volumeni Bogorodice i Hrista.

Poznija *Bogorodica*, resena je potpuno u skladu sa gotičkim senzibilitetom, zlatni fon već zadobija esencijalnu vrednost svetlosti i ambijenta koji dozvoljava slobodnu artikulaciju figura bogatijih i življih pokreta. Sve je to povezuje sa *Svetim Stefanom*. prilično je neverovatno da su ove dve slike na drvetu prvobitno pripadale, sa još nekim, rasparcanim i rasutim slikama, jednom od poliptiha koje je umetnik uradio za porodične kapele u crkvi Santa Kroce. U okviru ovog kompleksa Sv Stefan danas najpotpunije i najcelovitije svedoči o kasnom Djotu, sposobnom da prenese znacenje religiozne predstave preko istancanih vrednosti svetlosti i boje.

KAPELA BARDI

Freske iz kapele Bardi u crkvi Santa Kroce ponovo za temu imaju priče o sv Franji, sada naslikane stilom zrelog Djota. Na dvema kompozicijama na gornjem delu zida, smestenim u polukruznim lukovima svoda, umetnik, za razliku od ciklusa u Asiziju, podupire scenu jedinstvenim arhitektonskim okvirom. U *Odreknucu dobara* to je veliki izrezbareni paralelopiped koji stvrdnjava prostor, potiskujuci ličnosti u prvi plan. U *Potvrdi reda*, bogatoj dekoraciji dvorane oslikane freskama iz Asizija suproststavlja se esencijalna sruktura klasičnog modela, no ipak se u timpanonu javlja okruglo poprsje hrišćanskog Boga. Manje je vrednosti freska *Ispit sa vatrom pred Vavilonskim sultanom.*, čija tema ponovo, susret Sv Franje sa sultanom. Scena je staticnija u odnosu na narativno rešenje izraženo u gornjoj bazilici u Asiziju; bila je velikim delom poverena pomoćnicima.

Scena iz kapele Bardi po originalnoj slikarevoj zamisli, sjedinjuje dve epizode: čudo sa stigmatama i smrt sv Franje, naslikane u Asiziju. Tema smrti sveca, kojom se možda zavrsava Djotov rad na freskama okoncava i Djotovo bavljenje ovim sadrzajem koji je,od mladalačkog doba pa sve do poodmaklih godina imao ogromnu ulogu u slikarevom radu i inventivnosti. Scena odaje utisak dubokog mira, ruzicasta i smedja boja je prožimaju bez kontrasta, tela su rasporedjena unutar jasnog i jednostavnog crteza manastira. Sve su to elementi poznog Djota koji odlikuju oprostaj ostarelog Sv Franje od Djotove umetnosti.

65. ĐOTO - stil

Cenino Cenini, u svojoj *Knjizi o umetnosti* "Djoto preobrazi slikarsku umetnost iz grčkeu latinsku i ucini je modernom". To srecno odredjuje odvajanje umetnika od vizantijske tradicije ("grcka umetnost") i njegov povratak "latinskoj umetnosti", tj. klasičnoj zapadnoj kulturi kao matrici izraza koji odgovara njegovom vremenu, te je, prema tome, moderan.

No Ceninijeva "latinska umetnost" ukazuje i na učen karakter Djotove umetnosti. Ova je, zanosila učene ljude, dok je neobrazovane ostavljala ravnodusnima. Djoto je radio za naručioce iz najviš ih slojeva a duboka vrednost njegove umetnosti lezi u tome što je na nov i moderan način odgovarao na zahteve tih naručilaca. Djoto i Dante su obojica stvorili nacionalni umetnički jezik (italijanski) sluzeci se sa elementima klasičnog porekla koji su se nalazili u osnovama puckog jezika. Djoto se koristi figurama i ambijentima svoga vremena i prenosi ih u idealnu dimenziju scene iz klasičnog pozorista. U njegovim velikim ciklusima fresaka ličnosti su idealizovanog lika: od Sv Franje, koji se nemenja, vanvremen, u čitavom ciklusu u Asiziju, pa do uplakanih Bogorodica u *Oplakivanju Hrista* u Padovi, od kojih sve imaju isti profil, pravu tragičnu masku koja se ponavlja i poseduje simbolično ekspresivno znacenje.

Ambijent postaje glavni element prostora, čija je perspektiva razvijena u funkciji glavne ličnosti. To je prostor u kome su gradjevine i priroda manjeg opsega u odnosu na volumen protagoniste, koji poprima monumentalne dimenzije. Tako u *Susretu na Zlatnim vratima* (Joakima i Ane) u kapele Skrovenji, dijagonalni presek gradske kapije cini da golema gradjevina izgleda podredjena velikim masama glavnih ličnosti. U Djotovom slikarstvu su priroda i prostor načinjeni tako da doprinesu monumentalnosti protagonista scene.

Priroda ima preciznu f-ju oslonca u odnosu na raspored protagonista. Tako u *Bekstvu za Egipat* u Padovi svecanoj i intenzivnoj figuri Bogorodice odgovara zbijeni profil planine, koja nije minuciozno opisana, već je shematski data. Djoto vidi i tumači prirodu kao pozornicu ljudskog delanja, čiji je sustinski red ustanovio Bog. Tehnike koje se pominju u *Knjizi o Umetnosti* pripadaju veku koji je, generacijama, dominirala Djotova figura. Sam Cenini se ucio slikarstvu do Anjola Gadija, sina Tadea, koji je, opet, bio Djotov učenik i pomoćnik više od 20 godina. Upravo mu ovaj indirektni odnos dozvoljava da tvrdi kako je način slikanja koji on smatra najboljim isti onaj kojim je slikao Djoto i njegovi pomoćnici. Djoto se počinjuci fresku, sa svojim pomoćnicima prvo nadje na skelama pred zidom premazanim malterom. Komadicem uglja umetnik po njemu iscrtava nekoliko vertikalnih i horizontalnih linija da bi podelio polje kompozicije na zone, potom u glavnim crtama

odredjuje osnovne elemente scene: glavne ličnosti, poneku liniju pejzaža i gradjevina. Red je na pripremni crtez, sinopiju, koju on izvodi u terakoti, tačno naznacujuci pojedine elemente scene. Sinopija služi kao skica. Sinopije su uglavnom sadržavale više detalja u zonama koje je umetnik nameravao da poveri pomoćnicima, a manje u onima za koje je smatrao da će ih sam raditi.

Djoto u zavrsnoj fazi, odredjuje kolicinu i tonalitet boja koje će se upotrebiti (potom ih učenici mesaju sa vodom) i odredjuje najiskusnijim pomoćnicima delove kompozicije, uglavnom prostrane površine u pozadini, plavetnilo neba, crvenu i sivu zemlju pejsaža. Za sebe, naravno, čuva najvaznije elemente, figure, lica. Onda nanese poslednji, tanak, sloj maltera, koji treba da ostane vlazan do kraja slikanja. Malter se stavlja "na dan" što znaci samo na delove koji će biti dekorisani tokom jednog dana rada. U *Smrti viteza iz Čelana* u Asiziju, gde su lica Sv Franje i fratra koji sedi iziskivala svako po jedan "dan".

Nakon premazivanja vlaznim malterom, slikar preko njega stavlja sinopiju i pristupa konacnom slikanju, polazeci od prilično tamne podloge na koju nanose razne boje, sve dok ne definise oblike i figure u različitim planovima u kojima se nalaze. Najtezi i najdelikatiniji delovi su lica. U *Poklanjanje ogrtača* freska je na nekim mestima izbledela, boja se ponegde sljustila. Ovo se prvenstveno zbilo zbog doterivanja koje je Djoto izvodio u tehnici tempere, koja se sastoji u nanosenju emulzije boje, vode, zumanceta i tutkala na suvi malter (tzv.fresko seko). Ovaj sistem dopusta da se brže i slobodnije radi, ali mu je slabost u tome što bolje, koje ne čine celinu sa zindom, vremenom postaju manje postojane i ljuste se.

Slikalo bi se na velikom delu zida, počevši od gornjeg dela, i to najpre gornji elementi scene a potom donja zona, uz dovrsavanje figure i pozadine. Temperom se služi samo za korekcije i doterivanje. Oslikani zidovi u kapeli Peruci u crkvi Santa Kroce u Firenci, delu koje pripada danima Djotove pozne zrelosti, uradjeni su potpuno u tehnici tempere i "a pontate", što znaci povratak na tradicionalnu vizantijsku tehniku.

Na slikama na drvetu tempera nalazi svoju pravu primenu. Umetnik je radio na oltarskim dverima tehnikom koja je, poticala iz vizantijske tradicije. Djoto je uglavnom upotrebljavao ploče od drveta topole, izglacane i bez cvorova, na koje su pomoćnici nanosili uzastopne tanke slojeve tutkala i gipsa sve dok se ne dobje sasvim glatka površina po kojoj je umetnik komadicem uglja skicirao kompoziciju, često naznacujuci i sencenje. Boje pomesaju sa zumancetom gradskih kokosaka koja su bledja od zumancetom seoskih. Ista ta jaja daju najbolja belanca za razmućivanje glinovite zemlje, a na to se dugo i strpljivo nanose tanki listici isucenog zlata za pozadinu.

Osusena slika bi se prekrivala tecnim lakom koji ju je stitio i naglašavao tehniku tempere na drvetu.

Moguce je da je Djoto zaista veoma rano upoznao Cimabuea. No svakako je rano sazreo ako je bio u stanju da sa nešto više od 20 godina ostvari poslednje biblijske priče u gornjoj bazilici u Asiziju, već potpuno ovladavsi tehnikom fresko-slikarstva, koju je verovatno naucio od najvećeg umetnika tog vremena - Cimabuea.

Moguce je da je Djoto stupio u njegovu radionicu kada je imao desetak godina. Segrtovanje je dugo trajalo, a tek kada je imao 20ak godina počeo je da radi uz majstora kao saradnik. Dok je on ucio zanat, u Firenci je, naročito medju slikarima koji su pripremali skice za mozaike krstionice, jacala umetnička struja koja je težila da se tradicionalne vizantijske sheme prenose otvorenijim i življim izrazom (slicno prevodjenju na pučki jezik), razumljiim njihovim savremenicima. Ova struja se vezala i za jednu tendenciju, prisutnu u slikarstvu kasnog XIII veka, kaoja, iako se i dalje koristi religioznim repertoarom iz vizantijske tradicije, pokušava da prodre do osećanja vernika, a ne da pruža oznake apstraktong i dalekog bozantstva. U ponovnom oživljavanju ovih vrednosti unutar vizantijskih shema ucestvuje u poslednjih 30 godina XIII veka, velika ličnost CImabuea. Ostrinu kontura i boja zamenjuje krajnja istancanost svetlo-tamnog i svetlosti, što ljudskom liku daje jednu sasvim novu crvrstinu volumena.

No odnos Djota i Cimabuea postaje još odredjeniji u Asiziju, verovatno prvenstveno stoga što je tamo učenik sticao prva iskustva rame uz rame sa uciteljem. može se pretpostaviti da je u toj drugoj fazi Djoto već bio medju najvrednijim Cimabuevim

saradnicima i da je bio kadar da sam uradi poslednje priče iz Biblije. Freske u apsidi i transeptu su, na zalost, u veoma rdjavom stanju te slika danas izgleda kao fotografski negativ.

Velika scena *Raspeća*, sa dve tradicionalne povorke (sledbenici i fariseji), suprotstavljenih sa obe strane krsta, nadahnuta je sasvim novom dramatskom snagom, koja narusava simetriju kompozcije, pretvarajuci nepomicne ljudske figure u ličnosti zestokih strasti koje, uzrujane, pružaju ruke i humano reaguju na golemo pretece Raspeće.

Ovaj novi osećajni kvalitet, isti onaj kojim je nadahnut duboko ljudski lik Sv Franje u donjoj crkvi, cini od Cimabuea Djotovog ucitelja. Upravo zbog te otvorenosti izraza, iako je ona nastala unutar osnovne vernosi vizantijskim shemama. Vazari njime zapocinje svoje živote, tvrdeci da Cimabue gotovo posta prvi uzrok obnove slikarske umetnosti. Vazari koji je svakako bio Djotov pristalica. Cumabue je onda mograo imati pedesetak godina; bio je dakle, još u punoj snazi kada ga je potisnula bujica novine koju je uneo Djoto, a kultura tog vremena je odmah prihvatila. Bilo je to, bez sumnje, gorko iskustvo, naročito za ponosnu narav kakvu je, izgleda imao CImabue. Ipak, postao je svestan novog ukusa naručilaca i pokusao je da mu se prilagodi prisiljavajuci se da u monumentalne strukture unese ljudsku i religioznu strast svojih ličnosti, kao u velikom mozaiku sa Sv Jovanom Jevandjelistom u apsidi katedrale u Pizi, svom poslednjem nama poznatom delu.

Veliki pozar koji je 1304. zahvatio Firencu unistio je staru lodju Orsanmikele, a s njom i sliku Bogorodice na jednom pilastru. Delo, nastalo posle 1290. jedan je od prvih dokaza odjeka koji je Djotova umetnost od samih početaka imala u Firenci. U tom perodu se mladi umetnik još kreće u Cimabuevom polju istraživanja, verovatno tek nedavno izasavsi iz njegove radionice. Nastaju dela kao Bogorodica u crkvi San Djordjo ala Kosta gde je Cimabueov model ukljucen u monumentalnu postavku nove plastične snage. Cimabue predstavlja početnu inspiraciju i za Raspeće u crkvi Santa Marija Novela, gde je Hristos, u anatomiji figure i u licu uokvirenom dugom plavom kosom dat prirodno i humano, što je već tipucno za Djota.

Do odvajanja od ucitelja dovodi veliko iskustvo u Asiziju, počevši od priča iz Starog i Novog Zaveta u gornjoj zoni poslednjih otvora luka gornje bazilike, koje gotovo svi pripisuju Djotu. O sigurnom poznavanju klasičnog slikarstva (naročito u pričama o Isaku čija postavka podseća na iluzionističke scene iz Pompeja). klasična poruka vazi i za priče o sv Franji, gde se javlja u ulozi elementa koji razresava Djotovu stilistiku primenjenu na jednu modernu temu. U pričama o Sv Franji, koje već u potpunosti ostvaruju plastičnu sintezu izmedju figure, zdanja i pejzaža (sonovni element umetnikovog izraza) nalazi se matrica razvoja ka padovanskom periodu, ocigledan skok u složenijoj kompoziciji scene. Ovi elementi, na freskama u kapeli Skrovenji, naglašavaju volumensku vrednost ličnosti, povezujuci sve više boju i svetlost sa reljefnošću. Ovaj skok je doveo u nedoumicu mnoge kriticare u pogledu autorstva ciklusa o sv Franji, ali baš početkom XIV veka počinju da se javljaju praznine u podacima o umetnikovoj delatnosti.

Od onoga što je 1300. radio u Rimu preostao je samo oskudan i lose očuvan fragmenat freske *Bonifacije VIII odredjuje jubilarnu godinu*. Od onoga što je stvorio u Riminiju, gde je bio neposredno pre ili posle Padove, ostalo je *Raspeće* u Malatestinom hramu. To je veoma rafinirano delo. Modulacije svetlosti i boje, za razliku od tretmana u Asiziju i Padovi gde baš cistom i jasnom bojom Djoto postoze čvrste volumene svojih slika. Mozemo pretpostaviti da upravo Raspeće iz Riminija, zamisljeno isto tako duboko humano kao i ono iz crkve Santa Marija Novela, svedoči o trenutku prelaza ka poslednjem periodu.

Problematično je u Djotov umetnički razvoj uvrstiti dela kao što je Bogorodica na prestolu u crkvi Onjisanti, verovatno nastala u Firenci posle fresaka kapele Skrovenji. Ta slika poseduje uzvisenu i dostojanstvenu poeticnost. Krhki presto, nadahnut edikulama Arnolfa di Kambia, kao da jedva izdržava veliku figuru Bogorodice.

Djoto je radio u Rimu, gde je u atrijumu stare bazilike Sv Petra nastao mozaik Ladjica, na kome je prikazan Hristos kako spasava od bure camac sa apostolima. Ta tema je od njega zahtevala silbolicnu i dogmaticnu predstavu crkve kao vodica. Od mozaika su

očuvane samo slikane kopije, graficke rekonstrukcije i dva verovatna fragmenta sporednih delova.

U Firenci Djoto radi za bankare iz porodice Bardi i Peruci. Sacuvavsi volumene figura iz ciklusa Skrovenji, on postavlja odnos figure i prostora u f-ji boje, koja više nije zatvorena unutar crteza, već se siri, zadobijajuci ambijentalnu vrednost i prerasta u atmosferu.

U istom tom poznom periodu umetnik sa svojim pomoćnicima prenosi na slike na drvetu čitavu seriju stilističkih i izražajnih dostignuca nastalih putem iskustva iz velikih ciklusa zidnog slikarstva. U delima kao što je *Sv Stefan* već se javlja novi senzibilitet vrednosti boje prozete svetloscu. Usled čega se još intenzivnije doživljava čvrstina i volumen figure, i pored tradicionalne zlatne pozadine.

Ono što verno odražava vreme koje je za Djota bilo pogubnije od poplave je bila je epoha baroka. Obnavljala se tada unutrašnjost mnogih hramova a pri tom se nije vodilo računa o cinjenici da se tako gube čitavi ciklusi fresaka. Promene oltara do toga da su brojne drvene ikone bivale prilagodjavane novoj dekoraciji putem radikalnih izmena, tako da se zaboravljao njihov prvobitni izgled, a s njim i ime slikara koji ih je stvorio.

Bogorodica sa Hristom koju je Djoto naslikao krajem XIII veka za firentinsku crkvu San Djordo ala Kosta pominjali su je stari pisci o umetnosti, a zatim joj se izgubio trag i verovalo se da je izgubljena. Otkrivena je dosta ostecena u istoj crkvi. Početkom XVIII veka bila je postavljena u centar baroknog oltara tako što je slika isecena svuda unaokolo, zajedno sa prvobitnim siljastim zavrsetkom, a boje su velikim delom ponovo nanesene. Rezultat je bilo neprepoznatljivo delo, zasvodjene forme, sa bojama prigusenim i bez sjaja, uz dodatak dve metalne krune na glavama Hrista i Bogorodice. Podseća na kompozicije sa vizantijskih ikona, veoma rasprostranjenih u Italiji XIII veka: Bogorodica u tradicionalnom plavom ogrtaču, glave pokrivene drevnom orijentalnom kapom koja skriva kosu, sedi na prestolu drzeci na krilu Hrista koji blagosilja. Sa strane dva andjela, naslonjena na presto, isticu natprirodni karakter predstave.

Bogorodica, koja izražava dostojanstvenu humanost i čvrstinu volumena, što je tipicno za Djota, ispunjava veliki deo kompozicije i sasvim je u prvom planu. Ovo je najocigledniija posledica rezanja u XVIII veku koje je falsifikovalo Djotovo shvatanje prostora i oduzelo mu dubinu. Iscezle su bocne strane i stepenice prestola, zajedno sa desnim stopalom Bogorodice. Testerisanje slike je imalo teške posledice po njenu površinu i svakako su otpali delici boje, naročito na ivicama. Da bi se "zataskala" steta, na mnoge površine ponovo su naneseni boja i lakovi, što je pod jednolicnim uravnavanjem linija i boja definitivno sakrilo ono što je ostalo od Djotove ruke. Mnogi su bili skloniji da poveruju , a neki to još uvek uz izvesne rezerve misle i danas, da je reč o jednom od najbližih Djotovih saradnika, kao što je anonimni "majstor Sv Cecilije" koji je radio na poslednjim pričama iz ciklusa o sv Franji u Asiziju kada je Djoto pozvan u Rim. Godine 1938. na izlozbi u Firenci slika je izložena kao delo Djota. Prefinjenost rada u temperi, mekim i fluidnim potezima cetkice, uz naizmenicno nanosenje svetlih i tamnih tonaliteta sve do postizanja mekih i reljefnih valera koji i danas moduliraju lij Bogorodice i Hrista. I oreoli, liseni kruna koje su ih skrivale, pokazali su se izuzetno rafinirano uradjeni i dekoraisani tehnikom urezanog crteza.

Djoto se nekoliko puta inspirisao antičkom umetnošću, njenim shemama i kompozicionim rešenjima. Na fresci *Andjeo najavljuje sv Ani porod* u kapeli Skrovenji, izvan sobe u kojoj se zbiva cudesni dogadjaj, vidi se jedna žena koja sedi i prede. Za shemu epizode Djoto se inspirisao jednim pobožnim delom iz tog vremena *Legenda aurea* dominikanca Lakopa da Varace gde se u priči o sv Ani nalazi lik prelje.

Legenda aurea, knjizica napisana krajem XIII veka na latinskom jeziku, predstavlja istoriju drevnog jevrejskog naroda u narativnoj formi, s namerom da pouci vernike. U njoj su umetnici nasli, kao i u apokrifnim jevandjeljima brojne motive pune neposrednosti i svakodnevnih istina. Djoto se više puta posluzio ovom knjigom, izmedju ostalog i povodom fresaka za kapelu Peruci u firentinskoj crkvi Santa Kroce.

Apokrifnim Jevandjeljima, naročito protojevandjeljem Sv Jakova, Djoto je bio nadahnut mahom u pričama o Joakimu i Bogorodici u kapeli Skrovenji, gde se javlja i precizno podražavanje antičkih uzora, kao što hram i *Izgonu Joakimovom* reprodukuje

unutrašnjost svetilista jednog rimskog hrama. Antička umetnost je jedan od izvora kojima se Djoto često koristio: freska *Bonifacije VIII odredjuje jubilarnu godinu* u Rimu gotovo u potpunosti preuzima kompoziciju jednog od reljefa na Teodosijevom obelisku u Carigradu, s imperatorom koji nagradjuje pobednike u konjskoj trci. I biblijske ličnosti iz padovanskog ciklusa potiču sa antičkih reljefa i keramike, kao pastiri sa *Javljanja andjela Joakimu*, koji podsećaju na pastire sa prvih hrišćanskih sarkofaga klasičnog uzora.

Na vizantijsku tradiciju se još direktnije nadovezuju sheme osnovnih epizoda iz Jevandjelja u ciklusu Skrovenji, mada Djoto ubacuje i originalne ličnosti i elemente. U *Lazarevom vaskrsenju* umetnik u rasporedu ličnosti ostaje veran orijentalnom modelu koji se vekovima prenosio slikama i kodeksima ukrašenim minijaturama, ali je sa Lazareve desne strane dodao musku figuru čije lice napola sakriva veo, koja mu se ucinila neophodnom u kompoziciji dela.

Po tradiciji velikih srednjovekovnih ciklusa religioznih slika. Djoto planira freske u kapeli Skrovenji na osnovama duhovnog odnosa koji povezuje dogadjaje iz Starog Zaveta sa onima iz Novog, pri čemu prvi prethode drugima kao njihove "prefiguracije". Podudarnosti medju pojedinim epizodama naglašio je malim figurama smestenim u dekorativnim pojasevima koji dele freske. Tako *Isterivanju trgovaca iz hrama* odgovara, u pojasu s leve strane, arhandjel Mihailo, koji se bori sa satanom, doj je uz *Lazarevo vaskrsenje* stavljen mali tondo koji predstavlja stvaranje Adama.

No umetnik je daleko više razvio epizode iz Novog zaveta, da bi naglašio kako je stozer celog dekorativnog ciklusa u figuri Hrista i njegovom neznom odnosu sa Bogorodicom. Učvrstio je medju scene iz Jevandjelja bar šest zbivanja iz Hristovog javnog života. Djoto se očigledno trudio da sve aspekte priče prikaze što svetovnijima.

Alegorije Vrlina i Proroka, obično tumačenje iskljucivo u religioznom kljucu, u Padovi su predstavljene tako da dodje do izražaja njihova vaznost u svakodnevnom životu. Ispod *Pravde* koja se, kao najvaznija vrlina nalazi u centru zidne površine i suprotstavlja se *Nepravdi* na suprotnom zidu, predstavljene su male profane scene: dva viteza u lovu sa sokolom, omladina svira i igra, dva trgovca na konju. Pravda je, dakle, osnova vedrog gradjanskog življenja.

Djoto je zamislio teme skulptura svoga zvonika u Firenci. Skulpture u celini predstavljaju istoriju ljudskog roda od stvaranja do praroditeljskog greha i do Iskupljenja, vidjenu u skladu sa osnovnim etapama ljudske delatnosti. Ta tema je usko povezana sa sholastickom filosofijom i prikazana je, kao i na portalima romaničkih crkava, uz posebno naglašavanje "moderne" teme veština i zanata, a i čovekovih svakodnevnih poslova koji mu omogućuju život od mehaničkih veština kao što su obrada metala, tkanje itd. do skulpture, slikarstva, arhitekture.

No najveću novinu unosi u odnosu na sv Franju. Drugi slikari su ga više puta predstavljali kao asketsku, krhku izmozdenu ličnost. Na Djotovim freskama u gornjoj bazilici sv Franja postaje ličnost herojskih dimenzija, potvrdjuje se delima koja vesi, a koja umetnik ne predstavlja samo kao cudesne dogadjaje, već im pridaje i duboku moralnu vrednost. U izboru epizoda iz života sv Franje Djoto se oslanja naročito na zvaničnu biografiju sveca, delo Legenda maior sv Bonaventure, poglavara franjevackog reda. Istim izvorom će se posluziti i 20ak godina kasnije povodom fresaka u kapeli Bardi u Firenci. Ovog puta je izabrao "zvaničnije scene" iz života sveca. U doba nastajanja ovih firentinskih fresaka franjevački red je prevazisao herojski period i čvrsto se uklopio u crkvu; eto prilike da se insistira na epizodama koje potkrepljuju kurijalni karakter Reda, kao što je *Papa priznaje red*, umesto da se vernicima ilustriju čuda sveca, iako je i dalje prisutna epizoda čudo *sa stigmatama*, koja se smatra jednim od glavnih momenata u životu sv Franje.

Portreti nekih clanova porodice Bardi nalaze se u medaljonima luka kod ulaza i na scenama koje dekorisu istoimenu kapelu u crkvi Santa Kroce u FIrenci. To je jedan od prvih slučajeva da se portreti naručilaca pojave u istoj dimenziji sa svetim ličnostima i svakako je znak novog dostojanstva koje je zadobila firentinska burzoazija XIV veka.

Sv Franja je umro 1266. godine. Dve godine posle toga njegovi sledbenici, okupljeni u novom franjevackom redu, zapocinju u Asiziju gradnju crkve u slavu sveca koji je već

usao u narodno verovanje. Arhitektonski kompleks će se razviti u dva zdanja, donje i gornje, koja će biti završena polovinom veka. Da bi ih ukrasili, u Asizi će dolaziti slikari velikog ugleda iz različitih škola, stvarajuci od franjevacke bazilike jedan od najvaznijih umetničkih centara tog doba.
Cimabue i toskanski i rimski umetnici su krajem XIII veka priveli kraju freske sa biblijskim pričama koje dekorisu transept i gornju zonu zidova broda u gornjoj crkvi. No donja zona je još bila gola. Poglavar franjevackog reda Djovani da Muro odlucuje da na ovoj zoni, koja je dostupnija pogledima vernika, bude priča o svecevom životu, i taj poduhvat poverava DJotu.

Umetniku je tada 30ak godina i to mu je prva značajna narudzbina. POstavlja seriju od 48 kvadrata koji se, od ulaska u crkvu, redjaju od dna desnog zida broda, i sa svojim ucesnicima i pomoćnicima odmereno radi izmedju 1296-7. i 1300. u kojoj ga papa Bonifacije VIII poziva u Rim. Tada rad na ciklusu preuzimaju pomoćnici i to otprilike oko scene *Smrti sv Franje.*

Neki naucnici smatraju da je ciklus nastao nekoliko godina pre ili kasnije; neki čak poricu da je to uopste Djotovo delo, jer se stilski razlikuje od padovanskih fresaka u kapeli Skrovenji koje su pouzdano Djotovo delo. Tradicionalno je bilo prihvaceno da je Djoto njihov autor sve do proslog veka. Najupecatljivu enigmu predstavljaju poslednje freske sa biblijskom tematikom. To su scene iz Starog i Novog zaveta, veoma ostecene, ali koje ipak otkrivaju jednu novu i snažnu umetničku ličnost, koja se razlikuje od slikara što su oslikali prethodne otvore lukova. Postoji tendencija da se u ovom umeniku, koji je dugo ostao anoniman i koga su naucnici prozvali "majstorom Isaka" po protagonisti dveju fresaka, prepozna rani Djoto, sa čime se slazu i oni koji poricu da je on autor priča o Franji. Slike su u nekim slučajevima svedene na malobrojne, sugestivne fragmente.s

Gotovo je odbijena pretpostavka da su Djotova dela *Sveci i crkveni oci*, freske koje se nalaze u voluti cetvrtog otvora luka. Očigledno da je prisustvo umetnika njegovog kova moralo da utice na one koji su radili u Asiziju s njim ili posle njega. Izbrisane su iz popisa umetnikovih ostvarenja i *Alegorije franjevačkih vrlina* na krstaštom svodu donje crkve iznad oltara, koje su svakako delo drugih umetnika, na koji je DJoto izvršio uticaj u različitoj meri, dok je potvrdjen njegov neposredni uticaj na freske u Magdaleninoj kapeli, u istoj crkvi.

Kako je bio pretrpan poslom dao je zamisao ciklusa, a njegovo izvodjenje je poverio velikim delom svojim pomoćnicima, možda istim onim koji će uskoro raditi s njim na u crkvi Santa Kroce. Neke je delove ipak svojerucno uradio. Medju njima se nalazi i prelepa glava andjela koji sedi na praznom sarkofagu u *Noli me tangere*. Da bi istakao da "lice njegovo bese kao munja" umetnik je uradio lice u blagom reljefu i prekrio ga zlatom, skulptorskim postupkom kojim su se slikari služili obično samo za oreole.

Preporuceno pismo sa povratnicom koje je gradonačelnik Padove uputio plemenitom Pjeru Gradenigu u 1829. blokiralo je rusenje sakristije pored kapele Skrovenji, koja je tada pripadala Gradenigu. Rusenje bi svakako ugrozilo stabilnost kapele sa Djotovim freskama. Kapela i njena dekoracija nastaju početkom XIV veka, kada je Enriko Skrovenji, bogati padovanski finansijer naumio da se iskupi za uspomenu na njegovog neomiljenog oca koji se bavio zelenastvom. Tako je Skrovenji odlucio da posveti Bogorodici privatnu kapelu, uz palatu koju je nameravao da sagradi tamo gde je nekada stajala rimska arena. Djoto je već na samom početku XIV veka već bio u Padovi, po pozivu franjevaca da u bazilici san Antonio naslika freske koje su danas gotovo sasvim izgubljene. Bio je veoma poznat kod naručilac a kao što je bila Rimska kurija, pa i sam papa. Skrovenji se obraća umetniku koji je tada bio medju najcenjenijima i poverava mu dekoraciju kapele. Izgleda da mu je čak poverio i arhitektonski nacrt. Tema dekoracije je nužno morala da bude o Bogorodici. Zamislio je grandiozni program prizora iz priča o Bogorodici i Hristu. Preko epizoda iz SZ i NZ, alegorija Poroka i Vrlina i Strasnog suda, zapravo ilustruje vrednost moralne odluke izmedju dobra i zla koju čoveku pruža Hristov dolazak na zemlju.

U odnosu na asiski ciklus prizori su sireg daha, boje su harmonicno uskladjene, dramaticnost se intenzivira i uzdržanija je. I ovde je Djoto sa svojim pomoćnicima okoncao radove za relativno kratko vreme. Ciklus je završen oko 1305. za Blagovesti/ sledeće godine

neke minijature u molitveniku katedrale u Padovi donose motiv i stil fresaka kojima je bilo sudjeno da duboko uticu na tok lokalnog slikarstva u čitavom XIV veku. Vremenom je vlasnistvo preslo u ruke porodice Foskari, a zatim porodici Gradenigo, koja je početkom XIX veka zavrsila rusenje palate kod Arene, zapoceto ko zna kad. No romanticarski ukus je u medjuvremenu ponovo otkrio umetnost XIV veka. Godine 1880. kapela je konacno postala vlasnistvo opstine i izvrseni su nuzni restauracioni radovi, koji su godinama vrlo brizljivo izvodjeni. Osim prvih radova u kapitolu crkve Sv Antonija izgubljene su i freske astroloskog sadrzaja, koji su ukrašavale jednu salu u Palati dela Radjone koju je u XV veku unistio pozar.

Djoto je u više navrata radio za franjevce iz Padove. Vazari pominje da u bazilici posvecenoj sv Franji postoji jedna prelepa kapela koju je oslikao majstor a to bi mogla biti kapela Blagoslova ili kapela sv Katarine, gde su nedavno nadjeni tragovi slika iz XIV veka, čija je vrednost dostojna Djota. Sigurno je Djoto još jednom radio za Skrovenjia, možda 1317. Izgleda da je u ovom vremenu nastalo drveno Raspeće. To je delo visoke poetske vrednosti koje, iako su ga delimicno realizovali pomoćnici, u potpunosti pripada umetniku po zamisli i ostvarenju intenzivne Hristove figure.

Santa Kroce je jedna od najvaznijih manastirskih crkava već afirmisanog franjevackog reda; nekoliko decenija pre toga zavrsio ju je najveći tada firenski arhitekta Arnolfo di Kambio. U njenom prostranom enterijeru, sa dveju strana glavnog oltara, pruža se pet porodičnih kapela; prva desno je kapela Bardi, sledi kapela Peruci. Na bocnim zidovima kapele Peruci Djoto je naslikao šest epizoda iz života Jovan Krstitelja i Jevandjeliste, od kojih je prvi patron Firence, a drugi izgleda patron porodice Peruci. Analognu sudbinu su doživele freske iz kapele Bardi, gde je Djoto ponovo obradio šest epizoda iz života Sv Franje koje je već predstavio fresakama u Asiziju. Na zidu u dnu slike se nalaze i dva franjevacka svetitelja: sv Klara i sv Luj iz Tuluze.

Luju Anžujskom, jednom od franjevaca najviš eg roda, biskupu Tuluze i bratu Roberta Anžujskog, napuljskog kralja koji nije imao malu ulogu u proglasavanju Luja za sveca 1317. Freske nastale posle Lujevog pojavljivanja na ikonama dakle svakako posle 1317. Oba ova ciklusa iz crkve Santa Kroce nisu nastala pre 1320. Izgleda dakle da je Djoto uradio freske u kapeli Peruci pre priča o sv Franji za porodicu Bardi. Umetnik je veoma brzo radio ova dva ciklusa, bez pripremnih sinopija i obilato se koristeci temperom. Ova zurba se lako objašnjava gomilom narudzbina koje je dobijao u vreme svoje pozne zrelosti, tačnije posle 20ak godina XIV veka. Odlicno je organizovao svoju radionicu, u kojoj je bilo pomoćnika sposobnih da veoma precizno realizuju kompozicije koje bi on zamislio, kao u *Odreknucu dobara i Potvrdi franjevackog reda* u kapeli Bardi. Tako bi pošto bi jednom usmerio radove u crkvi, bio u mogućnosti da u svojoj firentinskoj radionici uradi i neke slike na drvetu kao što su poliptisi za oltare kapela u Santa Kroce. Ova dela su već odavno ostecena i rasturena, iako su u slučaju poliptiha u kapeli Peruci mogli biti prilično verodostojno identifikovani glavni elementi, kao Hristos koji blagosilja, Bogorodica i dva Sv Jovana, u skladu sa freskama na zidovima i Sv Franja čije je prisustvo uobičajeno na oltarskim slikama i franjevačkim crkvama. Možda, po nedavnoj hipotezi, sa slikama i na drugoj strani.

U vreme kada Djoto, još dovrsava svoje školovanje kod Cimabuea, dva velika centra toskanskog slikarstva, Firenca i Sijena, dejstvuju u jednom još prilično jedinstvenom kulturnom ambijentu koji se ugleda na vizantijske uzore. Dučo di Buoninsenja, najugledniji sijenski slikar tog vremena, pozvan je u Firencu od strane jednog religioznog bratstva koji narucuju tzv. *Madonu Ručelai* za svoju kapelu u Santa Marija Novela. To je jedna od najznačajnijih slika za glavni oltar crkve Santa Trinita: dva paralelna dela.

Skulptor Nikola Pizano je verovatno apulijskog porekla, a u drugoj polovini XIII veka otvara radionicu radionicu čiji je značaj ogroman zbog autenticne klasične usmerenosti koja je snažno uticala na razvoj toskanske umetnosti. Pored Nikole formiraju se i umetnici kao što su Arnolfo di Kambio i Nikolin sin Djovani Pizano. Sa Djotovom afirmacijom u Asiziju i sa narednim značajnim porudzbinama iz Rima i Padove, firentinsko slikarstvo se razvija na širokoj skali, nacionalnog je dometa i stilski usko vezano za svog najvećeg predstavnika. U

medjuvremenu se u Sijeni krajem XIII veka obrazuje slikarstvo koje se sve više udaljava od firentinskog. Posle prvih, vaznih iskustava koja ga približavaju Cimabueu, Dučo nastavlja vlastitim putem i ponovo se sluzeci klasičnim merom unutar vizantijske uzvisene tradicije, dolazi do pronalazenja jednog neogrckog izraza, veoma humanog i rafiniranog, koji se koristi i novim, gotičkim izražajnim sredstvima.

Od ove njegove zrele faze, koja dostize kulminaciju 1311. u *Bogorodici na prestolu*, naslikanoj za sijensku katedralu, polazi Simone Martini, jedini veliki italijanski predstavnik koji je radio u Djotovo vreme i za iste slojeve naručilaca , a uspeo je da razvije svoj, sustinski autonomni stil. Od Duca do SImonea Martinija sijenska umetnost ujednaceno razvija slikarstvo izrazito lirskog karaktera. Posle velikih etapa fresaka u sijenskoj većnici i u kapeli sv Martina u Asiziju, dolazi do preokretanja u umentnosti Simonea Martinija. To je već vidno na *Blagovestima* koje je naslikao 1333. Na velikoj kompoziciji, uronjenoj u transcedentalnu atmosferu i resenoj spletom ritmičkih odnosa vijugavih linija, emaljiranih boja i zlatne pozadine, on je već našao znamenje internacionalne gotike, te veoma rafinirane umetnosti koja će dugo vladati u evropskom dvorskom ambijentu. Ubrzo odlazi u značajni kulturni centar Avinjon, novo papsko srediste, gde ostaje sve do smrti i sklapa prijateljstvo sa Petrarkom. Simoneov vrsnjak Pjetro Lorenceti radio je izmedju 1320 i 1344. sa bratom Ambrodjom, aktivnim izmedju 1319 i 1347. i predstavlja jednu od glavnih ličnosti sijenskog slikarstva u prvoj polovini XIV veka. Kao i Simone, formirao se u Dučovoj školi, ali se brzo udaljio od nje i krenuo vlastitim putem plastičnog traganja koje ga, preko proučavanja skulptura Djovanija Pizana dovodi do Djota. Neosporno pod njegovim uticajem radi freske u donjoj bazilici u Asiziju.

Mladji brat Ambrodjo, posle jednog firentinskog perioda, radi pretezno u Sijeni, Njegov najveći poduhvat opet ga približava lokalnoj tradiciji, naročito ritmovanoj kadenci velikog *Gvidoriča da Foljano* koga je SImone naslikao u istom zdanju, u glavnoj sali. U obliznjoj Sali devetorice Ambrodjo je naslikao ciklus Dobre i Lose uprave, prvo veliko "gradjevinsko" delo u italijanskoj umetnosti posle gubitka Djotovih ostvarenja u većnicama Padove i Firence. POred doktrinarnih simbola vlasti, freska *Posledice Dobre Uprave* na veoma širokoj skali horizonta predstavlja tadašnji način života. To je carobna slika sa zapazanjima o Sijeni koja su detaljna i puna ljubavi. Sijenske kuće, krovne terase, ulice, narod koji ide za svojim poslovima, devojke što igraju, a van zupcastih zidina su gospoda koja odlaze u lov, seljaci na poslu, prostrane površine toskanskih polja... Polovinom veka nema više velikih sijenskih slikara, a grad postepeno prepusta Firenci vodecu ulogu.

Keneman:

Djotov koncept "simultanog prostora" je suprotan "sukcesivnom prostoru" severnoevropskih slikara. Ovaj kontrast se najbolje može videti ako bi se uporedila Djotova slika *Sv Franja propoveda pticama* i slika majstora Bertrama *Stvaranje životinja*. Dok je severno nemački umetnik aranzirao ptice, ribe, i sisare jedne pored drugih i jedne iznad drugih, italijanski umetnik je iskombinovao čoveka, životinje i pejsaž u jednom ujedinjenom prostoru. Metod integracije koji je Djoto praktikovao zahteva da se elementi njegove slike vide simultano; Bertramov stil zahteva da se individualni motivi posmatraju jedan po jedan.

Takvo poredjenje nije zamisljeno kao potvrda naprednih kompozicija kakve su Djotove, već da se ilustruju sasvim različiti načini pristupa (obrade) prostoru. Freska sa Sv Franjom je deo ciklusa, celine koju je Djoto namenio za crkvu Sv Franje u Asiziju. Slike su predvidnjene da se čitaju u nizu koji prati dela svetitelja, ali da budu individualne slike koje objedinjava i slikana i realna arhitektonska okolina. Scene *Sv Franja se moli u San Damjanu*, i *Sv Franja podržava Crkvu* ujedinjene su vezom izmedju figura i gradjevina. Sa leve strane, crkva San Damjano je pomerena nešto unazad, kao da se arhitektonski elementi sami otvaraju. U sredinjoj slici, *Oprostaj*, arhitektura je podeljena na jednake delove izmedju leve i desne strane; nedefinisani prostor u sredini kroz koji prolazi srednja osa deluje kao linija podele koja naglašava separaciju oca i sina. Gradjevina sa leve strane scene je jasno nastavak scene u kojoj Crkvu podržava sv Franja sa desnog panela. Ovde je arhitektura slike komponovana na takav način da su stubovi i kula Lateranske bazilike koja se rusi poduprti dvostrukim stubovima obliznje prostorije.

Ova trodelna sekvenca smestena je u jedan jedini travej crkve u Asiziju, ispod prozora. U cilju da pokazuje da ova sekvenca slika formira umetničku celinu u okviru crkve, Djoto je upotrebio dalju tehniku: perspektiva slikanog friza konzola ispod slika povezana je sa centralom osom srednje slike. Ovaj sistem trodelnih slika u nizu može se primeniti na celu dekorativnu shemu crkve. Djoto je pokusao da izmisli sistem slikanja čiji bi se priktoralni prostor mogao uklopiti sa unutrašnjim prostorom crkve i njenih unutrašnjih podela.

Definisuci prostor u kome se njegove figure mogu videti kako deluju, Djoto se jasno odvojio od vizantijske tradicije, što predstavlja razvoj koji se može jasno videti svuda u crkvi Sv Franje. Oko 1279., dve decenije pre Djotovog rada, Cimabue (rodjen 1240 u Firenci) oslikao je hor, ukrsnicu, i delove transepta u tradicionalnom "Grckom maniru". U svodu ukrsnice, sede jevandjelisti, monumentalni i strogi, kao što je propisivala vizantijska škola. Centralna pozicija figura i njihovo egzaktno smestanje na dijagonalna rebra svoda može se smatrati tipicno severnjačkim. U gotičkim crkvama takve figure su obično smestane izmedju rebara svodova tako da rebra formiraju dijagonale i uspostavljaju kompoziciju čija je centralna tačka u zaglavnom kamenu. Jedinstvo slike stoga je bilo bazirano na apstraktnom linearnom sistemu koji je spajao sve piktoralne elemente.

Ovaj raskid sa tradicijom može se još jasnije videti ako bi se uporedila Cimabueova *Madona na prestolu* i Djotova *Onjisanti Madona*. Samo 20 godina razdvaja jedno delo od drugog, ali razlike su zapanjujuce: plosna Cimabueova kompozicija je transformisana kod Djota u prostornu. Arhitektura prestola sačinjena od kula nebeskog Jerusalima postaje, u Djotovim rukama, filigranski i realistički presto sa stepenicama i jastucima. Lica andjela andjela na Cimabuevoj slici odgovaraju istom formalnom stilu kao što je lice Bogorodice i deteta. Djoto, naprotiv, razdvaja rafinirano osobine Bogorodice, deciju pojavu Hrista deteta, i lica okruzujucih andjela, i biblijskih figura., koji su jasno karakterisani njihovim različitim frizurama i bradama.

Sta više, rigidni vizantijski pristup je opušteniji u Djotovom delu i njegovom upotrebom prostora daje figurama izgled kretanja. Njegova realistična i dostojanstvena Madona izgleda kao da se izdize iz trona i kreće prema posmatracu. Andjeli smesteni oko prestola, kao na galeriji, služe da otvore prostor za božansko prisustvo.

Djotova upotreba draperije definisana je dinamičkim preplitanjem ljudske forme i odeće. Oba su ujedinjena da definisu strukturu figure. Sigurno je da je Djoto prepoznao da forma draperije mora da odražava pokret tela ispod nje. U *Vaskrsenju Lazarevom* u Kapeli Arena u Padovi individualni pokreti figura mogu se primetiti u naborima draperija. Sta više, razmena gestova izmedju figura pojasnjava njihove pokrete i obezbedjuje kompozicionalnu strukturu koja je izvedena od posmatranja realnih dogadjaja i nije odredjena tradicionalnom, propisanom estetikom.

Ovi aspekti označavaju razlike izmedju Cimabueovog i Djotovog pristupa figurama i otkrivaju evolucioni korak koji je bio potreban za prostornu definiciju ljudske forme - i stoga ljudske individualnosti.s

Veza izmedju Cimabuevih fresaka sa svoda i srodnih dela u gotičkim katedralama severno od Apla već je pronadjena. Djotove figure su verovatno takodje imale svoje gotičke prethodnike. Ispitivanje umetnosti gotičkih katedrala u ovom pogledu je zanimljiva, naročito slobodne figure zapadnog portala u Remsu. Iako tipicno gotički stil širokih nabora preovladjuje, pokret figura stvara kontrast glatkim delovima odeće na pojedinim mestima. Sveci i biblijske figure izgledaju teže i supstancijalnije, naročito manje figure koje sede na spoljnim dovratnicima portala.

Djotove veze sa severnim stilovima mogu se uociti u dekorativnom sistemu kapele Arena u Padovi, naročito na grizajnim figurama niša u donjem delu zida gde su prikazane Vrline i Poroci. Pravda sedi na gotičkom prestolu čiji naslon preuzima oblik trolisnog prozora. unutrašnjost zapadnog zida katedrale u Remsu dekorisan je sličnim figurama, minijaturnim skulpturama koje su takodje u trolisnim nisama. Izgleda verovatno da je DJoto poznavao razvoj francuskih katedrala, verovatno iz crteza koje su donosili trgovci ili bankari, i prilagodio je ove motive svojim ciljevima.

Tadeo Gadi, jedan od Djotovih učenika, koji je radio u Firenci izmedju 1300 i 1366. On je oslikao kaplu Baronceli u crkvi Santa Kroce u Firenci oko 1328,, brilijantno uptrebljavajuci tehnicka dostignuca svog ucitelja. Njegove scene iz života *Bogorodice* naslikane su sa dva cilja na umu. Prvo, da iskomponuje sliku tako da ona odgovara obliku traveja kapele, koji je imao luke. Drugo, sredstvima arhitekture samog slikarstva, da stvori dovoljno duboku pozornicu za scene koje se trebaju prikazati. Gadi je došao na fenomenalnu zamisao za gornji deo direktno ispod luka. On je smestio arhitekturu hrama direktno pored stene koja se javlja se desne strane tako da je stvoren gornji deo cetvorolisnog oblika, otvoreni prostor i koga je pustio da se spusti andjeo. Ovo je služilo kao veza sa scenama *Joakim isteran iz hrama* i *Blagovesti Joakimu*. Delovi ispod, sa smenjujucim enterijerima i eksterijerima, igledaju kao pozadine ispred kojih i u kojim se desavaju dogadjaji. Iz scene *Susret kod Zlatnih vrata* pomeramo se na *Rodjenje sv Jovana Krstitelja*, *Bogorodicu na putu za hram,* i na kraju *Zaruke za Josifa*. Kao i u Sv Franji u Asiziju, arhitektura slikarstva je blisko povezana sa arhitekturom crkve, kontinuirani narativ na koji način posmatrac čita.

Mogucnosti Djotove umetnosti bile su dalje razvijane od strane njegovih učenika Maso di Banka i Bernarda Dadija. Kompozicija slikarstva i pokreti figura postali su dinamicniji i izražajniji. Dekorativni sistem je takodje postao sofisticiraniji. Detalji scene su bili formilisani više kao atmosfera stvorena od grupa figura nego od konzistentnog narativnog niza.

66. SIJENSKO (AVINJONSKO) SLIKARSTVO - Gvido da Sijene...

Lazarev-

Dok Piza, odmah posle Luke, već u 20-im i 30im godinama XIII veka postiskuje romansku tradiciju, ova tradicija još dugo vremena ostaje odlučujuca komponenta stila u sijenskom slikarstvu. Vizantinizmi sa kojima se srecemo u delima **Gvida de Sijene** i umetnika njegovog kruga bili su pozajmljeni iz druge ruke, čime se objašnjava njihov jako romanizovani karakter. Čisto vizanijska struja prodire u Sijenu tek u drugoj polovini XIII veka. Ona unosi tip Umiljenja (slika u crkvi Santa Marija Karmine) i određuje stili Vigiroza de Sijene (spominje se između 1276. i 1292.g.). Njegov poliptih u Peruđi iz 1292. pokazuje direktno poznavanje grčkih ikona. Međutim, nisu ikone bile glavni nosioci vizantijskih formi na sijenskom tlu. Opravdano je misljenje da je odlučujuca uloga pripala grčkim rukopisima koji su bili ilustrovani minijaturama. U svakom slučaju, sijenska knjiska ilustracija kasnog duecenta nalazi se pod izuzetno velikim uticajem vizantijske minijature. Da su ove minijature služile za uzor i ikonopiscima dokazuje oltarska ikona sv Petra u Nacionalnoj pinakoteci u Sijeni, naslikana u ¾ XIII veka. Blagovesti, Rođenje Hristovo i četiri scene iz Petrovog života urađeni su u finoj minijaturnoj tehnici, a izbor neznih boja stvara isti aromatni buket kao u najboljim delima carigradskih minijaturista. Elegantne figurice odlikuju se čisto grčkom proporcionalnošću, tretman odeće najbliži je grčkim minijaturama. Počev od 60ih -70ih godina jakom vizantijskom uticaju pridruzuje se i uticaj gotike, koji doprinosi konačnom oslobađanju sijenskog slikarstva od preživelih elemenata romanskog stila. Na oltarskoj ikoni iz tog vremena Jovana Krstitelja gotički stil se naslucuje ne samo u izduzenim proporcijama figura i njihovom čisto gotičkom izvijanju, nego i novoj, slobodnijoj ritmici linija. Verovatno da je direktan učenik autora ove ikone bio Dučo, koji je izasao iz tradicije gotizovane maniera bizantina.

Stvaralastvo **Duča** (oko 1255-1299) u originalnom, čisto sijenskom obliku sintetise nasleđe Vizantije sa elementima gotike. Niko od italijanskih majstora nije toliko suptilno shvatao specifični duh vizantijske umetnosti kao Dučo. Ali, usvojivsi osnove vizantijske estetike on je odlučno krenuo stazom njihovog preovladavanja, trudeci se da izgradi sopstveni stil koji se sve više udaljava od grčkog transcedentalizma. Posle njega, kao i posle Đota, vizantijska umetnost prestaje da igra vaznu ulogu na italijanskom tlu. Od Vizantije Dučo pozajmljuje najblistaviju tehniku, visoko razvijen osećaj za boje, složenu ikonografiju, sistem proporcija, najfiniju ritmiku linija, kompozicione tehnike. Izvori kojima

se koristio Dučo su ranopaleologovsko slikarstvo. Zato i postoji tako poražavajuca sličnost između grčkih ikona tog vremena i minijatura cod. Ivir.5, s jedne strane, i ranih Dučovih dela - s druge.

Tek u sudaru sa ovim poslednjim vizantijskim talasom, pristiglim u Sijenu 80ih i 90ih godina XIII veka, Dučo je mogao da izgradi svoj najfiniji stil koji je očigledan na Madoni sa šest anđela iz Umetničkog muzeja u Bernu, na Madoni Ručelai na Madoni franciskanaca i na triptihu iz Nacionalne galerije u Londonu.

SIJENSKO SLIKARSTVO- Enco Karli

Najraniji dokaz postojanja slikarstva na teritoriji Sijene datira se u kraj XII veka ili početak XIII, i sastoji se od tri Raspeća. Sva tri prikazuju živog Hrista, predstavljenog u skladu sa romaničkim ukusom vremena kao onaj koji je trijumfovao nad smrcu, pre nego što je predstavljena bozastvena Žrtva, i izgleda da su bili pod uticajem poznatog Raspeća iz Katedrale u Spoletu, koje je uradio Alberto Sotio i koje je datirano u 1187. Svetle boje, sa naročitom upotrebom svetlo plavih nijansi, takodje povezuje ova dela sa tradicijom Umbrije, a naročito Spoleta. Ali najstarije delo sijenskog slikarstva koje se tačno može datovati je oltarski-frontal(?) u tehnici tempere iz Badia Berardenga, koji nosi datum 1215. na vrhu rama. Pokazuje *Iskupitelja kako blagosilja flankiran dvema andjelima* u mandorli od zvezda koja je sama okružena simbolima jevandjelista. Na bocnim stranama se nalazi šest scena u vezi sa drvetom Casnog Krsta i njegovim otkrivanjem od strane Sv Jelene.

Ovde je takodje paleta svetla na zlatnoj pozadini sa delovima nebesko plave. Ali izrazita karakteristika ove slike koja se naročito odnosi na simbole Jevandjelista, je ta da su neki delovi slike uradjeni u prefinjenom reljefu. U plitkom reljefu je uradjena i *Madona sa detetom* iz Muzeja Katedrale, koja se pogresno naziva *Madona sa velikim ocima*, karakteristika koja je uslovila pojavu misljenja da je ona delo istog autora kao i gore pomenuta oltarska slika. Iako ovo nije sigurno, ostaje cinjenica da stilski trendovi na obe slike su isti, naročito zbog toga što je Madona prvobitno bila flankirana malim panelima koji su bili oslikani epizodama iz njenog života.

Ova Madona je poznata jer su, dok se nalazila u Katedrali, Sijenjani posvetili svoj grad Bogorodici na vece pred bitku Monteapertija, a svoj nadimak nije dobila zbog svojih ociju već zbog srebrnih ex vota u obliku ociju kojima je bila okružena posle velike pobede protiv Firentinaca. Delimicno je moguće rekonstruisati delatnost onog sijenskog slikara, poznatog kao "**Maestro di Tressa**", koji pokazuje da je romaički ukus preovladjivao u najranijim sijenskim slikama.

Prvi sijenski slikar čije nam je ime poznato, kao i veliki broj njegovih dela, je, medjutim, radio u sasvim vizantijskom stilu. To je **Gvido da Sijena** koji je potpisao veliku sliku poznatu kao *La Maesta.* Ona nosi datum 1221. Bilo je raznih polemika vezanih za ovaj datum: da li je on stavljen usled greske na delu gde je natpis preslikan, ili se možda odnosio na vreme kada je starija slika zamenjena ovom u crvi San Domeniko. Cinenica je da se ovaj datum sukobljava stilom dela, koji očito pripada poslednjoj 1/3 XIII veka. Medjutim, tonovi inkarnata Bogorodice i Hrista je retusirao u prve dve decenije XIV veka izvrsni sledbenik Duca di Boninsenja, a ne i Dučo sam.

Ovo Gvidovo delo, nadviseno trougaonim zvrsetkom koji sadrzi scenu Iskupitelja koji blagosilja flankiran dvema andjelima, dokaz je zrelih vizantijskih tendencija (ono što Vazari definise kao "grčki manir"-maniera greca) kojih uopste nema u Toskanskom slikarstvu prve polovine XIII veka, a medju ostalim stvarima slika Madone sa detetom je okružena iznad trostrukom arkadom što je nesumnjivo inspirisano onim arkadama koje je načinio Nikola Pizano i njegovi asistenti za propovedaonicu sijenske katedrale izmedju 1265.i 1268. Ovo potvrdjuje pozniji datum njenog nastanka i postoji tendencija da se ona smesti u 1280. Prvobitno su je flankirali paneli, nazvani "aliae" ili krila, koji su sadrzali scene život*a i Stradanja Isusovog*.

Veliki broj dela je pripisan ili Gvidu da Sijeni ili njegovom najuzem krugu. One koje su mu najčešće pripisivane ukljucuju oltarsku sliku iz Kole Val d'Elsa sa *Madonom i Detetom flankiranim cetvoricom svetitelja*, iako ih je verovatno prvobitno bilo sestorica. Neki autori

smatraju da je Gvidovo prvo delo bio prefinjeni oltarski front naslikan na lanu sa predstavom *Preobrazenja, Ulaska u Jerusalim i Vaskrsenja Lazarevog*. To je veoma prefinjeno delo, sa vizantijskom stilizacijom arhitekture i pejzaža, jako delikatnim bojama, i u kompoziciji scena. Gvidu se pripisuju i dva diptiha od kojih jedan prikazuje život blaženog Andree Galeranija (koji može biti i delo slikara koji je asistirao Gvidu na krilima Maesta) dok drugi, koji sadrzi živote Sv Franje, Sv Klare, Sv Vartolomeja i Sv Katarine Aleksandrijske je delo samog Gvida. Njihove boje su generalno veoma žive, a kao primer njihove narativne snage mozemo navesti samo scenu u kojoj Sv Klara odvraca napad Saracena na manastir.

Oltarska slika iz Sijenske Pinakoteke dolazi iz crkve san Pjetro in Banki i prikazuje *Sv Petra na prestolu*, flankiranog sa šest scena: *Blagovesti, Rodjenje, Pozivanje Sv Petra i Andreje, Oslobadjanje sv Petra iz zatvora, Pad Simona Maga i Raspeće Sv Petra*. Veoma primamljiva hipoteza posmatra ovo remek delo kao vrhunac Gvidove karijere. A uistinu njegova umetnička kultura je veoma kompleksna, jer u nekim Gvidovim delima nalazimo ne samo odjeke firentinskog umetnika Kopa di Markovalda (koji je bio zarobljen u bici kod Monteapartija i 1261 naslikao Madonu del Bordone u zamenu za svoju slobodu), već vidimo i to da je poznavao delo Cimabuea, što se najviš e može videti u figuri Sv Petra i u epizodi pozivanja Apostola. Ali za razliku od onoga što se može naći u delima velikog Firentinca, hromatska paleta ove frontalne figure ograničena je nezne tonove ruzicaste, svetlo zelene i bledo plave, i postoji osećanje neznog i pazljivog uključivanja u dogadjaje koji su prikazani. Npr. Sv Petar je prikazan kako se kreće prvim nesigurnim koracima dok ga andjeo vodi za ruku iz tame zatvora, dok se Bogorodica veoma dirljivo povlaci kada se suočava sa iznenadnom pojavom andjela u Blagovestima.

Veoma različit stil se može videti na jednom drugom oltaru. Poreklom iz nekadasnjeg manastira Santa Petronila, on predstavlja *Sv Jovana Krstitelja na prestolu* flankiranog sa 12 scena iz njegovog života. Da nije natipisa na latinskom neko bi mogao pomisliti da je delo nastalo u nekom vizatijskom kulturnom centru, tj. toliko su ocigledne "grcke" karakteristike svecane figure Krstitelja i celokupan način izrade scena na stranama, koje obiluju tipicnim orijentalnim arhitektonskim elementima, figurama koje su suptilno i elegantno stilizovane po ukusu koji je čak bivao definisan kao "islamski", a boje su izuzetno žive i gustog namaza kao emalj ili vitraž, jakih kontrasta i komponovane gotovo heraldički. Verovatno je ovo delo "latinizovanog" istočnog slikara koji je radio u centralnoj Italiji, jer se njegov rad može prepoznati i na slikama *Sv Franja i priče o njegovom životu* u muzeju u Orteu.

Dva oltara pod brojevima 14 i 15 su definitivno iz istog perioda kao i najranija dela **Duca di Boninsenje**, koji se prvi put pominje 1278., kada je placen za oslikavanje 12 kovcezica koji su sadrzali dokumenta Komune u Sijeni. Medjutim, skromni doseg ovog dela, što je posao više za zanatliju nego za umetnika, ne bi trebao da nas navede ne misljenje da je on bio puki početnik, ili da su njegovi počeci bili obavezno na ovom skromnom nivou, jer čak i kada je postao slavan nastavio je da radi ovakve stvari, kao što su dekoracija korica registara "Bikjerne" tj. računovodskih knjiga Komune. A u svetlosti cinjenice da je 1285. Dučo dobio veoma vaznu narudzbinu za veliku sliku crkve Santa Marija Novela u Firenci, dovelo je do toga da se dugo raspravljalo o njegovim prethodnim aktivnostima i umetničkom obrazovanju. Prema novijim tokovima misljenja smatra se da je on jedno vreme bio učenik velikog Cimabuea, i da je saradjivao sa ovim majstorom na freskama u Asiziju.

Van svake sumnje je da je postojao izvesan kontakt izmedju Duca i firentinskog majstora, ali ne moramo razmisljati u okvirima relacije majstor-ucitelj, i posmatrajuci da je slikarstvo u Sijeni tokom druge polovine XIII veka bilo, kao što smo videli, veoma živo i otvoreno brojim kulturnim trendovima, ukljucijuci i firentinski, dok su dela koja su kriticari jednoglasno pripisali Ducu iz pre 1285. - ne obavezno i njegova prva dela, već u svakom slučaju prva njemu pripisana - imala veoma malo veze sa bilo kojom vrstom umetnosti Cimabuea. Ova slika je *Madona di Krevole*, iz crkve Santa Ćećilija u Krevoleu, sada u muzeju Katedrale. Pre nego što pocnemo da razmatramo to ko je mogao da bude Dučov ucitelj, trebalo bi da ukazemo na potpuno nov način na koji je Dučo interpretirao vizantijski motiv Madoninog gesta pokazivanja na Hrista u njenoj levoj ruci sa kaziprstom desne ruke. Lice Bogorodice, sa najneznijim izrazom, je nezno pognuto na dole, dok dete Isus pokušava

da dosegne majcin veo; konture su umeksane, onoliko koliko je bilo moguće za razliku do veoma strogih kontura Gvidove škole, a inkarnat poseduje gotovo providnost alabastera.

Kako smo gore napomenuli, 1285. Dučo je dobio narudzbinu od Kompanjia dei Laudezi iz Santa Marija Novela u Firenci da naslika "*magna tabula...de pulcerima pictura*". Ovo je bila tzv. *Ručelai Madona*, sada u Ufici, koju je Vazari, sve dok nisu otkrivena dokumenta u vezi sa narudzbinom, smatrao remek-delom Cimabuea. Ovde zaista ima izvesnih karakteristika koje podsećaju na Cimabuea, naročito u ozbiljnoj i svecanoj figuri Hrista deteta koji podiže ruku u gestu blagosiljanja. Ali umesto čvrste i kompaktne strukture tipicne za Cimabuea, Dučo nam pruža laku i prostranu kompoziciju, u kojoj npr. Andjeli, umesto da okruzuju presto Bogorodice, kao na gotovo savremenoj *Madoni iz Santa Trinita* u Uficiju, i na fresci u Donjoj bazilici u Asiziju - oba su dela Cimabuea - izgledaju skoro kao da lebde u vazduhu. Pored toga su lepršave linije crteza, naročito uocljive na profilu Madone, akcentovane krivudavim linijama ivice njenog maforiona, koje su bile u skladu sa ukusom koji je već postojao u gotičkom periodu, ali su bile potpuno strane Cimabueovom idiomu.

Ali snažne sličnosti sa Cimabueom mogu se naći na velikom okruglom prozoru hora katedrale u Sijeni, načinjenom 1288 na osnovu skica Duca, i toliko su velike da su neki delovi uistinu pripisani velikom firentinskom majstoru.

Brojna dokumenta nose svedočanstvo cinjenice da je Dučo gotovo uvek radio u blizini Sijene. Jedan od ovih dokumenata se odnosi na Maesta-u sa postoljem naslikanu 1302. za kapelu Palaco Publiko. više nema nikakvih ostataka ove značajne slike, ali kao dokaz cinjenice da je Dučo bio konstatno na radu tokom dugog perioda koji je doveo do velikih dostignuca Maeste za Katedralu imamo veliki broj slika koje su danas univerzalno atribuisane njemu. Jedna od njih, i najznačajnija, je *Madona Franciskanaca* iz Pinakoteke u Sijeni, slika zaista minijaturnih proporcija, ali zamisljena sa monumentalnom sirinom i snagom što se tiče slikane predstave Bogorodičinog ogrtača, koji se tako siri da prekriva figure trojice fratara koji klece. Rezultat je taj da prostor izgleda kao da se siri radijalno ka spolja, dok se gotički ukus primenjen na slici koji se vidi u gotovo muzickom razresenju linija i nesrazmernoj pozadini, nesumnjivo javlja kao uticaj francuskih minijaturista. Ovo delo se može datovati u period izmedju 1290 i 1300., a savremeno sa njim ili nešto kasnije nastale su Madona koja je nekada bila u Stoklet Kolekciji u Briselu, triptih nacionalne galerije u Londonu, Madona iz galerije u Perudji i poliptih iz Pinakoteke u Sijeni. Ova poslednja slika takodje može sadržavati i rad asistenata.

Oktobra 9. 1308 *Operaio* (administrator) katedrale u Sijeni, Jakopo del fu Gilberto de'Mareskoti, naručio je Ducu da uradi oltarsku sliku za visoki oltar. Umetnik je na ovoj slici, Maesti, radio 32 meseca, i 9.juna 1311. narod Sijene je, vodjen klirom i civilnim vlastima, otisao do njegovog studija i preuzeo je. pošto je nosena oko Pjaca del Kampo u svecanoj procesiji odneta je u katedralu, i ovo je bio dogadjaj za pamcenje u kome je ceo grad izrazio ne samo svoju odanost Bogorodici, već i svoje divljenje remek-delu koje je poteklo, sveze, iz ruku svog stvoritelja.

Maesta se sastoji od velikog broja panela sa obe strane. Centralni deo zauzima grandiozna kompozicija koja prikazuje *Madonu na prestolu sa detetom* okruženo *Sv Katarinom Aleksandijskom, Sv Pavlom, Sv Jovanom Krstiteljem, Sv Petrom, sv Agnezom* i 12 *andjela*, dok u prednjem planu klece cetvorica svetitelja patrona Sijene, *Ansano, Savino, Kresenco i Vitore.* Iznad, ispod serije lukova, stoje poprsja 10 apostola. Na stepeniku prestola je natpis: *Sv Majko Božija, donesi mor Sijeni, i životu Dučovom, jer te je naslikao ovako*. Natpis izgleda izražava ne samo "civilno" znacenje slike, navodeci Madonu da posrednuje za mir grada, već ukazuje na to da je i umetnik sam bio svesan da je načinio remek-delo koje zasluzuje specijalnu zastitu Bogorodice.

Ispod glavne scene bilo je postolje sa 7 panela podeljenih figurama proroka, sa predstavama života Hristovog od Blagovesti do Rasprave u Hramu. Narativ se nastavljao i na pozadini postolja, sa 9 scena (od kojih je jedna izgubljena) koje predstavljaju scene i čuda iz života Hristovog, čije Stradanje od Ulaska u Jerusalim do desavanja u Emausu, zauzimaju celu pozadinu glavne kompozicije, podeljene na 26 delova, dok je serija prikacenih panela ispunjena scenama iz života Hristovog posle Vaskrsenja i iz života Bogorodice posle Hristove smrti.

Godine 1505. ova oltarska slika je sklonjena sa Oltara, dok je 1771. glavna kompozicija odvojena od ostalih scena sa poledjine što je dovelo do gubljenja brojnih scena. Ono što je preostalo, pored glavne scene sa Bogorodicom i Hristom, su paneli iza nje, sedam epizoda sa postolja i 12 sa vrha okvira, sada se čuva u muzeju katedrale.

Koncept Madone kao Carice nebeske okružene dvorom andjela i Svetitelja ima sigurno literarne predloske, ali u likovnim umetnostima može se reći da je sasvim Sijenski izuml a Maesta Duca je prototip. Kompozicija je organizovana na strogo simetrican način sa obe strane velikog mermernog prestola, čije strane se otvaraju ka napred nalik vratima, dok figure potsecaju na arhitektonske karakteristike, sa nepokretnošću koja podseća na uniformnost, ili konzistenciji, svojih stilizovanih osobina, koje su ocigledne najviš e na 20 prelepih andjela, i ovo daje celoj kompoziciji duboku duhovnost. Upuceni smo da osećamo prelep zanos u svakom od njih dok je Hristos svestan uloge koju igra u ovom nebeskom okupljanju/ skupu. Predstava Madone dominira celinom, delom zbog toga što je toliko veća od ostalih figura, a delom zbog sirine prostora koji okruzuje njenu impozantnu figuru, umeksanu lepršavim ritmom tamno plavog gotičkog maforiona na zlatno izvezenoj draperiji koja visi sa naslona prestola. Njeno carsko dostojanstvo ucinjeno je ljudskijim neznim naklonom glave i slatkim mada prodornim pogledom u njenim oborenim ocima, kao da je pobožno docekivala vernike koji bi klekli pred njene noge. Umetnost Duca je izuzetna, i moglo bi se čak reći cudesna, zbog načina na koji kombinuje novi gotički duh Zapada sa vizantijskom tradicijom čiji se tragovi mogu naći u najudaljenijim helenističkim korenima. A ove umetnosti Maesta je najdublji i najoriginalniji primer.

Niti Dučova umetnost na bilo koji način ne zaostaje u 53 scene koje su preostale sa postolja, i pozadine i vrha same Maeste. najviš e one odražavaju vizantijske modele koji su postali poznati preko sirenja iluminiranih rukopisa koji su već bili inkorporirani u Sijensko slikarstvo druge polovine XIII veka. Kao primeri mogu se navesti krila Maeste Gvida da Sijene i ona oltara sa Sv Petrom na prestolu. Ali njihovi konvencionalni aspekti podignuti su na drugačiji nivo svezim i direktnijim pristupom njihovom originalnom sadrzaju narativa, do sustine i značaja koji umetnik uvidja u brojnim epizodama iz Jevandjelja, i onacno izuzetnim obogaćivanjem koje su donele sekondarne karakteristike kao što su gradjevine i pejzaži, koji su umetnuti perfektno harmonicno u kompozicije uopste, i spojene sa istom spiritualnošću uma kojom je Dučo obdario svoje ljudske figure.

Zapanjujuca raznovrsnost kompozicionalnih rešenja koja se ovde može naći navela je neke naucnike da pretpostave da su svi izuzetni sijenski umetnici ovog vremena, Simone Martini, braća Lorencenit, Ugolino i Senja di Bonaventura, radili na ovome. ALi u stvari, s obzirom na delikatno liricni i evokativni ton svake epizode, recit čak i u savrsenoj igri ritma figura i prostora, narativni ciklusi imaju zaista znatno jedinstvo zamisli, iako u odredjenim primerima oni predvidjaju sustinske karakteristike brojnih motiva i ideja koje su kasnije preuzete i preradjene u različitim kontekstima od strane sijenskih slikara potonjih godina.

Dučo je umro negde izmedju 1318 i oktobra 1319., i ne znamo Ništa o tome što je možda naslikao posle velike Maeste. Pripisani njegovom poznom periodu su poliptih i Madona iz Pinakoteke u Sijeni, iako se na ovoj prvoj mogu primetiti radovi najmanje jednog asistenta, dok se atribucija drugog često osporava. U svakom slučaju, brojni iako probrani učenici i sledbenici formirali su oko njega grupu i pre nego što je zapocet rad na Maesti. Jedan od prvih bio je **Maestro di Badia a Izola**, koji je tako nazvan po slici iz crkve tog imena pored Monteridjioni, ali najpoznatiji je bio **Ugolino di Nerio**, pomenut u dokumentima izmedju 1317 i 1327. Takodje pomenut kod Vazarija, smatra se da je on naslikao prvi poliptih visokog oltara iz Santa Kroce u Firenci; on je razmontiran početkom proslog veka (XIX), a paneli se sada nalaze u raznim muzejima. Na osnovu ovih panela naucnici su mu pripisali veliki broj oltarskih i drugih slika, koje ga prikazuju kao najsuptilnijeg od Dučovih sledbenika, sposobnog povremeno da dostigne delikatne ali drasticno dramaticne efekte, ka što je npr. u *Raspeću Sv Franje*.

NEsto akademska verzija Dučovog načina slikanja je predstavljena slikarstvom **Senje di Bonaventure**, necaka Dučovog i autora četiri potpisana rada, dok su ostala bila pripisana njemu na osnovu stilskih karakteristika. Najznačajnija od potpisanih dela je *Madona sa Sv Grgurom, sv Jovanom Krstiteljem, četiri andjela o četiri donatora* iz

Kolegijalne crkve u Kastiljon Fjorentino, koje može odražavati stil izgubljene Dučove Maestae, naslinane za Palaco Publiko u Sijeni 1302. Ovo delo je izuzetno zbog ikonicne svecanosti, ostrog crteza, i intenzivne kolicine kjaroskuro-a koje medjutim ne unistava živost boja.

Potpis SEGNA ME FECIT se može naći i na macu *Sv Pavla* na poliptihu od koga su očuvani samo fragmenti. Osala dela koje je on potpisao su triptih u N.Y.Metropolitenu i *Raspeće* u Moskvi.

Sin Senje di Bonaventure bio je **Nikolo di Senja** koji je dodao snage stilu slikarstva njegovog oca, i čije remek-delo predstavlja *Madona dela Mizerikordia* (Madona Milostiva) koja se nekada nalazila u crkvi Vertina u Kjantiju. Ona je verovatno naslikana 1331-32. Posle ovoga, iako sa nekim inspirativnim trenucima, kao što su *Svetitelji* i *Proroci* koji su radjeni za deo namestaja sakristije San Lućeze u Pogibonsiju, njegov način slikanja sve više je tezio prema sve strožijim formama, kao što se vidi na *Raspeću* potpisanom i datovanom u 1345., koje je jedno od poslednjih primera tradicije Duca, i pokazuje izvesan uticaj Pjetra Lorencetija.

Primer Senje di Bonaventure pratili su verovatno nezni **Meo di Gvido**, koji je 1315. postao gradjanin Perudje. Nema tragova njegove aktivnosti u Sijeni, ali je njegovo delo bilo veoma značajno za razvoj slikarstva u Perudji sve do duboko u drugoj polovini XIV veka. Robusni ali anonimni slikar poznat samo kao **Maestro di Ćita di Kastelo** takodje je pripadao Dučovom krugu, dok se **Memo di Filipučo** potpuno odvojio od njegove tradicije. Ovaj drugi je verovatno radio sa Djotom na freskama u Asiziju, a od 1303. sve do najmanje 1317. bio je aktivan u San Giminjanu, gde je bio nešto kao zvanični slikar Komune, dok je 1321 i 1324 sačuvano u dokumentima da je bio u Sijeni. Noviji naucnici su pravedno naglašili njegov značaj, jer je on bio taj koji je uveo umetnost ranog DJota u Sijenu, kojom je tada dominirao uticaj kulturnih vrednosti Duca. Pored njegovog rada kao minijaturiste i autora brojnih slika na drvetu, bio je veoma aktivan u slikanju fresaka, a medju ostalim stvarima pripisan mu je i ciklus fresaka u Stanca di Podesta u Palaco del Popolo u San Giminjanu. Prikazujuci ljubavnu pricu, njihova zanimljivost delom proistice iz načina na koji su savremeni obicaji prikazani. Sta više, 1980ih pojavila se veoma lepa slika *Predaje zamka* u Sala del Mapamondo u Palaco Publiko u Sijeni, i moguće je da bi ona mogla pripadati poznom peiodu Mema di Filipuca, kada je već bio pod uticajem Simonea Martinija.

XIV VEK

Dučova Maesta već je bila pet godina sklonjena sa svog mesta na oltaru kada ju je druga velika Maesta, ovog puta freska, zamenila naslinakana na zidu velike palate u Palaco Publiko u Sijeni. Natpis u stihu nosi svedočanstvo cinjenice da je završena 1315. Ona je delo **Simona Martinija**, i cinjenica da nemamo prethodnih informacija o ovom umetniku (a ipak je morao biti već slavan i visoko cenjen, jer je pored još živog Duca ipak dobio ovu najznačajniju narudzbinu koja je ikada data jednom slikaru od strane Komune Sijene) ipak namece pitanje kako je naucio da slika i sta je pre toga radio. Brojne hipoteze ukljucuju putovanje u Francusku u njegovoj mladosti, i verovatniju teoriju da je radio u Dučovom studiju, čak iako se ne bi mogao sa bilo kakvom sigurnošću identifikovati sa slikarem koji je navodno saradjivao na panelima Maeste. Od Dučovog rada Simone preuzima osnovne teme glorifikovanja Bogorodice kao Carice nebeske, ali se udaljava od Duca ne samo po stilu već i po konceptu. Sekularne, nasuprot religioznim, namere Duca bile su samo pomenute u posvetnim natpisima, dok Simoneova Maesta od jednom podrazumeva politicku obojenost dveju prelepih stanci/stihova, koje podsećaju na Dantea, upisane na stepenike prestola Bogorodice. U njima sama Bogorodica, obraćajuci se svetiteljima i andjelima, upozorava ih da će ponude u cvecu i molitvi koje narod daje posredujuci za grad biti uzalud kod onih koji izdaju nju ili koji zloupotrebljavaju ponizne. Ne samo to, već je i izuzetna bezvremenost Dučove vizije ovde preobraćena u svecanu procesiju koja se zaustavila da bi predala cvece Madoni, čiji je presto zaklonjen svilenim baldahinom koji nose vitki stupcici koje nose svetitelji. još je originalniji način na koji je scena konstruisana u okviru velikog ravnog rama koji sadrzi 20 medaljona sa poprsjima Hrista, apostola, proroka i ucitelja crkve odvojenih

profanim grbovima, kao i otvaranje u dubinu, što ukazuje na to da je morao poznavati rad Djota.

Oko Bogorodičino drvenog i pozlacenog prestola, precizno izrezbarenog i smestenog kao dela izuzetnog juvelirstva, vernici se skupljaju u grupe koje nisu više strogo simetrične, i čije poze izgledaju prostudirano sa željom da se podvuce muzički kontinuitet njihovih profila i linearnog ritma njihove nezno nabrane odeće. Posle ovog njegovog prvog sačuvanog dela, i uprkos aspektima u kojima on prevazilazi Duca, Simone ima konkretniju i prirodniju viziju prostora, dok su njegove figure daleko individualizovanije po svojim ljudskim osobinama, tako da u celini njegov način slikanja izgleda označava raskid sa kristalnim svetom vizantijske tradicije, i približavanjem gotičkom ukusu severnog od Alpa.

Trebalo bi se ukazati da je freska naslikana na zidu pripremljenom vlaznošću, a pošto se nalazio iznad skladista soli Komune, veoma brzo je počela da propada, tako da je već 1321. sam Simone opet morao da preslika glave najmanje 8 figura, ukljucujuci i one Bogorodice i deteta. Razlika izmedju ovih uradjenih 1315 i onih koje su preslikane šest godina kasnije je veoma jasna, po tome da su prve još veliki delom u stilu Duca, dok je Martinijev ideal lepote brzo evoluirao u medjuvremenu, i već se može u svom najznačajnijem izrazu na poliptihu naslikanom 1319. za Dominikance u Pizi.

Ali pre ovog datuma umetnik je bio aktivan u Napulju, gde mu je 1317. kralj Robert od Anžua dao stipendiju od 50 unci zlata prilikom njegove investiture za viteza. Jedino sačuvano delo iz ovog njegovog perioda u Napulju je prelepa slika koja se danas nalazi u Kapodimonteu. Ona prikazuje *Sv Luja od Tuluze koji nudi krunu kraljevstva svom mladjem bratu Robertu i prima nebesku krunu svetiteljstva od dva andjela*. Sa namerom slavnjenja kanonizacije ovog svetitelja, slika prikazuje njegovo puno lice, smestenog na prestolu, sa izvanrednim ogrtačem svim izvezenim zlatom koje cini dramatican kontrast skromnoj franjevackoj odeći odmah ispod. Ispijeno i gotovo beskrvno lice je i formalno i duhovno srodno onom veoma poznate slike *Sv Klare* koja sačinjava grupu od pet svetitelja u poprsjima naslikanim na zidu desne strane transepta Donje Bazilike u Asiziju. Stoga mozemo smatrati mogućim da je po svom povratku iz Napulja u Toskau, u oko 1318. Simone se zaustavio u Asiziju, gde se uistinu vratio nedugo posle da bi dovrsio svoje opširne freske.

Iz istog vremena kao i poliptih iz Pize, sastavljen od čak 43 poprsne figure koje karakterisu izvanredan lepršavi karakteri linija koje tako odlucno artikulisu forme u prostoru, je i poliptih naslikan 1320 ili 1321. za Dominikansku crkvu u Orvijetu, kao i druga dela bilo u Orvijetu ili poreklom odatle, u kojima se može videti i trag rada asistenata. Ali najznačajnije dostignuce ovog perioda je *Madona sa detetom* otkrivena pod osrednjim slikom iz XVI veka u crkvi Lucinjana di Arbija. Zlatna i plava Bogorodičinog maforiona izbrazdane su da bi se nova boja bolje primila, ali ovo delo ipak zadržava izuzetni sarm, zahvaljujući naročito milom izrazu Bogorodičinog lica i cinjenici da dete, za razliku od tradicionalne ikonografije koja ga je prikazivala kao već velikog, tj. svesnog svojih radnji i sa rukom podignutom u blagoslovu on se ovde javlja kao dete u najneznijem periodu, i još uvek umotan u odeću kao prilikom Rodjenja.

Nedostatak bilo kakvih umetnika dokumenata u vezi ovog umetnika izmedju 1324 i 1326. daju podrsku hipotezi da je tokom ovog perioda bio izvan Sijene i radio na freskama za kapelu Sv Martina u donjoj Bazilici u Asiziju. Za ovu kapelu, još 1312, Simone je načinio skice za prelepe vitraže. Osam svetitelja u celoj figuri ispod trolisnih tabernakala ukrašavaju luk ulaza, dok se iznad nalazi scena *Posvecenja Kapele*. Na zidovima je deset epizoda iz života Sv Martina, izvedenih sa jasnim i promisljenim smislom za prostor u pogledu veze figura i arhitektonskih karakteristika, dok je uticaj Duca potpuno potisnut. Narativi u vezi sa svetiteljima, zavidno konkretni u pogledu načina izvedbe i preneseni sa preciznošću u vreme savremeno slikarevom, odaju iznenadjujuci i hrabri naturalizam. Kao primere mozemo pomenuti debele fratre koji pevaju u sceni *Sahrane* ili raskošno odvene trubadure u *Investituri*, koji su možda prisećanje na ceremoniju čiji je umetnik i sam bio deo u Napulju. Ali ovde se javljaju i kontemplativniji momenti, kao što su bela kapela gde svetitelj sedi meditirajuci, ili lirska evokacija atmosfere gotičke crkve u treperavom svetlu baklji koje odbleskuje zlatnim detaljima odeće u *Sahrani*.

Tema vitestva, primenjena u nekoliko epizoda života Sv Martina, javlja se opet u čisto sekularnim okcirima poznatog portreta *Gvida Ričija da Foljana* naslikanog na zidu nasuprot Maesti u Palaco Publiko u Sijeni. Ova freska nosi datum 1328., godinu kada je ovaj "casni kapetan rata" pokorio tvrdjavu Montemasi, koja je bila postala pribeziste Gibelinskih pobunjenika i koju vidimo prikazanu na levoj strani ove scene. Sa desne strane se nalazi "bastita" ili utvrdjenje koje su izgradili Sijenjani u toku opsade, zajedno sa kampom satora prosaranim crno-belim simbolima Sijene. Izmedju ove dve konstrukcije stoji sam vitez, odeven u bogat oklop izvezen istom motivima koji se nalaze i na tkanini preko sedla njegovog konja. Ovo je predstava epske dostojanstvenosti koja se izdvaja od tamno plavog neba, i uzdize u usamljenoj velicanstvenosti iznad golog pejsaža koji je sa svojim krivudavim linijama uklopljen sa linijama sedla.

Iz manje-vise istog vremena kao i portret Gvida Ričija, tj. iz oko 1330. je i oltarska slika *Blagoslovenog Agostina Novela*, koja se nekada nalazila u crkvi San Agostina u Sijeni. U sredini se uzdize figura svetog čoveka, prozeta vrstom meditativne neznosti. U skladu sa stilom XIII v. on je flankiran sa četiri odeljka koji sadrze priče o njegova četiri cuda. Ovaj Agostino je umro 1309., i Simone nam je dao neznu i dirljivu predstavu malih dogadjaja, koji se najviš e odnose na njegovo detinjstvo i domaca pitanja, predstavljenu sa skrupuloznim realizmom u dvoristima, ulicicama u senci lodja i kućama istinske ondasnje Sijene XIV veka, dok se jedna od scena - ona sa konjanikom koji je pao u kanjon- desava u golim oblim brdima koja leze u neposrednoj blizini na jugu grada.

Simone Martini je potpisao zajedno sa svojim zetom Lipom Memijem, i datirao u 1333. jedan triptih koji prikazuje *Blagovesti* sa *sv Ansanom i Sv Margaretom*, koji se nekada nalazio u katedrali u Sijeni. Ne znamo koju je ulogu igrao Memi u ovom slučaju, iako naucnici teže da mu pripisu dvojicu svetitelja na bocnim panelima. Medjutim, oni se veoma malo razlikuju od stila centralnog panela, koji je jedan od najboljih remek-dela Simonea. Slika preuzima gotički ukus za krivudave linije do ekstremnih granica melodicne izražajnosti, a upravo ova linearnost, sa svojom naponom, svojom nefleksibilnošću, svojim izuvrtanim ritmom, koja izražava samu bestelesnost Andjela i Madone, čiji gestovi izgledaju u potpunosti beztezinski, do tačke nestajanja u jakom zlatnom svetlu pozadine. Ali u isto vreme Simone je razmisljao i o ikonografskim nagovestajima i motivima upotrebljenim u Dučovoj Maesti, i sa svojom nervoznom linijom i akcentima intenzivnog osećanja preneo ih je u *Poliptih Stradanja*, male panele koji su sada razdeljeni po raznim muzejima. Ovaj portabl-poliptih uradjen je za kardinala Napoleonea Orsinija, verovatno pre Simoneovog odlaska u Avinjoj 1336.

Umetnik je proveo dosta vremena u papskom gradu, i umro je tamo 1344, ali tu postoji relativno malo dokaza o njegovim aktivnostima u Avinjonu. Jedan predmet je panel koji predstavlja *Dete Isusa koji se vraca posle rasprave u Hramu*, koji nosi slikarev potpis i datum 1342. neobična tema i živa predstava likova predstavlja nagovestaj ukusa toliko intimistickog i narativnog slikarstva severne Evrope iz poznog XIV i ranog XV veka. Ali Martinijeve godine provedene u Avinjonu, gde je izmedju ostalog oformio blisko prijateljstvo sa Petrarkom, bile su od fundamentalnog značaja za razvoj slikarstva ne samo u Francuskoj, već i na prostranoj oblasti ukljucujuci Flandriju, Cesku i Kataloniju, formirajuci čvrste osnove za procvat koji će se kasnije nazvati "Internacionalna gotika".

Verni saradnik i sledbenik Simonea Martinija bio je njegov zet **Lipo Memi**, sin gore pomenutog Mema di Filipuca, sa kojim je zajedno radio 1317 u Palaco del Popolo u San Giminjanu na fresci *Madona na prestolu medju Andjelima i Svetiteljima i Podesta Meser Nelo di Mino de Tolomei*. Ona poseduje izvesnu hladnocu i monotonost koja podseća na Maestu koju je naslikao dve godine ranije Simone Martini. On je postao Simoneov zet 1324. i saradjivao je sa njim na *Blagovestima* 1333. Pored fine *Madone dei Rakomandati* u katedrali u Orvijetu, potpisane sa Lipus de Sena, njegova slava zasniva se pre svega na brojnim panelima koji prikazuju *Madonu sa detetom* u poprsjima, koji se danas nalaze na raznim mestima. U njima je njegova intimisticka umetnost dobila srecan i koherentan izraz u neobičnoj finisiranoj i kristalnoj jasnosti linije, koja, iako možda nema sirinu samog Simonea, izvodi svoj intenzivni i suptilni linearni kvalitet od njega, dok dodaje nekoliko grafičkih karakteristika koje su specificno njegove.

Za jedno od njegovih remek-dela smatra se freska Maesta u klaustru San Domenika u Sijeni, od koje je preostao impresivni fragment. Nedavno mu je pripisan i veliki panel *Trijumfa Sv Tome* iz crkve Sv Katarine u Pizi, koji je Vazari pomenuo kao delo pizanskog slikara Franceska Tranija. Godine 1341. pomagao je u izgradnji Tore del Mandja (kule Palaco Publiko u Sijeni), i pripisuje mu se prelepi zvonik na vrhu. pošto se prilično obogatio umro je u Sijeni 1356.

Lipu Memiju se danas generalno pripisuje freska priče *iz NZ* naslikana na desnom zidu Koledjate dok je neki pripisuju njegovom bratu Federiku. S druge strane tradicija, sledeći Gibertija i Vazarija, pripisuje ih izvesnom **Barna-u** ili **Berna-u**, za kojeg se misli da je umro 1381. usled pada sa skela dok je radio upravo na ovim freskama. Medjutim, voaj datum je sigurno previse pozan, jer stil ovih fresaka, supstancijalno nezavisan od stila braće Lorenceti, nije vidjen posle 4. ili 5. decenije XIV veka i blisko je povezan sa stilom Martinija, a čak još više sa stilom Memija, iako ne nasledjuje njegov ukus za liniju. Naprotiv, on gotovo agresivno odbija linearnost u korist eksperimentisanja sa volumenom koje se ne oslanja toliko na svetlost i senku već pre na prilično grub kvalitet skice i intenzivnu formalnu i kompozicionalu pojednostavljenost koja je navela neke da govore o arhaizmu. Ove freske pružaju dokaz umetničke ličnosti sa izvanrednim osećajem za dramatizaciju, koja se većim delom oslanja na gestikulaciju likova, koja je ponekad toliko napadno izražajna da se granici sa sirovoscu. U svakom slučaju, ove slike otkrivaju instinkt za dramu i gotovo "narodnu" snagu.

Tako je najsigurniji tok misljenja da se ove slike i dalje pripisuju Barna-i iako znamo veoma malo o ovom slikaru: pripisana mu je sacica drugih dela, ukljucujuci i *Madonu* iz Ašana, pored Sijene. Jedini dokument koji ga pominje se odnosi na izvesnog "Barna di Bertina" koji je 1340 bio u poroti "Tribunale dela Merkancija" u Sijeni.

Sa braćom **Pjetrom** i **Ambrodjom Lorencetijem** sijensko slikarstvo je izdefinisalo svoju poziciju u odnosu na tok koji je kretao iz Toskane i osnovao se kao najrevolucionarniji dogadjaj u umetnosti XIV veka: "popularan" stil Djota kao suprotan vizantinizmu Duca i internacionalnoj gotici Simonea Martinija. U svakom slučaju, ako je Djotovo iskustvo bilo u osnovama umetničkog iskustva obojice braće Lorenceti, svaki od njih ga je asimilovao i razvio na sasvim individualan način i nezavisan jedan od drugoga, tako da se njihovi stilovi ne mogu nikako pomesati.

Stariji je verovatno bio Pjetro, ako je on bio taj koji je bio placen za sliku, danas izgubljenu, od komune u Sijeni 1306. Danas se obično teži da mu se pripisu kao najranija sačuvana dela šest priča *o Stradanju* iz Asizija, naslikane na svodu leve strane transepta Donje Bazilike. Stil je još uvek povezan sa stilom Dučove Maeste, što se može reći i za *Madonu sa detetom* u zidnom tripitihu u kapeli Orsini u istoj bazilici, dok figure Sv Franje i Sv Jovana Krstitelja koje je flankiraju, ispod ornata lodje Kosmatesk, podsećaju na Djotove figure po snažnom načinu na koji su modelovane.

Medjutim, Pjetrov najraniji rad sigurno datovan je grandiozni poliptih naslikan 1320. po narudzbini biskupa Gvida Tarlatija i odredjen za Santa Maria del Pjeve u Arecu. Na ponosnim i gotovo agresivnim ličnostima slike, i u staticnoj čvrstini njihovih formi, može se možda primetiti odjek velikih statua isklesanih 20 godina pre od strane Djovanija Pizana za katedralu u Sijeni, naročito u centralnoj grupi, gde Pjetro preradjuje drljiv motiv razmene pogleda izmedju Madone i deteta. Slikar je ponovo preuzeo ovu temu, prožimajuci je sa svim njenim implikacijama ljubavi i intimnosti, u izvanrednoj slici naslikanoj nešto kasnije, koja se nekada nalazila u Katedrali, i u ostalim tretmanima Madone koje se mogu datovati sve do one iz 1340. koja se nekada nalazila u Pistoji a sada je u Uficiju.

U godinama 1324-25 i 1327-8. slikar se verovatno vratio u Asizi da nastavi ciklus *Stradanja Hristovog* koji je zapoceo preko 10 godina ranije. A naročito u *Raspeću*, *Spustanju s krsta i Polaganju u Grob* on je uspeo u stvaranju jednog od najboljih primera dramaticnog genija tipicnog za XIV vek u Italiji, sa plastičnim kvalitetom volumena skupljenim u jasne progile koji su daleko od neznosti gotičkog linearnog stila pracenog delikatnom, srcanom i strasnom tugom. slično i po stilu i po duhu nije Ništa manje dramaticno *Raspeće* nekada u Kolegijumu a danas u crkvi San Francesko u Sijeni, iz oko

1331. I *Vaskrsnuti Hristos* gotovo skulptorske impresivnosti i velicanstvenosti koji je nedavno pronadjen na zidu kolegijuma istog manastira je takav.

Najsvecanije i najizuzetnije Pjetrovo delo je oltarska slika iz 1329, izvedeno za crkvu Santa Marija del Karmine u Sijeni. Naročito na postolju, sa svojih pet priča *o karmelitskom redu*[10], umetnik daje dokaz svog izuzetnog talenta za narativ i u prostranim kompozicionalnim strukturama koje čak ukljucuju upotrebu perspektive i veliku veštinu kojom su detalji okruženja izradjeni.

Po ranoj upotrebi perspektive, Pjetrovi eksperimenti, iako sa veoma različitim rezultatima, poklapaju se sa Ambrodjovim pa su obojica braće saradjivala neko vreme na ciklusu fresaka koje prikazuju *Scene iz života Bogorodice*m na spoljasnjosti crkve Spedale dela Skala u Sijeni. često podražavane u toku XIV veka, one su uništene tokom XVIII veka.

Jos hrabrija i inteligentnija upotreba prostora, jasno definisanog u celoj seriji perspektiva sa arhitektonskim karakteristikama, ali ukljucujuci i figure postavljene u njih, može se videti na oltarskoj slici koja prikazuje *Rodjenje Bogorodice*, koju je naslikao Pjetro 133? za katedralu u Sijeni, a danas se nalazi u Muzeju Katedrale. U pogledu njenog oblika i unutrašnje podele, *Rodjenje Bogorodice* je u stvari triptih, ali slikar je razbio uobičajenu shemu rasporeda, koristeci centralni i desni panel za samo jednu scenu, time postigao vazdusasti i dobro definisan prostor iveoma sposoban da sadrzi monumentalne strukture žene u glavnoj sceni, nasuprot sužavanju perspektive levog panela, u kome mladi donose nervoznom Joakimu vesti o srecnom dogadjaju. Rodjenje samo se desava u kompleksno obradjenoj sobi vile XIV veka, ukrašenoj obojenim tkanikama, svetlo obojenim zavesama i tavanicom obojenom tamno plavo. Ali protagonisti, od sv Ane koja lezi nalik slici marone ili poklopca etrurskih sarkofaga do dve žene koje služe bez pokreta i posetioca koji sedi, imaju statuarnu čvrstinu i svecanu ravnotezu po kojima podsećaju na lepe andjele sa obe strane Madoninog prestola sa oltarske slike datovane u 1340., koja se nekada nalazila u San Francesku u Pistoji,. Ova slika kombinuje skulptorski kvalitet, izveden od Djota, sa svelosnom cistotom sijenske obojenosti i stvara viziju suverenog ekvilibrijuma (ravnoteze), ojacanog konstrukcijom nezne luminoznosti/prosvetljenosti. Druga dela u zidnom slikarstvu ili slikarstvu na dasci, nose svedočanstvo o Pjetrovoj karijeri. Poslednji dokumentarni dokazi potiču iz perioda izmedju 1341-1345., i pokazuju da je bio stanovnik Sijene, gde je verovatno i umro kao žrtva kuge 1348.

Mirni i nezno liricni temperament Ambrodja Lorencetija je u potpunoj suprotnosti sa duhom njegovog brata koji je srahotan i često intenzivno dramatican. Vazari nije shvatio da se ovde radilo o dve osobe pa je pisao o Ambrodju da su njegovi maniri "bili...vise maniri dzentlmena i filozofa nego umetnika", i govori o njegovoj ljubavi prema književnosti i njegovom intelektu, kvalitetima koji su mu omogućli da se okrene kako religioznim tako i istorijskim, alegorijskim i drugim profanim temama, da pokupi simbole iz klasične antike i sa Orijenta, da bude kosmograf i kartograf, i iznad svega da donese dubinu i smelost idejama njegovog rada, i da revolucionizuje prihvacene sheme ikonografije.

Za razliku od Pjetra, Ambrodjo ne pokazuje znake Dučovog uticaja u svom slikarstvu. Poznato je da je bio u Firenci pre 1321., i njegova najranija poznata slika pronadjena je na teritoriji Firence: datovana u 1319., ona potiče iz crkve San Andjelo u Viko l'Albate. Medjutim, duh Djota vidljiv čak i u ovom delu ne sluzi, kao kod Pjetra, da stvori trodimenzionalnost sredstvima jakog kontrasta izmedju boja i svetlosti i senke, već pre da definise strukturu formi preciznom snagom kontura, i sa snažnim linijama koje okruzuju jasne i žive hromatske planove. čak i njegovi eksperimenti sa pespektivom, koje je

[10] Karmeliti - ozivljavanje pustinjastva je teklo uporedo sa ozivljavanjem hodocasnistva na Istoku. Ali, bezbedni su bili samo hodocasnici - pustinjaci grupisani na brdu Karmilu, gde se desilo cudo kada je sv. Ilija pobedio Valove proroke. Tu se 1135. godine, osamila grupa pustinjaka u nastojanju da u nacinu zivota podrazava ovog proroka, koga su ranohriscanski pisci pominjali kao pretecu monastva. Papa Honorije III je 1226. odobrio red, kojem je latinski patrijarh Jerusalima, sv Albert, prethodno propisao pravilo. Po svom asketizmu, njihovo pravilo je bilo nadahnuto iskustvom palestinskih lavri. Muslimani su prinudili red da se povuce u Evropu (Kipar, Sicilija, Francuska i Engleska). Karmeliti su morali da se prilagode novim uslovima zivota, pa im je papa Inokentije IV 1247. odobrio osnivanje zajednice u naseljima, gde su oni poceli da propovedaju i prose, poznati i kao *beli fratri.*

Ambrodjo sprovodio instiktivno i kojima je dostigao neke fascinantne rezultate, moraju se posmatrati u kontrastu izmedju linije i boje.

Godine 1324. umetnik je bio u Sijeni, gde je sigurno mnogo radio, što se može videti iz brojnih slika ukljucujuci - verovatno iz ovog perioda - *Madonu* u Nreri i slavnu *Madonu del Late* (Bogorodicu koja doji), koja se nakada nalazila u manastiru Leketo a danas je u Palati u Sijeni. Smireni, nezni i ispripletani razvoj linearnih struktura ovde povezuje dete sa Majkom u zavisno i dirljivo jedinstvo kompozicije. Medjutim, 1327. zablezeno je da je bio clan "Arte dei Medici e Speciali" u Firenci, gilde kojoj su pripadali i slikari i trgovci bojom. Dve značajne oltarske slike koje su nekada bile u firentinskoj crkvi San Prokolo, triptih koji je izgleda nekada nosio potpis i datum 1332., danas nestao, i koji je rekonstruisan u Uficiju, i jedan oltar, koji nalik Martinijevoj slici Blagoslovenog Agostina Novela, izgleda imao u sredini predstavu Sv Nikole iz Barija, sada ili izgubljen ili neidentifikovan, flankiran sa četiri panela koji predstavljaju čuda koje je svetac izveo. Na ovim panelima umetnik je dao jedan od najranijih dokaza svoje veština prikazivanja arhitekture i pejsaža, kvaliteta koji zasenjuju freske *Dobre i Lose uprave*: velike freske u Palaco Publiko koje su sumirale toliko ideala Toskane iz XIV veka, i slučajno nam dale najbolju i najtacniju sliku svakodnevnog života i obicaja tog vremena.

Njegovi najraniji pokusaji u fresko slikarstvu sastoje se od dve scene koje su se nekada nalazile u kolegijumu, ali su prebacene u crkvu San Francesko u Sijeni. One prikazuju *Sv Luja od Tuluze kako se oprasta od Bonifacija VIII* i mučeni*stvo franjevačkih misionara u Ceuti* u Maroku. One su obično datovane u 1335-36., ali mogu biti par godina ranije, i nose svedočanstvo njegovoj pojedinačnoj naklonosti istorijskoj realnosti u svim njenim formama. Tako u prvoj nam je data istinski vidjena slika rafiniranog i autoritativnog drustva dvora i kurije, dok su egzoticni i drugačiji tipovi ljudi i obicaji dati u drugoj slici sa jednakim realizmom i neposrednošću.

Ali delo koje je načinilo veci deo Ambrodjove reputacije je ciklus fresaka *Alegorije* i *efekti Dobre i Lose uprave* naslikan izmedju 1337 i 1339. u "Sala dei Nove" Palaco Publiko u Sijeni. Cilj slike je da uzdigne politicko poverenje u upravu "Nove" (tj. Devetorice) koji su pripadali frakciji Gvelfa i ostali na vlasti sve do 1355. Ovaj ciklus razradjuje dve teme koje su već ukazane u natpisu Maeste Simonea Martinija: tj. s jedne strane Pravdu, a s druge strane podvrgavanje prvatnih interesa interesima zajedničkog dobra, u skladu sa konceptom poreklom od Aristotela koji je izražen kroz delo Tome Akvinskog i postao popularan u ranom XIV veku preko dominikanskog fratra Remidja de Djirolamija. Slika deluje sustinski na dva nivoa, jedan alegorijski i simbolični, a drugi u vezi sa natipisom i objasnjenjem, dok ceo ciklus prekriva tri zida velike dvorane. Na zidu nasuprot prozoru, je *Alegorija Dobre Uprave*. Ovo je personifikacija Komune, predstavljena postovanim starcima odevenim u boje "Balzana", crno bele sijenske grbove, smestene na prestolima i okruženim sa četiri *Glavne vrline* i *Dobrotom i Mirom*. Ovim figurama dobrodoslicu žele 24 gradjana (kao prisećanje na vladavinu 24ice, koja je izmedju 1236 i 1270 oznacila ulazak obicnih ljudi u upravu Komune, iako su oni i simbolične predstave brojnih civilnih sluzbi i magistrata), a oni su povezani preko dve ispripletane veze koje *Konkord (Harmonija)* sakuplja ispo stepenica *Pravde* po nagovoru *Mudrosti*. Iznad Dobre uprave su tri teološk*e vrline (Fides, Caritas, Spes- Vera,Ljubav i Nada)*, a pod njegovim nogama je vucica sa blizancima Romulom i Remom, aluzija na Rimsko poreklo Sijene. Sa desne strane su dva viteza u punom oklopu i pesadija koja simbolizuje sigurnost države i nastavlja da bdije nad grupom zlocinaca u lancima.

Brojne Vrline su identifikovane ne preko natpisa, već i po svojim tradicionalnim atributima. *Mir*, do centra kompozicije i očigledno inspirisana antičkom skulpturom, se odmara i nosi maslinovu grancicu, dok gazi maceve i stitove ispod nogu. Ovo je najlepsa figura u celom ciklusu, zbog koje je i cela prostorija nazvana i "Sala dela Paće" ili Dvorana Mira. *Konkord* drži veliki veliki carpenter's plane na kolenima, simbol jednakosti svih gradjana u ocima države. Dve grupe alegorijskih personifikacija i istorijskih ličnosti povezane su širokim i velicanstvenim elipticnim pokretom koji poseduje jedinstvo cele prostrane kompozicije.

Efekti dobre uprave prekrivaju ceo desni zid. Sa leve strane se nalazi grad pod dobrom upravom, grandiozni scenario gradjevina u raznim bojama, koji nam daje panoramu Sijene iz XIV veka sa katedralom i zvonikom, trgovima i ulicama zakrcenim gradjanima, trgovcima i devojkama koje igraju, i skladistima i lodjama sa graditeljima na krovovima. Grad i pejsaž koji ga okruzuje povezani su velikom kapijom u gradskim zidinama, kroz koju srecna grupa lovaca prolazi, krecuci se pored seljaka koji ulaze u grad da prodaju svoju robu. Na desnoj strani je prostrani pogled na sijensku okolinu, sa poljima, vinogradima i sumama i velikim površinama brdovitog zemljista karakteristicnih za ovu oblast. Cela scena se siri na gore u perspektivi dok skoro ne dotakne sam vrh freske. pejsaž je istackan zamkovima i farmama i farmerima koji idu na rad, dok je iznad figura *Sekuritas* (Sigurnosti) koja drži vesala i obesenog čoveka kao upozorenje.

Na suprotnom zidu, *Alegorije i Efekti lose uprave* (nazalost veoma fragmentarni i lose restaurisani) formiraju potpuni kontrast ideja i tehnika. Dijabolicna figura *Lose uprave* okružena je porocima, dok pod je njegovim nogama *Justicija* uvredjena i u lancima, dok su u gradu, medju zgradama koje se ruse, scene pljacke i nasilja, a kroz gradsku kapiju zloslutna grupa naoruzanih ljudi kreće u devastiranu prirodu. Ali ovde nam je dato samo nekoliko od nmogih simboličnih i "doktrinalnih" detalja i suptilnosti koje su sadržane u ovom ciklusu fresaka. A najimpersivnija od svega je cinjenica da je pored ovakih kompleksnih, intelektualno i u osnovi suvih tema i materijala Ambrodjo uspeo da nam da remek delo neuobičajene neposrednosti izraza i stilske izuzetnosti.

Ambrodjo je možda još radio na ovom velikom ciklusu fresaka kada je 1339. zapoceo rad na oltarskoj slici za katedralu završenu 1342. Ona predstavlja *Sretenje*, u okruženju u kome su gotovo fantazmagoricke serije arkada svodova i polihromnih stubova, i podova vidjene u perspektivi, daju sceni izvanrednu dubinu i predstavljaju oltar mnogo udaljenijim. Njegov rad sa prespektivom, jedan od najznačajnijih karakteristika Ambrodjovog idioma, postajao je sve intenzivniji i precizniji u njegovom poznijem periodu. Iz peroda oko 1340 je mala Maesta, jedna od najupecatljivijih dela celog XIV veka, u kojoj se medjutim dve linije perspektive formirane od dizajna poda i tepiha ispod prestola Madone spajaju u dve različite tačke jedna iznad druge, time stvarajuci dvostruki efekat prostorne dubine koja poboljšava sliku Madone, prikazujuci je blize posmatracu pošto ju je već izdvojio od pozadine jasno oznacenom vazom sa cvecem. Poeticne i religiozne, nasuprot realističnim, vrednosti koje karakterisu perspektivu u Ambrodjovom slikarstvu izgleda su bile potvrdjene *Blagovestima* koje je naslikao 1344 za Magistrate "Bikjerne". Linije perspektive prostranog poda ovde se spajaju u jednoj centralnoj tački, ali njihov tok, umesto toga vodi do konkretne prostorne granice, kao što je zid na primer, zatvoren je apstraktnom zlatnom pozadinom. Ne bismo smeli zapostaviti originalnost kojom je slikar inteprpretirao ovaj sveti dogadjaj, zamenjujuci tradicionalni strah ili skromnost na Madoninom licu zbog andjelove poruke sa svesnošću i prihvatanjem božanskog glasnika, što se može videti iz načina na koji gleda smireno u sliku Boga Oca naslikanoj monohromno u zlatu u trouglu izmedju dve arkade iznad.

Ambrodjo je autor i dve male slike koje sačinjavaju nešto jedinstveno za XIV vek. Ove slike predstavljaju *Grad pored mora* i *Zamak na obali jezera*. Skorasnja istraživanja su potvrdila da ovo nisu bili fragmenti veće kompozicije već su dva "cista pejsaža" koji verovatno prikazuju mesta u antičkoj državi Sijeni: grad izgleda možda kao Talamone, luka juzno od Groseta. Zajedno sa ostalim delima koja su danas izgubljena, ova su možda nekada ukrašavala garderober ili kovceg koji je sadržavao dokumenta u vezi sa ovim mestima, nalik slikama na koricama računovodstvenih knjiga "Bikjerne" i "Gabele". Ali koja god da je prakticna upotreba ovoga bila, a ona sigurno nije bila religiozna, kao što se može videti iz nagog kupaca u jednom uglu, ne može se umaci ocaranosti koja preovladjuje kristalnim volumenima grada koji vrvi od kula i koji je zgrcen u okvirima svojih zidina na uzvisenju iznad plavog mora, i intenzivne usamljenosti malog broda u uvali jezera.

Konacno, jedno izgubljeno delo Amrodja Lorencetija dalo je ime najvećoj sali u Palaco Publiko u Sijeni, "Sala del Mapamondo". Jedno vreme ova prostorija je sadrzala veliku mapu sveta, stavljenu na što i verovatno načinjenu na papiru sa Italijom u sredini. još u XVIII veku neki delovi ove mape su se još mogli videti. Medju drugim delima ovog umetnika, koji je

verovatno delio sudbinu svog brata Pjetro u velikoj kugi 1348., moramo pomenuti još makar slavnu *Maestu*, *Madonu sa detetom i osam svetitelja* fresku u kapeli crkve San Agostino u Sijeni, triptih iz Santa Petronile, i *Madonu di Rapolano*.

Glavni sijenski slikari XIV veka su svi veoma dobro identifikovani i dokumentovani, izuzem jednog veoma interesantnog umetnika kojeg je Berenson 1917. nazvao **Ugolino Lorenceti**, zbog toga što u svojim delima, u različitim stepenovima, odražava i spaja elemente izvedene od Ugolina di Neria i Pjetra Lorencetija. Dela koja su mu pripisana su poliptih iz muzeja Santa Kroce u Firenci, triptisi Foljana i Sestana, i brojni drugi. Medjutim, skorasnja istraživanja teže da mu pripisu i brojna anonimna dela koja su, zbog toga što imaju dodirne tačke sa silom Madone iz crkve San Pjetra a Ovile u Sijeni, bila pripisana izvesnom "**Majstoru d'Ovile**". A cinjenica da postoji izvesna povezanost sa *Rodjenjem* iz Kejmbridza izgleda da bi ukazivala da ova dela mogu pripadati poznoj fazi u karijeri "Ugolina Lorencetija", koji bi u ovom slučaju došao pod uticaj Simonea Martinija.

Remek-delo ovog slikara (kojeg neki smelo identifikuju kao Bartolomea Bulgarinija, ali u skladu sa novijim hipotezama, njegovo delo je verovatnije bilo proizvod radionice koja je bila aktivna izmedju 1330 i 1350-60), je panel koji prikazuje *Uspenje* koje se nekada nalazilo u Spedale di Sante Maria dela Skala, delo koje sjaji pozlatom do tog nivoa da čak i oslikani delovi izgledaju više kao delo nekog izvanrednog zlatara nego slikara.

Uspenje Bogorodice bila je tema koja je veoma često bila u upotrebi kod Sijenskih slikara XIV i XV veka. Jedna od najranijih, i možda jedna od najboljih, je velika minijatura koja služi kao početna strana manuskripta iz Državne arhive. Naslikao ju je oko 1336. **Nikolo di Ser Soco di Stefano**, minijaturist koji je bio u nekoliko pod uticajem Pjetra Lorencetija i Lipa Memija, kojem dugujemo brojne rukopise koje je iluminisao ili on licno ili njegova radionica, kao i nekoliko slika ukljucujuci i poliptih u muzeju San Giminjana i jedan istinski prelep pod brojem 51. iz Pinakoteke u Sijeni, izradjen 1362. u saradnji sa **Lukom di Tomeom**.

Luka di Tome, pomenut u dokumentima sve do 1389., puno je radio izvan teritorije Sijene. Jako svedeno *Raspeće* u Pizi nosi njegov potpis i datum 1366, i veoma je pod uticajem Pjetra Lorencetija; politptih iz umetničke galerije u Rieti datovano je u 1370. Ostala njegova dela se mogu naći u Folinju i Merkatelu dele Marke, dok je njegova umetnost imala značajan uticaj na ranu karijeru velikog slikara iz Orvijeta, Ugolina di Ilarija. Lista njegovih dela je velika, i izuzev nekoliko manjih dela iz Pinakoteke tri politptiha su mu pripisana, od kojih je najbolji pod brojem 109. On je potpisan i datovan u 1367, i potiče iz Kapucinskog manastira u San Kviriku d'Orsija. Na centralnom palenu je popularna figura Sant'Ana Metenrca, ili Sv Ana sa Bogorodicom i detetom na njenom krilu.

Drugi slikar koji je dosta radio van Sijene bio je **Lipo Vani**, koji je u skladu sa nedavnim istraživanjima bio u Napulju u periodu 1342-43, i zatim primio narudzbine za crkve u Rimu i Perudji. Prema zabeleskama od 1341 pa nadalje, bio je izuzetan minijaturista u stilu Lorencetija i dobar fresko slikar. Godine 1373. izradio je veliku monohromnu fresku *Bitke kod Val di Kjama* u "Sala del Mapamondo" Palaco Publika u Sijeni, ali više nego na ovoj nešto neprirodnoj kompoziciji, njegovi talenti su otkriveni u jednom fresko-poliptihu u nekadasnjem seminarijumu u Sijeni i iznad svega u dekoraciji Hora Avgustinske crkve San Leonarda al Lago, sa andjelima koji muziciraju na svodu i pričа*ma o Bogorodici* na zidovima. U njima ga vidimo kao najtalentovanijeg sledbenika Pjetra Lorencetija što se tiče upotrebe prostora i perspektive.

Medju ostalima koji su nastavljali i razradjivali manir braće Lorenceti trebalo bi da pomenemo **Jakopa di Mina del Pelićiaja**, prvi put pomenutog 1342. koji je umro negde pre 1396. Godine 1362. potpisao je veliki poliptih sa *Krunisanjem Sv Katarine Aleksandrijske*, nekada iz crkve San Antonijo u Fonterbranda, a danas u Pinakoteci. Medjutim, njegovo remek delo je stvarno prelepo *Krunisanje Bogorodice* iz muzeja u Montepulcanu. Drugi umetnik vredan pomena je **Paolo di Djovani Fei**, koji je 1398 za jedan od olatara u katedrali u Sijeni načinio oltarsku sliku koja predstavlja *Vavedenje Bogorodice*, na kojoj arhitektonske karakteristike podsećaju na one sa dela Ambrodja Lorencetija iste teme iz Uficija. *Rodjenje Bogorodice* Pjetra Lorencetija bilo je očigledno inspiracija za oltarsku sliku iz Pinakoteke iz Sijene; ovaj umetnik nije razumevao snazan i

sveti karakter ovog dela, već nam je dao lepu scenu iz svakodnevnog života, bogatu simpaticnim detaljima i jasnim emaljnim bojama.

U drugoj polovini XIV veka Sijena je bila bogata po produkciji oltarskih slika, diptiha, triptiha i malih oltara uopste, često fino izrezbarenih. Ova dela su obično bila namenjena za domacu upotrebu, i izvanredni medju umetnicima bili su **Nikolo di Bonakorso, Francesko di Vanuco i Nado Ćekareli**, od kojih je poslednji bio više pod uticajem Simonea Martinija nego stilom Lorencetijevih. I u sustini Simoneov uticaj je sve više preovladjivao nad Lorencetijevim od 1370ih pa nadalje, a nedavne studije su težile da ovo svedu na posrednicku ulogu koju je igrao Donato Martini, Simoneov brat koji ga je nadživeo, čak iako ni jedno njegovo delo nije sa sigurnošću sačuvano.

Bartolo di Fredi, medjutim, radio je veoma u stilu Simoneovih sledbenika kada je 1353. osnovao radionicu u saradnji sa **Andreom Vanijem** (koji je nastavio da i u XV veku radi u stilu Simonea na prilično drvenast/krut način, iako je bio zasluzan za slavni portret *Sv Katarine Sijenske* iz Bazilike Sv Domenika), ali je u priča*ma iz SZ* koje je Bartoli naslikao 1367 u kolegijalnoj crkvi San Giminjana pokusao, po recima De Benedictis, "osvezavanje i reviziju Lorencetijevog prostornog sistema" bez medjutim svarnog razumevanja njegove frigidnosti misli i poetskog kvaliteta. Bartolo di Fredi, koji je verovatno umro 1410., bio je eklektik i pre fragmentarni umetnik, iako kada ne bi pao u stroge konvencionalne formule bio sposoban da koristi vesele i jasne boje i da prikaze značajne narativne kvalitete, kao što se vidi npr. na *Poklonjenju Mudraca*, slike koja je cela u atmosferi velicanstvenosti bajke.

Skromnijeg talenta je bio njegov sin **Andrea di Bartolo**, koji je pošto je sledio stil svog oca presao na imitaciju stila **Tadea di Bartola**. Ovaj drugi je bio izuzetni umetnik koji je radio na prelazu veka. Aktivan u Pizi, Volteri, Umbriji i Liguriji, sirio je i predstavljao ukus za Sijensku umetnost, prateci veliku tradiciju Lorencetija, na način solidnog konzervativca obdarenog izuzetnom tehnikom. Njegovo najbolje delo u Sijeni bilo je dekoracija kapele u Palaco Publiko, koja prikazuje priče *o životu Bogorodice*, naslikana izmedju 1406 i 1409, kojoj je 1414 dodao seriju *Poznatih ljudi Antike* u predvorju. Njemu dugujemo najveću sliku na dasci cele sijenske škole, poliptih *Uspenja Bogorodice* načinjenu 1401. za katedralu Montepulcana. Takodje jedno veoma veliko i jedno od njegovih najboljih dela je triptih sa *Blagovesima*; tri panela u istoj galeriji, sa predstavom *Bogojavljenja*, i *Poklonjenja pastira* i mučeni*stva Sv Kozme i Damjana*, sa njihovom jednostavnom i susdržanom kompozicijom koja se približava arhaicnoj, bili su originalno deo postolja ovog dela. POd njegovim uticajem u vecoj ili manjoj meri bili su njegov usvojeni sin **Gregorio di Ćeko di Luka, Benedeto di Bindo i Martino di Bartolomeo**, od kojih se poslednji može smatrati poslednjim naslednikom tradicije XIVv.

Keneman:

Slikarsvo u Sijeni se razvilo paralelno sa slikarstvom Djota i njegovih sledbenika, ali osnivac sijenskog slikarstva, Dučo di Buoninsenja, imao je sopstvene, veoma različite, estetske ideje. Osnove za Dučovo deo još uvek su stajale u vizantijskom stilu, ali je on pokusao da ih transformise, kao što je to i Djoto uradio, ali sa naglaskom na posrednistvu božanskog i, povezano s tim, duhovnom kao esencijalnom delu svakodnevnog života. Dučov glavni zadatak bio je da stvori pobožne slike za domove i, redje, složene serije fresaka. On nije bio toliko zainteresovan za suptilnosti smestanja figura u prostor i predstavljanje objekata realistično koliko je bio zainteresovan za estetske zahteve svojih poslodavaca, koji su više voleli konzervativniji ili elegantniji stil. Vizantijske modele je preferirao za svecane teme kao što su *Preobrazenje Hristovo* ili *Madona na prestolu*. Dučova *Madona na prestolu* iz 1285. još uvek ima dosta od vizantijskog stila ali pokazuje izvesne znake novog razvoja. Arhitektura prestola sadrzi smisao za prostor i omogućava da andjeli, čiji su gestovi većim delom uniformni, izgledaju realističnije. Elegantna zavesa izgleda odgovara tadašnjem francuskom ukusu, možda ukusu slikarevog poslodavca.

Cetvrtinu veka kasnije, Dučo je naslikao *Maesta* za Sijensku katedralu. *Maesta*, "Njeno Visocanstvo", bilo je ime koje je dato tabernaklu i dedikativnim slikama Bogorodice koje su ukrašavale javne prostore. Za Sijenjane one su imale naročit značaj: kao rezultat

bitke izmedju Sijene i Firence koja se odigrala 1260, Nebeska Carica bila je i Kraljica Sijene. Pod opsadom, Sijenjani su se prepustili zastiti Bogorodice, a zatim potukli brojno nadmoćnije Firentince. Od tog vremena nadalje ona je smatrana patronom grada, Stoga je Maesta bila tip državnog portreta. Dučova slika bila je tretirana shodno tome, i preneta je iz njegove radionice u katedralu u državnoj procesiji. Mora da je tada izgledalo kao da je sama Bogorodica sisla sa nebesa da zauzme svoje mesto na zemaljskom prestolu. Smestena na mermernom prestolu, čiji pilastri odražavaju arhitekturu katedrale, Bogorodica je i objekat obozaanja i kraljica koja drži savetovanje sa svojim podanicima. Ova vrsta ikonografskog pozicioniranja bila je jasno politicka namera klijenata, koji su bili zainteresovani da Bogorodica nastavi da vrši svoju upravu nad gradom.

Dučo je savrseno razumeo kako da izbalansira realizam sa svetim simbolizmom. Zlatna pozadina i uniformi cinovi ljudi i andjela, kao i umetnuta ornamentika, još uvek pripadaju tradicionalnim, vizantijskim konceptima forme, i tako naglašavaju slavu Bogorodice i božanski poredak. Arhitektura prestola, medjutim, ima potpuno izgled jednog od Djotovih figuralnim prostora i pruža dubinu i pokret Bogorodici i Hristu. Na suprotnoj strani panela su 26 scena iz Stradanja, čiji stil ponavlja balansiranost izmedju simbolizma i realizma, iako na drugačijem planu. Ovde su elemnti prirode ti koji izgledaju shematicno i vizantijski, dok je prostor strukturisan u skladu sa Djotovim modelom. Ovo se takodje odnosi i na gestove i poze figura, koji su individualizovani i animirani. Ako je Djoto bio presudan za razvoj rane renesanse, on da je Dučo ukljucio estetiku koja je bila čak kompleksnija u pogledu njenih veza sa vizantijskom tradicijom. Ovo objašnjava cinjenicu da je sredinom XIV veka slava Sijenske umetnosti bila prosirenija u Evropi nego što su to bile Djotove formalne ideje i njegove škole.

Dučov učenik, Simone Martini, je bio taj koji je prvi doneo internacionalnu slavu sijenskom slikarstvu. On je bio proslavljan u Petrarkinim sonetima. Nekoliko godina posle trijumfalne procesije koja je nosila Dučovu Maesa u Sijensku katedralu, Simone Martini je dobio narudzbinu da naslika drugu sliku nebeske vladarke grada, u ovom slučaju za Palaco Publiko. Freska iz Sala del Mapamondo završena je oko 1316. Ova Maesta još pokazuje uticaj Duca, ali detalji kao što su prostorno grupisanje andjela i svetaca su dokazi da je procep otvorio izmedju moderne umetnosti i viznantijske tradicije.

Perspektivni efekat baldahina, koji se nalazi iznad, je siguran znak intenzivnog proučavanja Djotovog predstavljanja prostora. Simone Martini je radio i u crkvi Sv Franje u Asiziju gde je naslikao svoje najimpresivnije delo, freske kapele sv Martina, izmedju 1322 i 1326. Slikana arhitektura, kompozicija figura, i dekorativni sistem razvijeni su u izuzetnoj harmoniji sa stvarnom strukturom kapele. Nalik Djotu, Simone je aranzirao svoje likove u skladu sa tačkom posmatranja posmatraca u kapeli.

Simone Martini se mogao prvim pravim dvorskim slikarem. On je radio prvenstveno za francusku kraljevsku kuću u Anžuu i bio je postavljen za viteza zbog zasluga koje je dao 1317. Uzevsi u obzir njegov polozaj i dostignuca, nije iznenadjujuce da je 1340, krajem njegovog života, bio pozvan u Avinjon da radi za papski dvor. Nazalost njegove freske iz portika katedrale u Avinjonu su izgubljene. Medjutim, freske u papskoj palati, koje datiju iz oko 1340. (papa Klement IV je tad bio tu), koje su naslikali njegovi učenici ili majstori koji su pripadali njegovom krugu, još uvek se mogu videti. Ove slike, koje su izvedene od rimskih slika basta, su jednistveni prikazi srednjevekovnih ruralnih scena. Značajni estetski koncepti koje je razvio Simone Martini i njegovi učenici bili su veoma uticajni, ne samo na Francusku već i na ostale delove Evrope.

Vazno je zapamti da je razvoj Sijenskog slikarstva posle Duca postao velikim delom zasnovan na njegovoj Maesta-i. Ovo se naročito odnosi na obrnutu stranu panela, gde su prikazane scene iz Stradanja. Pjetro Lorenceti bio je očigledno fasciniran grupama figura Duca tako vešto ukomponovanih u arhitektonski okvir njegovog *Hristovog ulaska u Jerusalim*. Oni se javljaju u sličnoj kompoziciji na fresci iste teme koju je naslikao Lorenceti u Sv Franji u Asiziju.

Pjetrov brat, Ambrodjo Lorenceti, bio je takodje insprisan Dučovim predstavljanjem arhitekture. On je izgleda naročito bio fasciniran smestanjem figura u Dučovoj slici *Odricanja Petrovog*. Crkva Sv Franje u Asiziju sadrzala je drugu jednu arhitektonsku studiju

Djotovu, njegovo *Isterivanje demona iz Areca*. Ova su sigurno pomogla u koncepciji Ambrodjove jedinstvene predstave grada u Palaco Publiko. Smestanje grupa i aranzman individualnih figura pokazuje da je Ambrodjo resio problem veze izmedju figure i arhitekture uspesnije od Djota. Sta više, proporcije su daleko preciznije, tako da je životolika predsava urbanog života zamenjuje Djotovu arhitektonsku fantaziju.

Ovo imaginativno pristupanje prostoru i figuralnim grupama razvilo se u jasnu kompoziciju i time u novu vezu izmedju objekata slike, prostor koji je prikazan u slici, i površini zida. Anjolo Gadi, Djovani da Milano, i Altiheiro da Cevio nadmetali su se u razvoju figuralnog prostora sa Djotom. Ravan zida kao konacni nivo fiktivnog prostora, kombinovana sa perspektivom u dubini, i dalje ostaje. Ali slikarstvo u kapeli Rinucini u Santa Kroceu iz 1365 od Djovanija da Milana ukazuje na dalje mogućnosti slikane arhitekture u svom ornamentalnom okviru. Sabijeni prostor gubi svoj značaj kao arhitektonski prostor i dobija dekorativnu eleganciju, iako čak i ovde figure u priči o Bogorodici deluju u okviru arhitektonske pozornice.

67. BRAĆA IZ LIMBURGA

Panofski:

Veoma drugačiju poziciju su zauzimali najslavniji od svih srednjovekovnih iluminatora, braća Pol, Herman i Zan Maluel *(recte* Pol ili Polekin, Herman i Zananekin Maelweel, što je verovatno bio nadimak "Slika-dobro"), koji se obično nazivaju braća iz Limburga iako su verovatno potekli iz Limbrihta (nekadasnjeg Limborha) u Geldersu. I oni su bili inovatori; ali tamo gde je Busiko majstor bio istraživač, oni su bili prvi doseljenici. S jedne strane, oni predstavljaju pre slavni kraj nego početak. S druge strane, oni su iznenadjujuce anticipirali ideje i motive koji nisu mogli postati plodonosni sve do početka nove epohe. A ovo može objasiti cinjenicu da je njihov neposredan uticaj na Francusku i Holandiju pomracio uticaj Busiko majstora, a njihove kompoziicje su uživale neocekivano posthumno oživljavanje gotovo tačno jedan vek ranije.

Braća iz Limburga zapoceli su svoju karijeru, pre 1399, kao učenici zlatara u Parizu i uticaji ove rane obuke mogu se još osetiti u onim filigranskim ornamentima i preciznosti kojoj se divimo u brojnim njihovim minijaturama. Od 1402 dvojica od braće, Paul i Zan, stupili su u sluzbu Filipa Smelog burgundijskog, gde su boravili u "hotelu" njegovog lekara, Zana Durana. možda su služili i Filipovog sina Jovana Neustrasivog izvesno vreme; ali najkasnije 1411. vidimo svu trojicu na dvoru vojvode od Berija koji ih je toliko cenio i voleo da je trpeo male prakticne sale na svoj račun. Oni su očigledno nasledini Zakmarta de Hesdina na polozaju, i u izvesnom smislu oni su bili njegovi naslednici i u pogledu umetnosti.

Rodjeni u Holandiji, obrazovani u Parizu, i u sluzbi vojvode Burgundskog pre nego što su se vezali za dvor vojvode od Berija, braća iz Limburga bili su blisko upoznati sa svim glavnim strujama njima savremene umetnosti, i jedna od njihovih glavnih zasluga je ta da su bili u mogućnosti da sintetisu sopstveni stil bez nanosenja stete svojoj originalnosti. "Bekstvo u Egipat" iz relativno ranog "*Heures d'Ailly*" iz kolekcije Morisa Rotsilda, sa Bogorodicom koja se neobično okrece od posmatraca umesto da se okrene prema njemu, otkriva uticaje kompozicija koje su potekle iz kruga velikog Melhiora Brederlama iz Ipra o kome cemo raspravljati u sledećem poglavlju. Druge minijature iz istog rukopisa, naročito "Bdenje mrtvih" sa svojom asimetričnom perspektivom i impresivnom *chapelle ardente,* ukazuje na to da su braća bila upoznata sa delima majstora Busikoa, i što je još vaznije veliki uticaj na njih je izvršio njihov prethodnik Zakmart de Hesdin. Molitvenik kojeg je nedavno kupio grof Sejlern u Londonu sadrzi "Bekstvo u Egipat" koje je doslovna kopija onog iz "Briselskog molitvenika," ukljucujuci i pejsaž i sve ostalo. čak iako je ovaj manuskript izgleda bio delo neke radionice koja je iz perioda posle a ne pre "*Heures d'Ailly,*" ova cinjenica bi izlgeda ukazivala na to da je postojala bliska veza izmedju dva ateljea.

Najjaca veza izmedju braće iz Limburga i Zakmarta de Hesdina bio je entuzijazam prema italijanskoj umetnosti kojoj ne samo da su parirali već su je i prevazisli. "*Heures d'Ailly*" i "Sejlern Molitvenik" nose svedočanstvo ovog entuzijazma; a "Blagovesti" u Molitveniku pokazuju italijansku shemu kompozicije - koju reprezentuju, npr. panel iz Akademije u Firenci koji je nekada bio pripisan Anjolu Gadiju i minijatura Djovanija di Benedeta da Komo u dobro poznatom Molitveniku iz oko 1375. - koja nije bila zasupljena tako daleko u Francuskoj (izuzev, prilično nejasno, u "*Tres-Belles Heures de Notre Dame*"*).* Bogorodica je predstavljena u bogato dekorisanom oratorijumu ili portiku postavljenom dijagonalno u prostoru a andjeo joj se približava spolja, čime je kontrast izmedju prostora enterijera i prostora eksterijera pojačan cinjenicom da se dve figure javljaju u razilicitim planovima.

Slozenija ali u osnovi identicna verzija ove minijature može se naći u *opus maius* braće iz Limburga*,* slavnom "*Tres Riches Heures du Duc de Berry*" (Molitveniku vojvode od Berija) iz muzeja u Santiliju. Kroz kumulativne napore istoricara umetnosti i drugih ovaj rukopis - zapocet 1413., i ostavljen delom nezavrsen kada je vojvoda umro 1416. pa ga je posthumno dovsio Zan Kolomb -je toliko poznat da je nepotrebno previse o njemu ovde govoriti. Postojali su pokusaju da se odvoje individualna dela svakog od trojice braće. Medjutim, izgleda da je bolje skoncentrisati se pre na stilske tendencije nego na osobe, a od tendenicja zaista mozemo razlikovati tri, koje se jasno mogu razlikovati iako su često prozete i medjusobno snaze jedna drugu.

Kroz ceo rukopis, Zakmart de Hesdinov italijanizam, sačuvan u gotovo nerazredjenoj formi u jednistvenom "Čoveku Zodijaka" koji se može uporediti da figurom Hrista iz "Krstenja" u"*Petites Heures*", dobija potisak i nosen je mnogo dalje izvan obima koji je nekada zauzimao; čak je i u obično konzervativnoj dekoraciji na marginama gotički brsljenov *rinceaux,* koji je još uvek bio zastupljen u "*Heures d'Ailly,*" ustupio mesto pravom italijanskom akantusu.

U jednog grupi minijatura ova tendencija raste do takvih propocija da se može govoriti o trecoj i poslednjoj fazi *Trecentismo* u Francuskoj. Modeli koji su izabrani za kopiranje sledjeni su još doslednije nego što su to bili u "Briselskom molitveniku" Zakemart de Hesdina, a krug ovih modela se toliko prosirio da je ukljucio ne samo slikarstvo na dasci već i freske, pa ponekad čak i skulpturu. Ono što je još vaznije, braća iz Limburga nisu imitirala samo sijenjane, pizance i severno italijanske umetnike , već i Djota i njegove sledbenike. Kada je Majstor iz Klosternojburga kopirao freske iz kapele Arena u Padovi on je malo mario da li je njegov model bio sijenski ili firentinski jer je nameravao da uskladi impresivne sheme kompozicije a ne da imitira stil. Ali kada su, počevši od Zana Pisela, severnjački umetnici pokusali upravo to da urade, morali su da se koncentrisu na upravo onu školu koja je sa njihovim stilom imala najviš e sličnosti, tj. na sijensku. Kako je vreme prolazilo, oni su postali sposobni da apsorbuju duh drugih italijanskih škola, ali bio im je potreban gotovo ceo vek da se priblize stereografskoj monumentalnosti Firentinaca.

Glavni primer ove veze je, naravno, adaptacija braće iz Limburga "Vavedenja" Tadea Gadija iz kapele Barončeli u Santa Kroce koje je - sa manje više radikalnim promenama u odnosu na analogne slučajeve u prošlosti i sa potpunim zadržavanjem komplikovanog arhitektonskog okruženja - bilo transformisano u "Sretenje." Ali ovom glavnom primeru može se dodati i motiv koji je očigledno bio preuzet od samog Djota, stav *contrapposto-a* Sv. Jovana sa Patmosa, gotovo slike i prilike izuzetne Djotove figure iz "Stigmatizaticije Sv. Franje", takodje iz Santa Kroce.

Bilo bi besmisleno dalje nabrajati primere italijanskog uticaja u "*Tres Riches Heures.*" Pored ikonografskih neobičnosti kao što su ukljucenje grupe pobožnih pastira u "Rodjenje", i pored preovladjujuceg italijanizma u gradjevinama, elementima pejsaža, tipovima figura i draperijama, mozemo govoriti o upotrebi arhitektonskog ornamenta iz katedrale u Firenci za slične dekorative svrhe. "Lov na vepra" pronadjen u bloku sa crtezima severnoitalijanskog slikara, Djovanija dei Grasija (ali na kraju krajeva izveden sa nekog rimskog sarkofaga sa lovom), ponovljen je na slici koja prikazuje mesec Decembar; a izvrnuti polozaj jedne ranorenesansne figure - kao što je, npr. Isak u Bruneleskijevom dobro poznatom reljefu kojim se nadmetao 1401 za vrata krstionice - bio je u neku ruku

veštački prilagodjen Adamu koji prima jabuku od Eve. Najmanje jedan od braće je izgleda proucavao firentinska dela licno (tj. bio je u Firenci).

Jedan slučaj je vredan naše paznje samo zato što je pomalo problematican. Na slici "Susret trojice mudraca na raskrscu pored Golgote"- sceni koja je bila nepoznata sve do samog kraja XIV veka, očigledno inspirisanoj predivnim opisom u *Liber Trium Regum* Carmelita Johanesa Hildeshajmensisa iz oko 1370 i odve smestenoj ispred kapija Pariza - kralj u gornjem levom uglu je bukvalno prekopiran sa jedne od četiri zlatne medalje koje je vojvoda od Berija nabavio od dva italijanska trgovca 1402. Ove medalje su predstavljale četiri rimska cara koja su igrala odlučujuću ulogu u uzdizanju hrišćanstva: Avgust, za vreme kojeg je Hristos rodjen; Tiberije, za vreme kojeg je umro, Konstantin, koji je usvojio hrišćanstvo kao oficijalnu veru carstva; i Iraklije, koji je ga je spasao od Persijanaca svojom pobedom nad Kosravom. Svi originali su izgubljeni. Ali dva od njih, Konstantinov i Iraklijev, su iskopirali licni vojvodini umetnici, koji su ucinili mogućim da se načini neograniceni broj odlivaka u zlatu i obicnom metalu. Izvestan broj ovih odlivaka je sačuvan, i tako znamo da je Kralj u gornjem levom uglu naše strane ponovio konjanički portret Konstantina. Ja verujem, medjutim, da je konjanik u donjem desnom uglu takodje izveden sa jedne od medalja. On je takodje predstavljen u cistom profilu koji se prelepo uklapa u krug koji bi bio nactan oko same tačke u kojoj se nabori njegove tunike sa dugim rukavima spajaju; on nam prenosi, izgleda, ili izgubljenog "Avgusta" ili izgubljenog "Tiberija."

Uprkos svojim italijanskim konotacijama i odanoj topografiji, druga glavna tendencija karakteristicna za braću iz Limburga je ocigledna u sceni "Susreta trojice mudraca," tendencija koju su delili sa većinom svojih savremenika, naročito sa Busiko majstorom. Ona je dostigla svoj klimaks, medjutim, u "*Tres Riches Heures,*" gde je prevladala nad svim ostalim u drugoj grupi minijatura.

Ako smo pazljivi da ne procitamo pogrdno znacenje reci, ova tendencija bi se mogla opisati kao "maniristicka". Ona se manifestuje u naglašavanju kaligrafskih linija, polihromiji, zlatu i srebru na račun iluzije prostora; u izrazitoj prefinjenosti proporcija, pokreta i odeće figura; u bogato ornamentisanim oklopima, vezenim materijalima i nakitu: u preokupaciji shemama u okviru shema, da tako kazemo. U svojoj najcistijoj formi ovaj ukus se može primetiti u sceni "Krunisanja Bogorodice "; trap njenog ogrtača, koji sada nose neizbežni andjeli, teče u ritmicnim linijama umesto da je nabran u plastičnim naborima kao što je to bio slučaj na nešto italijanskijim slikama; a grupa heruvima formira predivan venac koji podseća na radove zlatara.

"Manirizam" dominira i onim slavnim slikama iz Kalendara koje prikazuju kako slobodno vreme provode više klase u januaru, aprilu, maju i avgustu (cetiri minijature naslikane na dva dupla lista i sa sigurnošću pripisana jednom majstoru). Minijatura aprila je izuzetan primerak ovoga, sa svoja dva protagonista, vitka i malih glava nalik **overbred** životinjama, prikazuju svoje prelepe haljine okrenuti u cist, bestelesni profil, dok manje ličnosti uživaju nešto veću supstancijalnosti i slobodu. Pa ipak scenografija koja okruzuje ove figure nalik modnoj reviji kulminira u gradjevini koja ne samo da je iznenadjujuce realna po svom izgledu već se može i identifikovati; to je zamak Durdan, jedno od vojvodinih brojnih prebivalista (rezidencija). Samo u slikama iz Kalendara postoji Ništa manje do 9 takvih arhitektonskih portreta; a oni svedoče o cinjenici da su braća iz Limburga, kao što su delila i pojačavala naklonost Majstora Busikoa ka veštackoj stilizaciji, takodje delila i pojačavala njegov ostroumni naturalizam. Ovaj treći, naturalistički impuls ne preovladjuje Ništa više u "*Tres Riches Heures*" od italijanskih i "manirističkih" tendencija. pošto je smetao izlaganju pompeznog ceremonijala, kombinovan je sa simslom za dramaticnu monumentalnost koji su braća dobila zahvaljujući svojim novim iskustvima sa djotovskim radom. Tako je nastalo "Raspeće" i još značajnija scena u Getsimaniji prema Jn. 28:5 ("kad im rece Ja sam, oni popadase na zemlju"). I ovde- kao i u starijem "Raspeću" u "*Heures d'Ailly,*" - smrt Hrista i njegov susret sa onima koji su ga uhvatili interpretirani su kao prave nokturalne scene, konstruisane cudesno jednostavnim izumom nametanja nove, naturalističke konstrukcije tradicionalnoj tehnici grizaja. Cinjenica da su ove dve minijature naslikne sivom bojom -sa malim tragovima zlata da se ukaze na nebo i na plamen baklji - dovoljna je da se stvori utisak mraka. Naturalizam je dakoce diktiralo i uključivanje bezbroj

novih detalja izvan topografskog. Tu su "Blagovesti Pastirima'' prosirene u celokupnu pastoralu sa sve različite grupe pastira, od kojih su neki odeveni u odrpane haljine, i velikim brojem ovaca rastrkanih ispod neba koje tamni. Tu je i neprocenjiv crtez irisa na 26 strani, koji je slučajem ostao netaknut cetkicom i tako je sacuvao izuzetno živ odraz studije prirode. Iznad svega, tu su i ostale ilustracije Kalendara.

Serija Kalendara zapocinje sa slikom Januara gde je uobičajena predstava kralja Janusa za stolom razradjena u banket u dvorani sa tapiserijama vojvode od Berija, koji sedi pred monumentalnim kaminom, zasticen od njegove vreline kružnim paravanom, dok visoki stjuard narucuje da se iznese sledeće jelo recima "*Approche, approche.*" (prim.prev.Pridjite, pridjite). U velikoj suprotnosti ovom luksuzu, slika Februara prikazuje grupu seljaka skpuljenu u jasno neadekvatnu kolibu koji se greju na vatri (ciji se dim jasno vidi na hladnom, sivom nebu) da tako malo obraćanja paznje na lepe manire da su i magazin Verve i magazin Lajf smatrali neophodnim da malo prociste sliku pre nego što je prikazuj publici 20og veka; i ovo je prva minijatura koja prikazuje pejsaž sa snegom u celokupnom slikarstvu. Slika juna prikazuje skupljanje sena izvan zidina Pariza koje okruzuju Palais de la Cite i Sen Šapel, ljude koji seku travu i žene koje je slazu u stogove čiji je pedantni perspektivni aranzman uvek budio divljenje. Dok je konstrukcija prostora daleko od precizne i konzistentne u odnosu na van Ajkovske, a da ne pominjemo italijanske renesansne, stadarde, oštar prekid izmedju prednjeg plana, srednjeg plana i pozadine sa kojom čak ni majstor Busikoa nije mogao da se izbori, izgladjen je tako da je postignut izgled kontitnuiteta. A čak u još naturalističkijoj sceni na slici Marta - oslikanoj sa druge strane istog dvostrukog lista - nalazimo, po prvi put od helenisticke antike, figure sa pravim senkama svojih figura na zemlji. čak i u Italiji ova epohalna inovacija se ne javlja sve do Mazaca, a u "*Tres Riches Heures*'', se javlja samo u onim minijaturama koje su poslednje izveli u potpunosti braća iz Limburga, slikama Decembra i oktobra.

E-verzija:
Braća iz Limburga, holandski minijaturisti, Herman, Zan i Pol, su svi umrli 1416., verovatno kao žrtve kuge ili neke druge epidemije. Pol je verovatno bio na celu radionice, ali nije moguće razlikovati njegov rad od radova njegove braće.

Rodjeni su u Nijmegenu, kao rodjaci Zana Malouel-a, a Herman i Zan su prvi zabeleženi kao učenici zlatarskog zanata u Parizu u poznim 1390im. Godine 1402 Zan i Pol su radili za Filipa Smelog, vojvodu od Burgundije, a posle smrti Filipove sva trojica su radila za njegovog brata Zana, vojvodu od Berija, i ostali u njegovoj sluzbi sve do smrti i zadrzali su privilegovane polozaje na njegovom dvoru, koji se sa vojvodom kretao po Francuskoj od jedne velelepne rezidencije do druge. On je bio, zaista, jedan od najekstravagantnijih patrona i kolekcionara u istoriji umetnosti, a braća Limburg su iluminirala dva rukopisa za njegovu slavnu biblioteku: Belles Heures (iz Metropolitenskog muzeja u NY, oko 1408) i Molitvenik Vojvode od Berija, koji je zapocet oko 1413 i ostao nezavrsen u vreme kada su umrli; zavrsio ga je francuski minijaturista Zan Kolomb (oko 1440-93) oko 70 godina kasnije.

68. PROTORENESANSA U ITALIJI

Slikar iz Verone Altihiero proucavao je Djotove freske u Padovi i pozajmljujuci od njega razvio je nove forme slikane arhitekture. Oko 1380, on i Jakopo Avanzo naslikali su ciklus fresaka u kapeli San Djakomo u Santu (crkvi San Antonio) u Padovi. Grupna kompozicija njegovog *Raspeća* jasno je kao i ona Djoova, ali arhitektura je strukturisana tako da izgleda kao da prodire još dublje u pozadinu slike. Samo par koraka od kapele, mladi Ticijan će raditi u Školi del Santo 1511, gde će se inspirisati Altiheirovom shemom boja i kompozicijom.

Djoto i njegovi učenici i nastavljaci u XIV veku bili su bez sumnje prvi koji će doneti ovaj novi način razumevanja prostora u javnu svest. Njihov opazajni model ohrabrio je umetnike i teoreticare rane renesanse kao što su npr. Mazaco, Filipo Bruneleski, i Leon

Batista Alberti da izvode sopstvene eksperimente da bi dokazali da prostor može biti predstavljen u svojim tačnim proporcijama na 2D površini.

Gotičko slikarstvo je medjutim uspelo da razvije i mogućnosti i uslove estetskog posmatranja. površine su postale 3D i na taj način slika bi se mogla redefinisati kao pozornica zamisljena da prikaze delovanje i prirodu. Sta više, kompozicije su razvile ono što će kasnije ukomponovati različite prostorne perspektive i slikane motive.

Slikarstvo Kolegijuma Santa Marija Novele u Firenci, koji je bio nazvan Spanskom Kapelom od XVI veka, je tipicno. Radeci na narudzbini dominikanskog reda, Andrea da Firence (Andrea Bonajuti) slikao je višeslojnu alegoriju učenja i dela reda, povezujuvi je sa pricom o spasenju. Na ovoj fresci, naslovljenoj *Put u spasenje*, piktoralni koncepti XIV veka kombinovani su da bi razvili novu dimeziju. Arhitektura, pejsaži, i figure variraju u razmerama u skladu sa interpretativnom perspektivom. Mala grupa mladih devojaka, koje igraju, smestena je zajedno sa moćnim sv Dominikom, koji pokazuje Blagoslovene kroz dveri Raja. Valovita toskanska brda sa zamkovima, koja se vide u pozadini, u suprotnosti su sa monumentalnim, idealizovanim izgledom firentinske Katedrale koja dominira osnovom. Iznad svega ovoga segi Bog, na prestolu na nebesima i okružen andjeoskim horovima. Svi različiti elementi - pejsaž, diskretne predstave arhitekture, i figuralne scene - naslikani su zajedno u prostranoj ujedinjenoj sceni.

Pokusaj da se izvesni italijanski umetnici koji su bili aktivni početkom XV veka kategorisu znaci ulazak na nesigurnu teritoriju. Da li oni pripadaju gotici ili ranoj renesansi: Neki od njih, kao što je slikar iz Verone Antonio Pizano, poznat kao Pizanelo, i firentinski Fra Andjeliko, mogu se smatrati "renesansnim" bez sumnje.

Pizanelo je koristio srednjovekovne sheme kao što je Aliheiro koristio pozno srednjovekovnu tehniku, ali na "moderan" način, kroz kompozicju kao što je slikana arhitektura Masolina ili Mazaca, iako nije bio upoznat sa njihovim matematičkim modelima perspektive. Kao posledica toga desavalo se da je Pizanelo ponekad zaostajao na srednjovekovnim tehnikama. Njegova *Vizija sv Eustasija* upotrebljava tehnike proporcionisanja (vidljivu na konju i jahacu) koju su kasnije upotrebljavali u renesansnim radionicama Ucelo i Donatelo, ali on upotrebljava u isto vreme i recnik internacionalne gotike. Smestanje brda, drveca, i životinja jednog iznad drugog srodno je franko-flamanskim iluminatorima; ustanovljeno je da je Pizanelo pozajmljivao motive iz knjiga braće Limburg. slično, njegov portret mlade zene, verovatno Djinevre d'Este, plosan je, a njegovo cvece i leptiri, iako su preuzeti iz prirode, izgledaju kao ornamentalne sheme iz francuskih ili flamanskih tapiserija.

Slican specijalan slučaj je onaj Fra Andjelika, čije delo se nalazi na liniji koja deli gotiku od rane renesanse. Fra Andjeliko je bio sposoban da kombinuje osećanje za božansku hijerariju i senzibilnost srca koje zudi za spasenjem sa matematickom konstrukcijom slikanog prostora. Njegove uzvisene slike andjela i svetitelja su dedikativne slike koje služe iskljucivo u meditacione svrhe. Oko sredine XV veka, fra Andjeliko je oslikao celije 45orice monaha u manastiru San Marko u Firenci. Njegove harmonicne prostorne kompozijcije, bile su prikladne za svrhu ćelija kao pribezista za molitvu. Jedna od ovih ćelija prikazana je u Blagovestima. Sv Silvester posmatra dogadjaje koji se desavaju na pozadini od golih zidova i elegantnog krstaštog svoda.

Suprotno tome, *Blagovestima* u Kortoni domoniraju dekorativne forme i ornamentalne sare koje snažno podsećaju na vizantijske modele. Zlatni zraci okruzuju andjela, zlatne krune, zlatne sare na prestolu Bogorodice, i dizajn ogrtača mogu biti bilo Dučovi bilo nekog drugog sijenskog slikara. Sveta priča je ispricana na tradicionalan način. Okolina, lodja, nalikana je u skladu sa arhitektonskom konvencijom tog perioda. Dok su Bogorodica i andjo jedini postavljeni nešto u pozadini arhitekture, arhitektura je dramaticno skracena. Pogled na pejsaž sa cvecem i palmom, kao i udaljeno brdo na kojem je prikazano Isterivanje iz Raja, formiraju okvir lodje.

Fra Andjeliko je jedan od najinteresantnijih slikara rane renesanse. U mnogim aspektima on je još praktikovao gotičko slikarstvo. Upotreba srednjovekovnih formi izraza sa modernim načinima posmatranja, izraženo kroz upotrebu centralizovane perspektive je jedna strana bogatih i raznolikih stilova slikanja prve polovine XV veka. Fra Andjelikovo delo

cini nas svesnim da perspektiva nije bila neophodno dostignuce modernog doba, već apsekt odusevljenja pozno srednjovekovnih umetnika koji su eksperimentisali sa predstavama stvarnosti. Matematički koncepti prostora - perspektive - mogli bi se smatrati estetskim modelom za ilustrovanje poretka božanskog kosmosa.

69. PROTORENESANSNA SKULPTURA U ITALIJI

Gotička skulptura u Italiji dosta se razlikuje od one u ostaloj Evropi stoga što nije vezana za arhitekturu. Figuralni portal francuskih katedrala, sa svojom bogatom skulpturom na dovratnicima i arhivoltama, nije dobio siru prihvacenost u Italiji. Pa ipak, italijanska skulptura ranog XIII veka jasno pokazuje uticaj Il-d-Fransa, iako teži da bude povezana sa izvesnim elementima crkvenog namenstaja i ornamentima. Počeci italijanske gotike u skulpturi, dok su još znatno pod uticajem romanike, pokazuju i druge uticaje koji su nastali preko kontakata bilo sa Istokom bili sa strožijim stilom vizantijske umetnosti.

Pored ovoga, tradicija antike bila je vidljivija juzno od Alpa nego bilo gde drugde u Evropi: Hohstaufensko carstva Fridriha II (1220-50), koji se ugledao na carsku moć Rima, bila je spremnija da se ugleda na umetnost prošlosti. U Italiji, takodje, ranije nego u drugim oblastima, su se javili individualni umetnici koji su ocekivali i primali priznanje za svoje umece koji su nam poznati po imenu. Prema tome - i sa nekoliko izuzetaka - istorija umetnosti italijanskog XIII veka je takodje i istorija umetnika.

Benedeto Antelami

Dok je poznati reljef Skidanja s krsta sa oltarske pregrade katedrale Santa Marija Asunta u Parmi, koji je prema natpisu datovan u 1178, bio već pod uticajem dela Benedeta Antelamija u juznoj Francuskoj, u Sen Trofimu u Arlu i Sen Zilu, njegova poznija dela nisu Ništa manje snažno bila pod uticajem francuske skulpture, iako je sada to bio uticaj gotičke skulpture Il-d-Fransa. Ovo se naročito odnosi na Mesecne Radove, izvedene u mermeru oko 1220., u krstionici u Parmi, Iako je pitanje originalnog mesta ovih dela u okviru baptisterijuma još nereseno, skoro da nema sumnje, zbog visokog kvaliteta ovih skulptura, da su one većim delom dela samog Antelamija. Predstava meseca Novembra pokazuje, ispod zodijackog znaka Strelca, rad seljaka u polju. Modelovanje glave, delikatno izvedeno ali u isto vreme izvedeno korišćenjem ostro završenih linija za nos, kosu, i bradu, označava prelaz italijanske romanike u gotičku. Medju francuskom skulpturom koja je možda uticala na Antelamija možda je stajala i skulptura severnog transepta Šartra kao i Bogorodičin portal Notr-Dama u Parizu.

Nikola Pizano

U vreme kada je Nikola "od Pize" (1205-80) prvi put pomenut, u testamentu koji je napisan u Luki 1258, već je sigurno morao biti gradjanin Pize i proslavljeni skulptor tamo. Stoga što je to bilo samo godinu dana pošto je potpisao ugovor za dekoraciju propovedaonice (pulpit) za baptisterijum u Pizi, to je prvo delo koje je zabeleženo da je on licno izveo. pošto se on pominje kao Nikola Pjetri iz Apulije (Nikola, skulptor iz Apulije) i bilo je stoga verovatno juznoitalijanskog porekla, on je gotovo sigurno radio na dvoru Frederika II u Kastel del Monte, gde ne samo da je stekao svoje najranije iskustvo već je i navikao da proucava i imitira modele iz klasične antike.

Propovedaonica iz Pize je najraniji primer novog dela u crkvi koji je korišćen za slike, i jedna od kojih onih koje su postale značajnije kao rezultat tendencije medju franjevcima da koriste vizuelne predstave u svom propovedaju. Neki su bili skloni da zaključe iz ondasnjih stihova svestenika koji su se izrugivali novom, i za njih neprilicnom, načinu pokazivanju obozavanja, da su franjevci imali obicaj da njihove religiozne objekte pretvaraju u male predstave (shows) sa slikama, noseći slike sa sobom na propovedaonicu. Nikolin zadatak je bio da stvori propovedaonicu koja će dati veci naglašak, kroz slike proklamaciji Recji Božije.

Sest stubova sa floralnim kapitelima, koji se smenjuju sa onima koji stoje na ledjima lavova, podupire kružne lukove sa trolistima zatvorenim unutar njih. Dok su na uglovima statuete kardinalnih vrlina i Sv Jovana Jevandjeliste, trougaoni prostori izmedju lukova predstavljaju proroke i jevandjeliste. Prava propovedaonica iznad ove nosena je centralnim stubom koji stoji na osnovi sa figurama životinja i ljudi. Flankirana malim stubovima,

većinom u parovima, reljefi prekrivaju pet strana sestostrane propovedaonice; sesta strana ostaje otvorena da omogući pristup. Prostor na kome je stajalo Sveto Pismo nosi orao rasirenih krila.

Ono što je novo kod ove propovedaonice je to da buduci da je slobodno stojeci objekat ona izgleda više kao arhitektonska skulptura nego deo crkvenog mobilijara. Strukturalna forma i skulptoralne predstave ukazuju na različite stilske uticaje. Ne samo da su lavovi isklesani all'antica, već je i dizajn samih reljefa, sa mnoštvom figura zbijenih zajedno u poredjanih u redove, proizasao iz klasičnih reljefa, čiji je stil ovde po prvi put imitiran u dizajnu kao celina. Simultana predstava u okviru istog slikanog rama *Blagovesti, Rodjenja, Kupanja Hrista deteta, i Blagovesti pastirima* je izvanredan primer ove vrste kompozicije.

Medjutim, *Raspeće i Strasni Sud* su tretirani sasvim drugačije. Bogatstvo slika u okviru Raspeća, sa svojom dramaticnom kompozicijom, ne može se objasniti pozivanjem na antičke modele, jer su prisutni i vizantijski elementi. Značajniji su ipak stilski elementi iz umetnosti francuske gotike kao što je tzv. "triput zakucani" (sa 3 klina) tip raspetog Hrista i, ranije nepoznat u Toskani, prozor sa kamenim ukrasom sa listovima u okruglim lukovima. Obe ove karakteristike su se prvo bile dosta koristile u Il-d-Fransu.

Godine 1265. *operatus* (nastojnik gradjevine) Sijenske katedrale, fra Melano, načinio je ugovor sa Nikolom Pizanom za novu propovedaonicu za katedralu, koju je trebao da izvede uz pomoć svoja dva učenika Arnolfa di Kambia i Lapoa, kojima su se kasnije pridruzili Nikolin sin Djovani i cetvrti saradnik. Propovedaonica u Sijeni je oktogonalna, a njeni stubovi - i ovde svaki drugi stoji na lavu - nose figure ratnika izmedju lukova, koji i ovde sadrze troliste.

Sedam mermernih reljefa flankiranih statuetama prikazuju seriju scena sličnih onima sa propovedanice u Pizi. Ipak njihov stil je sustinski različit. odeća ugaonih figura naročito pada u krivim gotičkim naborima, a ostali materijal se skuplja oko stopala. Ovo podseća na tadašnje modele Il-de-Fransa kojima se sada Nikola Pizano češće okretao, verovatno zbog diktata njegovih nadzornika iz Sijenske katedrale. Kao rezultat, reljefi su dobili na individualnoj izražajnosti i dubini osećanja, što su elementi koji nedostaju klasičnim i često prilično staticnim scenama propovedaonice u Pizi. Razvoj koji se prvi pojavio u elementima inspirisanim gotikom na reljefima Pize ovde je nastavljen stvaranjem različitih dubina reljefa. Nasprot ovome, javlja se i gubitak monumentalnosti, usled cinjenice da su jedini dostupni modeli bili mali radiovi francuske skulpture kao što su paneli od slonovače ili srebrni reljefi.

Godine 1254. veće grada Perudje naručilo je dizajn za veliku fontanu, koja je trebala da se snabdeva vodom iz Monte Paciana. Umetničko izvodjenje bilo je povereno Nikoli i Djovaniju Pizanu. Rad je završen za samo godinu dana.

Donji bazen počiva na kružnoj osnovi koja se sastoji od četiri stepenika. Ovaj bazen ima 25 strana, od kojih se svaka sastoji od dva reljefa odvojena malim vitkim stubom. Reljefi zauzvrat su flankirani klausterima koji se sastoje od tri mala tordirana stuba slična onima sa propovedaonice u Pizi. Reljefi, u obliju uspravnih pravougaonika, prikazuju sasvim različite teme - Radovi meseca i Ezopove basne, heraldicne zveri i SZ scene, predstave slobodnih veština i mit o osnivanju Rima. U okviru ovog okruženja, i samo nešto malo visi, su kratki stubici koji nose drugi bazen, poligon čiji je oblik oznacen 24 ugaone figure. Ikonografski njihova tema nije Ništa više homogena: prikazuju ne samo SZ figure i svetitelje već i personifikacije gradova, nimfe jezera Trazimene, i žive savremenike kao što su veliki Mateo da Koredjo, i Ermano da Sasoferato, Kapitano del Popolo u vremenu zavrsetka fontane. Dok se reljefi meseca juna i jula mogu pripisati sa sigurnošću Nikoli, oni slobodnih veština ukazuju na stil njegovog sina. Medjutim, brzi zavrsetak i visok kvalitet mnogih reljefa cini neophodnim da se pretpostavi da je bilo mnogo više skulptora. Bilo da se potpis Djovanija odnosi na pravljenje fontane kao celine, ukazujuci da je imao glavnu ulogu, ili samo na reljef na koji je uklesao svoje ime kontroverzno je pitanje medju istoricarima um.

U centru gornjeg bazena stoji stub koji nosi jednostavnu bronzanu posudu sa natpisom koji ukazuje da ju je napravio izvesan RVBEVS 1277. Predlozeno je da je ovaj livac bronze, čije je italijansko ime verovatno bilo Roso, može biti identičan sa anonimnim ali

značajnim nemačkim metalcem Rotgiser-om iz istog perioda. Fontanu krunise bronzana grupa sacinejna od tri ženske figure koje su okrenute ledjima jedne drugima, koje zajedno nose malu posudu za vodu na svojim ramenima. Izuzetno visok kvalitet ove skulpture, često izdvajane kao jedne od najstarijih slobodnih bronzanih statua Srednjeg veka, dovelo je do razdvajanja misljenja u vezi sa njenom atribucijom. Stariji i mladji Pizano, kao i Arnolfo di Kambio, svi su bili imenovani sa ovim u vezi.

Fontana je potvrda prava svakog gradjanina da ima slobodan pristup vodi kao osnovnoj potrepstini. Ona je takodje, sa svojim programom predstava, koje su izvedene veoma vešto, izraz prosperiteta i gradjanskog ponosa gradjana Perudje.

Djovani Pizano

Prvo nezavisno izvedeno delo koje je izveo Nikolin sin Djovani, prateci saradnju sa ocem na fontani u Perudji, bila je skulptoralna dekoracija fasade sijenske katedrale, koja se smatra najranijim primerom gotičke fasade u Italiji sa integrisanim skulptoralnim programom. teško ostecene skulpture od zuba vremena zamenjene su kopijama. Oko 1297, Djovani je primio porudzbinu za propovedaonicu San Andree u Pistoji; natpis je datuje u 1301. Nalik Nikolinoj propovedaonici u izi, ova je takodje sestougaona, ali je njena arhitektonska forma daleko više gotička. U su kopljasti lukovi umetnost okruglih sa trolisnim kamenim otvorom.

Od pet reljefa, koji prikazuju scene iz života Hristovog od Blagovesti do Strasnog suda, jedan od najimpresivnih prikazuje Pokolj vitlejemske dece. Dok ova scena, sa svojim mnogim figurama, daje utisak jedinstvenog, asnasmbla nalik bloku, koji podseća na scene bitaka na sarkofazima pozne antike, svaka grupa figur je ipak jasno odvojena od ostalih i samozadržana, sa svojim sopstvenim dinamicnim pokretom. Ovo stvara osećaj dramaticnosti. Opet se elementi antike dovode u harmoniju sa gotičkim elementima na takav način da ni jedan od njih ne dominira. Ovome je pomogao relativno slobodan način rada, gde je npr. kosa blago skicirana dok su figure klesane u dubokom reljefu. Djovanijevo delo takodje pokazuje uticaje savremenih gotičkih reljefa u slonovači.

Samo pola veka stoje izmedju Nikolinog dela na baptisterijumu u Pizi i prve piktoralne propovedaonice za novi franjevački stil propovedanja, i zavrsetka 1311 rada na poslednjoj od propovedonica njegovog sina Djovanija. Njihovi sukcesivni tretmani figura i reljefa pokazuju jasnije od bilo kojih drugih savremenih dela italijanske skulpture koliko su skulptori bili inspirisani ali i stavljeni pred izazov uticajima radova klasične antike i novog gotičkog stila poreklom iz Il-d-Fransa.

Poslednja propovedaonica, izvedena u prvoj deceniji XIVv. u katedrali u Pizi, je ponovo oktogonalna, iako je njena okrugla osnova i konveksna kriva reljefa čine da izgleda okruglo. Iako je najrazvijenija i najbogatije dizajnirana od sve četiri, ova propovedaonica izgleda stilski manje jedinstvena od one u Pistoji, uglavnom zbog toga što je rad mnogih umetnika. Sta više, pošto je razmontirana u XVII veku, ostala je takva sve do 30ih godina XX veka. Sve dok nije ponovo sastavljena neki od reljefa su razmešteni i morale su da se naprave rekonstrukcije.

Arnolfo di Kambio

Arnolfo di Kambio, najznačajniji učenik Nikola Pizana posle njegovog sina, smatra se da je počeo raditi kao nezavisan umetnik posle zavrsetka propovedaonice u Sijeni. On je tamo još radio 1268. Osam godina kasnije on je bio u Rimu, gde je izveo izvestan broj grobnih spomenika. Zabeleženo je da je 1277 bio u sluzbi kralja Šarla od Anžua, za koga je načinio statuu u obliku rimskog senatora. Ovo je bilo iste godine kada je Savet Petstotina u Perudji zamolio kralja da dopusti Arnolfu da dodje u taj grad i pomogne u radu na velikoj fontani.

Pre nego što je Arnolfo došao u Rim, gde je imao svoju najbogatiju kreativnu fazu, proveo je neko vreme u Orvijetu, gde je 1282. francuski kardinal Giljem de Brej, bivsi arhidjakon Remsa, umro dok je bio u poseti pape Martina IV. Arnolfu je naruceno da izvede mermernu grobnicu za njega u crkvi San Domeniko, kao što ukazuje i natpis ispod trona Bogorodice. U današnjem obliku grob je rekonstrukcija.

Predstava pokojnika lezi, sa sklopljenim ocima i prekrstenim rukama, na izuzetnom krevetu postavljenom na vrh pravog sarkofaga i zatvorenog u vid tabernakla. Dva pratioca, klerika u nizim redovima, povlace zavese da otkriju figuru. Ove figure, ponekad interpretirane kao andjeli, zatvaraju ustvari zavese mrtvog kardinala. U kružnom luku na

vrhu nise zida, u višem registru posvecenom Bogorodici, pokojni se javlja još jednom sa leve strane, zajedno sa natpisom. Ovde je on prikazan živ, klececi, ispred Bogorodice kao na donatorskim portretima, i predstavlja ga figura sa suprotne strane koja je ili Sv Petar ili Dominik. Iako pitanje ostaje otvoreno u vezi atribucije delova grobnice Arnolfu ili njegovim učenicima, skulptoralni kvalitet ovog dela je najviš eg stepena. Naročito, sofisticirana mobilnost pomoćnika i modelovanje odeće i zavese svedoči o uspesnoj mesavini klasnicnih i gotičkih koncepata forme.

Pored ovoga, Arnolfo daje niši groba, koja potiče od francuske visoke gotike, italijansku izražajnost predstavljanjem pokojnika u različitim sferama i stoga, pokušavajuci po prvi put da adaptira ovaj tip grobnice ukusu i duhu procvata renesanse.

Tino di Kamajano

Godine 1315., posle smrti kralja Henrija VII (1308-13), Tino di Kamajano (1280/85-verovatno 1337), učenik Djovanija Pizana bio je pozvan iz Sijene, grad gde je frakcija Gvelfa bila na vlasti, u Pizu, gde su dominirali Gvelflnini, da izvede kraljevu grobnicu. U isto vreme Tino, koji je bio i arhitekt, bio je postavljen za *operariusa* (zapovednikom radova) katedrale u Sijeni. On je bio na toj f-ji aktivan izmedju 1319. i 1320. pre odlaska u Firencu gde je trebao da izvede niz značajnih grobnih spomenika.

Jedan od ovih grobnih spomenika bio je onaj koji je stvoren za biskupa Antonija d'Orsa, koji je umro 1321. a do tada je bio i papski kapelan i vodja firentinskih gvelfa koji su bili opozicija Henriju VII. Nema sumnje da je idiosinkreticka figura biskupa u katerdali u Firenci, predstavljena u sedecem polozaju, sa zatvorenim ocima i glavom nagnutom napred, pripadala ovom grobu. On nije zaspao, medjutim, jer njegove prekrstene ruke pokazuju da je umro. Prikaz mrtvog čoveka na ovaj način nema patralela u istoriji umetnosti. *Bogorodica u slavi*, sa krunom, knjigom, i Hristos dete, čija plinta nosi natpis SEDES SAPIENTIAE (presto mudrosti), sada se smatra delom Orsove grobnice. Uzdržani, i možda liricni, izraz delikatne senzibilnosti koji prikazuje ova statua, cini Tina di Kamajana izvanrednim predstavnikom "dvorskog stila" prve trećine XIV veka.

U oko 1323 ili 1324., Tino di Kamajano se preselio u Napulj, gde je do smrti 1337 izveo seriju grobnica na dvoru Roberta od Anžua, izražavajuci kroz njih nedostatak uticaja na ostatak strukture ovog perioda.

Lorenco Maitani

Slava Lorenca Maitanija (oko 1270-1330), koji je rodjen u Sijeni i čiji je otac Vitali di Lorenco, poznat kao Maitano, takodje bio skulptor, počiva više na njegovom radu kao arhitekte nego skulptora. Lorenco se prvi put pominje u Sijeni 1290., ali je zatim otisao da radi u Orvijetu. Tu je prvo bio zaposlen u radionici katedrale pre nego što je postavljen za *glavnog majstora radionice* za rad na gradjenju katedrale.

Veliko postovanje koje mu je ukazivano kao arhitekti odgovornom direktno supervizorima gradjenja, i stoga biskupu, ne samo da mu je donelo mnoge privilegije, kao što je 15 godišnje izuzece od poreza, ali je znacilo da je njegovo misljenje kao arhitekte bilo je trazeno u vezi sa brojnim dokumentima u i oko Sijene. Njegovo glavno dostignuce je bila fasada katedrale u Orvijetu. Cinjenica da je na nju postavio skulpture, očigledno njegova dela, potvrdjena je dokumentima koji pominju njegovu delatnost u livenju bronzanih figura. Neki mu pripisuju simbol Sv Jovana; a neki mu pripisuju i dela na simbolima i ostale trojice Jevandjelista, izvedenih 1329, i šest andjela izvedenih 1325., koji povlace zavesu baldahina u timpanonu centralnog portala da bi otkrili Bogorodicu.

Mermerni reljefi ukrašavaju četiri nosaca fasade sve do pune visine dovratnika centralnog portala. Na levom spoljnom nosacu priča o Stvaranju i Prvobitnom grehu i poreklu veština su prikazane, pracene na stubu sa leve strane centralnog portala Strasnim sudom, okruženo Stablom Jesejevim. Na unutrašnjem nosacu sa desne strane su scene iz života i stradanja Hristovog. Sekvenca se zavrsava na krajnjoj desnoj strani sa predstavama Vaskrsenja Mrtvih, Blagoslovenih i Prokletih, i Pakla. Ovo su reljefi najviš eg skulptorskog kvaliteta. Francuska skulptura nije jedini uticaj. Reljefi koriste brojne kompozicionalne motive izvedne od klasnicne antike. Ovo se naročito može primetiti u kompoziciji scena i predstavljanju pojedinačnih figura. Stoga jje predstava haosa pakla, sa svojim dvostrukim redom figura, podseća na scenu Vaskrsenja u Ruanu, ali i na scene bitki sa klasičnih reljefa.

Iznad svega, medjutim, anatomski detalji nagog ljudskog tela prikazani su kako su retko do tad bili vidjeni u postklasnicnoj evropskoj skulpturi. I rebra sama, isticuci se toliko da se mogu prebrojati - i stoga rezervisani kao atributi za grozomorne djavole iz Pakla -sada forma anatomski korektnih sastavnih delova tela, iako su tela Prokletih. Noge su potpuno artikulisane, kolena su izvedena sa anatomskom preciznošću, misici drže zajedno udove...

U priči o Stvaranju anatomsko predstavljanje ljudskog tela je teško manje potpuno realizovana, kao što pokazuje naga figura Adama. To da joj nedostaje dramaticni naturalizam scene koja prikazuje Pakao ne ukazuje neophodno da je rad dva različita majstora. Nije slučajno da su ove naturalističke predstave izloženog ljudskog tela dovedene do najdalje tačke u sferi Pakla i Prokletih. Telo, naročito nago telo, još uvek zauzima mesto daleko iza mesta koje je u srednjem veku zauzimala dušal ono je pripadalo, uistinu, sferi zla. već*eg neprijatelja od svog tela nemam*, govorio je Sv Franja Asiski. U pogledu ovoga, skulptoralni tretman nagog ljudskog tela ovde pokazuje vidjenje koje, iako je delom inspirisano antikom, ukazuje prema daljem razvoju.

Andrea Pizano

Iako postoje dokumenti koji pojazuju da je Andrea Pizano potekao iz Pontadera-e pored Pize, godina njegovog rodjenja je nepoznata. Datumi koji se obično pominju su da je rodjen izmedju 1290 i 1295 i verovatno umro 1348. Sebe naziva ili "Pizano" ili Andrea iz Pize. Nemamo informacije u vezi sa njegovom obukom i Ništa se ne zna o njegovom ranom radu. Misli se da je verovatno da je zavrsio obuku kod zlatara u Pizi ili Firenci i zatim radio u zlatu, slonovači, i bronzi, pre nego što je izveo svoje prvo zabeleženo delo, bronzana vrata baptisterijuma u Firenci.

Izvori izveštavaju dosta opširno u vezi sa sledom dogadjaja u pravljenju vrata. Dokument koji opisuje Andreu kao maestro delle porte (majstora vrata) beleže da je zapoceo rad u 1330. Livenje vrata izgleda da je izvedeno u prolece 1332. pa čak i da je tako, postojala je pauza od gotovo 3 godine pre nego što su vrata namestena. Tek u leto 1336. postavljena su na svoje mesto, kao prva od tri para vrata, na juznom portalu baptisterijuma, okrenuta prema gradu. Ova vrata su, a ne glavni portal krstionice koja su okrenuta prema zapadnoj fasadi katedrale, ona koja se i danas koriste redovno pa su stoga stalno skoro otvorena.

I ikonografija i kompozicija programa odražavaju cinjenicu da je ovo bio baptisterijum i da su vrata bila u stalnoj upotrebi. Prema ovome, na prvom projektu ove vrste, očigledno je da je prvi titularni svetitelj, Sv Jovan Krstitelj - isto i patron i zastitnik i grada i Kalimala, gilde trgovaca tkaninama - morao da bude prikazan. Pored toga, program je morao da bude postavljen na takav način da onima koji ulaze, dve otvorene polovine vrata trebale su da lice na strane monumentalne otvorene knjige, od kojih je svaka imala značajnu scenu koja bi se mogla odvojeno čitati.

Od 14 reljefa na svakom krilu, 10 gornjih na onom levom prikazuju život Sv Jovana Krstitelja, dok oni na suprotnom krilu prikazuju pricu o njegovoj smrti. Donjih osam reljefa oba krila prikazuju personifikaije vrlina. Ove scene i figure su zatvorene u cetvoroliste, kao što se javljaju i u donjoj zoni zapadnog portala katedrale u Ruanu i ostalim francuskim crkvama. Andrea Pizano koristi do perfekcije sistem okvira, svaki načinjen od krugova i kvadrata, komonujuci svoje scene u skladu sa jednostavnom shemom horizontala i vertikala. Kada, sta više, u reljefu koji prikazuje Salomu koja da je glavu Jovana Krstitelja svojoj majci, on tačno pogadja visinu arhitekture koja se nalazi na slici duzini strana kvadrata. Okvir postaje sistem proporcija koji u ovom slučaju dodaje dalju dimenziju razigranoj geometrijskoj shemi izmedju kvadrata i kruga.

To da je cetvorolist više od samog dekorativnog okvira pokazuje još jasnije njegov simbolični značaj. Kao standardna forma u gotičkom stilu, listovi su bili medju najjacim sredstvima srednjovekovnog simbolizma, primarno zbog njihove sposobnosti da predstave brojeve. Dok, npr. trolist simbolise božansku sferu Nebesa, sestolist simbolisce vezu izmedju nebeske i zemaljske sfere, simbol šest dana stvaranja. Cetvorolist simbolise četiri kardinalne tačke, četiri godišnja doba, četiri elementa...Narativ sv Jovana Krstitelja postavljen je u cetvorolisni oblik zbog toga što je on, celokupno zemaljsko ljudsko bice, izabrano da krsti Sina Božijeg.

Andrea Pizano i Djoto

U Firenci, Djoto je upravljao preliminarnim radovima i prvom fazom izgradnje zvonika katedrale, Sana Marija del Fjore, obično poznatu kao Duomo (sto je u stvari na itl. *katedrala*). On je zadrzao ovu funkciju sve do svoje smrti 1337. Zatim ga je tu zamenio Andrea Pizano, pomenut 1340 kao major magister (stariji upravitelj radovima) kampanila. U to vreme gradjenje je dostiglo do 3 sprata, i u ovo je Andrea ukomponovao figuralne nise.

Dva donja sprata, koja je sagradio Djoto, ornamentisana su sa heksagonalnim i romboidnim reljefima. Medju njima, oni koji prikazuju izumitelje umetnosti (vestina) su većim delom pripisani prema Lorencu Gibertiju, u njegovim KOmentarima, Andrei Pizanu. Giberti takodje ukazuje da je video nekoliko Djotovih crteza koji su predstavljali idealnu shemu koju je skulptor trebao da prati. Velikim delom na osnovu ovih pasusa, oduvek se verovalo da je Andrea Pizano bio ukljucen u gradjenje kampanila od početka, nekih šest meseci, tj.posle zavrsetka glavnog rada na bronzanim vratima. Kada su reljefi na zapadnoj strani prvog sprata kampanila bili uklanjani, pronadjeno je da su bili postavljeni u mermerni cladding tokom gradnje, što nije slučaj sa onima na drugim stranama. Prema tome je moguće da su Andrea Pizano i Djoto zaista saradjivali na kuli od samog početka, time potvrdjujuci Gibertijev izveštaj.

Reljef sa sličnom scenom smatran je sa sigurnošću delom Andree Pizana iz njegove prve faze izgradnje. Oni prikazuju čoveka odevenog u dugu odeću sa koznom keceljom koja mu prekriva krilo da ga zastiti od varnica. Sa parom masica on drži delo na kome radi na nakovnju, koji se nalazi ispred njega. Iako je okruženje tadašnje, čovek nema izgled savremenog kovaca. Njegova kosa i brada, pod uticajem modelima antike, trebaju da ukazuju na prostor antičke grčkeili biblijskihprica o pocecima covecanstva. On je Tubal Kain, biblijski metalac koji je potekao od Kajina kome je pripisivano izumiteljstvo veštine rada u metalu, tako da je postao predak i prototip svakog majstora u bronzi i gvozdju.

Heksagonalni okvir zatvara unutrašnjost kovacnice, koja ima jasno naznačene arhitektonske odeljke i kojom dominira figura Kaina. U dizajnu ove scene mozemo prepoznati Djotovo interesovanje za stvaranje autonomnog piktoralnog prostora. Ali energija kojom odise, u živoj 3D i jasno strukturisane arhitekture i naturalističke ljudske figure u ovom reljefu otkrivaju uvid u saradnju dvojice umetnika, u ovom slučaju predstavljajuci jednak nivo genija.

Nino Pizano

Andrea Pizano bio je zaokupljen upravljanjem izgradnje kampanila do 1343. U periodu koji sledi, izmedju 1343 i 1347, u koji je skulptura datovana koja je dovela do sukoba izmedju naucnika, *Maria lactans i Marija sa detetom* iz crkve Santa Marija dela Spina. Prema Vazariju, figure su smtarane delima Andreinog sina, Nina Pizana. Ova atribucija je potvrdjena pretpostavkom da su NIno Pizano i njegov otac održavali radionicu u Pizi izmedju 1343/44 i 1347. Danas ova grupa, prva predstava u italijanskoj umetnosti motiva Bogorodice koja doji Hrista dete, smatra se delom oca. sličnosti sa stilom vrata baptisterijuma, kao i veze sa figurom Bogorodice iz fasade katedrale u Orvijetu, podržavaju ovo misljenje.

Andrea Pizano je upravljao gradjenjem na katedrali u Orvijetu izmedju 1347 i 1349 i mizli se da je umro 1350. Nino je preuzeo ulogu svog oca 1349. Uprkos postojanju nekih arhivskih dokaza, još uvek je teško dobiti ukupan utisak o Ninovom radu kao arhitekte, zlatara i skulptra. Godine 1357 i 1358. bio je u Pizi, radeci na pregradi za otar katedrale. Ali nijedan pisani dokaz ne može se direktno povezati ni sa jednim njegovim delom. Medjutim, postoje tri značajne potpisane skulpture - Bogorodica u Santa Marija Novela u FIrenci, druga Bogorodica iz grobnice duzda MArka Koronara u Santi Djovani i Paolo u Veneciji, i figuri kanonozovanog biskupa iz crkve San Francisko u Oristano na Sardiniji- dela koja prikazuju da je Ninov stil bio pod uticajem francuske skulpture. Mesta na kojima se nalaze ove skulpture ukazuju na široku distribuciju koju je dobila njegova umetnost tokom njegovog života. moguće je, medjutim, da su skulpture izvedene u Pizi a zatim poslate na razna mesta.

Filipo Kalendario

Pre nego što je venecijanski arhitekta i skulptor FIlipo Kalendario bio pogubljen 1355. kao ko-konspirantor duzda Marina Falijera, nije samo dizanjnirao i zapoceo da gradi duzdevu palatu, jednu od venecijanskih najlepsih gradjevina, već je i stvorio izuzetnu skulpturu za njenu fasadu. I *Pijanstvo Nojevo* na uglu najbližem Ponte dela Palja i *Isterivanje iz raja*i na uglu izmedju Molo i Pjaceta pokazuju ga kao ličnost velike ekspresivnosti i dara za posmatranje svakodnevnog života.

Biblijski prvi par smesten je dijagonalno unakrs ugla. Izmedju njih stoji smokvino drvo, oko koje je zmija obmotana. Oni su okrenuti ne jedan prema drugome već prema posmatracu, pokazujuci različite stepenove složenosti u ovom kjucnom dogadjaju. Eva drži smokvu (pre nego jabuku) u svojoj desnoj ruci i pokazuje kaziprstom ulevo na adama, čije je ponašanje kontradiktorno: dok i sam poseže sa smokvom, on drži svoju desnu ruku podignutu ispred grudi, što se mislilo da odagnaje nesrecu.

Osramoćeni Noje stoji do drveta i ovde dormira ugao. Njegova casa mu ispada iz ruku. Na drugoj srrani drveta su dva njegova sina, jedan pomaze ocu, drugi pokazuje zaprepascenost pijanim stanjem. Kao i Adam i Eva ova scena je puna suprotnosti izraza ica. Kaledariova dela, izvedena izmedju početka izgradnje Palate 1340 i njegove smrti, su medju najboljim poznogotičkim delima u Veneciji.

Pozno gotička velicanstvenost konacno je kulminirala sa Porta dela Karta, portalom Duzdeve palate. Potpis Bartolomea Buona pokazju na autorstvo dizajna kao celine a ne na izvodjenje skulptura. Dok je figura Pravde nesumnjivo pripisana Buonu, on je ostavio da ostale figure izvedu ostali skulptori. Njihove skulpture su takodje velika dela venecijanske pozne gotike.

70. BRAĆA VAN AJK i PORTRETI JAN VAN AJKA +GANSKI OLTAR

Evropska istorija prve polovine XV veka je burna: traju nesuglasice i borbe izme|u Francuske i Engleske, a Jovanka Orleanka je spaqena. Evgenije IV je papa, a u zapadnoj crkvi se javqa `eqa za wenom reformacijom. Ali, u burgundsko - flamanskoj oblasti vlada mir. Vojvodstvo Burgundija, dr`ava izme|u Francuske i Nema~ke, po~etkom XV veka do`ivqava privredno blagostawe pod vladavinom francuskih kne`eva. Ovoj dr`avnoj tvorevini povremeno pripada i Flandrija koja je bogatstvo stekla industrijom sukna i bila u stawu da nezavisno od francuskih prilika izgradi svoju trgovinu otkad se kao transportni put za Italiju, wenog glavnog trgova~kog partnera, upotrebqavao morski put preko Gibraltara. U Flandriji su najmo}nija tri grada: Gan, Bri` i Ipr. Dodu{e, od ova tri grada, samo su dva sa~uvala svoje bogatstvo - Gan i Bri`. Dva dela vojvodstva veoma su razli~itog karaktera. Grof od Flandrije i vojvoda od Burgundije vodi u svojim dvorcima na severu, rasko{an `ivot, kakav je nekada upoznao na francuskom dvoru, i jedini je vladar u Evropi koji jo{ mo`e da `ivi na tako visokoj nozi. Dok Burgundija gaji na svom dvoru najprefiweniju, preko mere negovanu kulturu francuskog obele`ja, Flandrija razvija smisao za umetnost i marqivost. Paralelno sa privredom, nastaje oko 1420. god. i umetni~ki polet, koji mo`e da se takmi~i s Firencom. Ali ova Flamanska renesansa pro`eta je sasvim drugim duhom nego italijanska. Ona se ne temeqi na anti~koj lepoti, ve} slavi duh neusiqene prirodnosti i `ivi od snaga unutra{we slobode. Ona voli svakida{wicu, ru`no, posmatra o{tro i reprodukuje ono {to vidi bez ulep{avawa. Ne postoji adekvatan naziv za ovo severno `ari{te revolucije, ali obi~no je ozna~eno kao "pozna gotika". Ovaj naziv ukazuje da stvaraoci novog stila, za razliku od wihovih italijanskih savremenika, nisu odbacili me|unarodni stil. [ta vi{e, uzeli su ga za svoju polaznu ta~ku. Wihov sna`ni realizam imao je vidqivog uticaja na slikarstvo rane renesanse.

Flamanci tek u XV veku otkrivaju stvarnost sveta sa delima Jana i Huberta van Ajka. Jan je najverovatnije ro|en 1390. god. Vekovima je smatrano da su oba brata ro|ena u Ajku, mada postoji i pretpostavka da su ro|eni u Mastrihtu gde prezime "van Ajk" i nije neuobi~ajeno. Zna se da su imali i brata po imenu Labbert, koji se u zvani~nim spisima pomiwe dva puta, 1431. i 1442. god. Mo`da su bili u srodstvu i sa Hendrikom van Ajkom koji je bio sokolar Filipa Dobrog. Jan van Ajk se najverovatnije 1429. god. o`enio Margeritom, o kojoj se ne zna ni{ta osim da je ro|ena 1406.god. Imali su dvoje dece. Wegovoj }erki Lieniji je posebnim odobrewem Filipa Dobrog omogu}eno da posle o~eve smrti stupi u manastir Sv. Agneze u Maseiku 1450. god.

Jan van Ajk se prvi put pomiwe kao slikar vojvode Johana Bavarskog, "izabranika" biskupije u Lije`u, koji je posle smrti svog brata Viqema VI od Holandije; zaposeo teritoriju svoje ne}ake @akline, i odredio Hag kao svoje boravi{te. Jan je oslikavao wegov zamak od 24. oktobra 1422. god. do 11 septembra 1424. god. Ovaj vojvoda je imao bogatu riznicu, a wegov dvor je bio glavno intelektualno i umetni~ko sredi{te. Jan van Ajk je po okon~awu svojih poslova na ovom dvoru oti{ao u Bri`, gde je ostao kratko vreme. Ve} 19. maja 1425. god. postavqen je za slikara i komornika na dvoru vojvode od Burgundije, Filipa Dobrog, koji je o Janu ~uo mnogo toga dobrog, i koji }e ga {tititi do kraja Janovog `ivota. Wih dvojica su `iveli u uzajamnom po{tovawu i poverewu. Jan se u Bri` doselio za stalno 1430. god., a u ku}i u kojoj je `iveo sa porodicom je bio i dvorski ateqe. U Bri`u je Jan van Ajk dobio prava koja su u`ivali pripadnici gra|anskog stale`a, ali je on i ina~e, kao vojvodin komornik, imao uglavnom povla{}en polo`aj.

Najranije 1426. god. slikar je poduzeo, u ime svog gospodara, odre|ena poverqiva "tajnovita putovawa" i hodo~a{}a i tokom slede}ih godina bio je ~lan dve ambasade na Iberijskom poluostrvu. Ostav{i dvaput udovac, Filip Dobri je bio bez naslednika, i prvo prekomorsko putovawe, koje je trajalo od po~etka leta do oktobra 1427. god., je poduzeto u ciqu pregovarawa o braku sa Izabelom od [panije, }erkom grofa d ′ Urhela i ne}akom Alfonsa V Aragonskog. Ovde je Jan van Ajk izradio wen portret. Budu}i da je pregovarawe propalo iz nepoznatih razloga, poduzeta je druga misija. Putovalo se u Portugaliju da bi se isprosila ruka princeze Izabele Portugalske, najstarije }erke tamo{weg kraqa. U Lisabonu Jan je izradio portret ove princeze koji je bio poslat vojvodi pre kona~nog zakqu~ewa braka. Sa infantkiwom izaslanici su se vratili u decembru 1429.god., a ven~awe Filipa Dobrog i ove princeze se odr`alo 10. 01. 1430. god. Po nekima, slikar je dospeo i u Palestinu. Filip Dobri je sawao o krsta{kom ratu i tri puta je slao misije s nalogom da izvr{e isto hodo~a{}e. Jan van Ajk je dobio zadatak da napravi neku vrstu mape u boji na kojoj bi se videla sva "mesta i znameniti predeli kontinenta". Jan van Ajk je dva puta i{ao i u Turne kao gost tamo{weg op{tinskog odbora koji mu je darovao "akove vina". Kako je ~lan ove uprave bio i Rober Kampen, mogu}e je da su se ova dva umetnika srela i upoznala. Filip Dobri je povremeno pose}ivao Janovu slikarsku radionicu i u tim prilikama ga je nov~ano nagra|ivao.

O van Ajku se zna vi{e nego o bilo kom drugom severnom slikaru XV veka. Me|utim, o wegovom starijem bratu Hubertu zna se malo, ustvari tako malo da su ga nazvali ~ak i izmi{qenom osobom. Ali, postoje ~etiri arhivska zapisa iz 1425. i 1426. god. koji se sasvim sigurno odnose na Huberta van Ajka, a oni se ne mogu smatrati neverodostojnim. Posledwi podatak potvr|uje da je Hubert umro 1426. god. To, da je ovaj Hubert van Ajk bio brat ~uvenog Jana potvr|uje o{te}eni natpis na Ganskom oltaru. Na spoqnoj strani okvira ovog oltara stoji zapis: "Slikar Hubert van Ajk, od koga nikad nije bilo boqeg, zapo~eo ovaj rad. Jan, brat wegov, drugi po ume}u, okon~a ga o tro{ku Jodokusa Vejta".

Ktitor ovog oltara je bio Jodokus Vejt, vlastelin od Pamele i sudija u gradi}u Vas, koji je 1395. god. postao ~lan ganskog op{tinskog ve}a, a 1433. god. izabran je za gradona~elnika Gana. Slavoqubqe se ogleda u ~itavoj poruxbini: u ogromnim dimenzijama dela, u izboru ~uvenog slikara, vojvodinog komornika, u poseti oltara koji je posve}en celom nebeskom carstvu. Ganski oltar je naru~en ne{to pre 1426.god. a osve}en je 06. 05. 1432. god. Razlog zbog koga je, posle smrti Huberta van Ajka 1426. god., bio potreban tako dug rok za dovr{ewe ovog oltara je mo`da taj {to je Jan van Ajk, u toku tih pet i po godina, proveo bar dve godine u putovawima po nalogu vojvode. Oltar je stajao u kapeli Jodokusa Vejta i wegove supruge Izabele Borlut u crkvi Sv. Bavona. Ina~e, ova crkva je, u vreme kada je oltar nastao, bila posve}ena sv. Jovanu Krstitequ. Sv. Bavonu - pustiwaku je posve}ena 1540. god. a 1559. god. ova crkva je postala katedrala. Pretpostavqa se da je porodi~na kapela Jodokusa Vejta bila posve}ena sv. Jovanu Jevan|elisti. U ovoj uskoj i niskoj kapeli oltar je stajao od 06. 05. 1432. god. do 19. 08. 1566. god, kada je pomeren zbog straha od ikonoklasta. Kanonici crkve Sv. Bavona su 1815. god. hteli da prodaju neke panoe oltara ali, u istom trenutku javili su se i kupac koji je ponudio veoma visoku cenu, i istori~ari koji su digli glas protiv ovog otu|ewa. Ganski oltar je kona~no 1945. god vra}en na pravo mesto u crkvu Sv. Bavona.

Veli~ina Ganskog oltara je ve}a od prostora u koji je trebao da stane - sva krila ovog poliptiha se u relativno teškobnoj kapeli ne mogu {irom ni otvoriti. Na zaklopqenom poliptihu su prikazani, na ni`em nivou, portreti Jodokusa Vejta i Izabele Borlut, a izme|u wih su dva sv. Jovana, Krstiteq i Jevan| elista, predstavqeni u grizaju. Na gorwem su "Blagovesti", a lunete koje odozgo zatvaraju scenu izgledaju kao male zasvedene odaje iz kojih dowu scenu posmatraju prorok Zaharije i proro~ica Eritreja na levoj strani, i prorok Mihej i proro~ica Kumena na desnoj strani. Tema Blagovesti je bila omiqena u XV veku, zato {to ukqu~uje i Mariju - ~ijem je kultu u to doba posve}ena veoma velika pa`wa - ali i zato {to je saop{tavawe vesti o Ro|ewu radosnija tajna od Raspe}a. Prisustvo proroka i proro~ica je opravdano natpisima na wihovim svicima koji prori~u slavu Bogorodice i ro|ewe Hrista. Sv. Jovan Krstiteq je prikazan jer je bio za{titnik crkvenog zdawa kome je oltar namewen. Sv. Jovanu

Jevan|elisti je bila posve}ena porodi~na kapela Jodokusa Vejta pa je zbog toga verovatno i on prikazan.

Blagovesti se odvijaju u Bogorodi~inoj spava}oj sobi, i time se Jan van Ajk opredelio za realisti~ko prikazivawe prizora. Svetlost dolazi sa desne strane kao i ina~e u Vejtovoj kapeli, a to pravilo po{tuju i svi okviri ili arhitektonski predmeti na svim panoima. Tako, u Bogorodi~inoj sobi, okviri panoa kao da bacaju senku na plo~ice na podu, a lice Izabele Borlut je okrenuto od izvora svetlosti, {to je u suprotnosti s Janovim obi~ajem. Re~i koje Bogorodica izgovara: "Ecce Ancila", su napisane naopako. Neobi~no je i to {to je scena Blagovesti naslikana na ~etiri panoa, s tim {to sredi{wa dva prikazuju veoma detaqan gradski pejza` (levo) i mrtvu prirodu sa~iwenu od umivaonika i ubrusa (desno). Ova dva sredi{wa panoa ilustruju pri~u iz XV veka o Blagovestima, koja se nalazi u kwizi Ludolfa Saksonskog "Liber de Vita Christi" (kwiga o Hristovom `ivotu) koja ka`e da je Bogorodica "ostajala u svom domu sakrivena od tu|ih pogleda". Prema tome, otvoren prozor ozna~ava ne~ist i dalek svet koji `ivi na javnim mestima, a umivaonik sa belim ubrusom je znak Bogorodi~ine moralne ~istote. Ova ~etiri panoa su spojena u jedinstvenu celinu, a plo~ice na podu i grede na tavanici su prikazane u perspektivi. Veli~ina figura je ista izuzev figura u lunetama koje su malo mawe zbog mesta na kome se nalaze.

Spoqa{wost i unutra{wost oltara je veoma razli~ita. Na spoqa{woj strani preovla|uju sme|i i prigu{eni tonovi, a okviri panoa su oslikani da do~aravaju kamen. Za razliku od ovoga, unutra{wost sija od svetlosti, a okviri panoa su pozla}eni. To je tako jer je na spoqa{woj strani prikazan zemaqski svet (ktitori i doga|aj Blagovesti - koji se odigrao na zemqi), a na unutra{woj strani bo`anski svet Raja. Nije samo okvir slikan tako da stvara utisak arhitekture, ve} i ~etiri ni{e u dowem redu, u koje su ugra|ene statue svetiteqa i ktitora. [to se ti~e proroka i proro~ica kao i ktitora, predstavqeni su kao bojene skulpture. Postojao je obi~aj jo{ u ranom sredwem veku da se bojene skulpture s ′likom darodavaca poklawaju crkvi kao zavetni darovi.

Vrhovi spoqa{wih panela su okrugli, dok su odgovaraju}i unutra{wi (sredi{wi) paneli ~etvrtasti, mada su slikani da izgledaju zaokrugqeno. Rezultat toga je da su unutra{w i sredi{wi paneli i wihovi okviri samo delom pokriveni kada je oltar zatvoren. Da nisu gorwi paneli krila zaokrugqeni, te{ka rebra niske kapele, u kojoj je oltar bio sme{ten, bi spre~ila wegovo otvarawe i zatvarawe. A ~ak i da je tako, gorwi delovi krila bi mogli da se pomeraju samo ako bi se paneli sa Adamom i Evom sklopili preko panela sa an|elima peva~ima i svira~ima, {to ide u prilog prona|enim tragovima {arki na wihovim pravim ramovima. Ina~e, ramovi krila su restaurirani i prefarbani u XVI veku.

Unutra{wost Ganskog oltara je horizontalno podeqena na dva dela ili reda. U gorwem delu nalaze se tri lika iz vizantijskog Deizisa: Bog, Bogorodica i sv. Jovan Krstiteq, a uz wih su an|eli peva~i i svira~i i Adam i Eva. Na dowem delu je, po ~itavoj {irini, naslikana kompozicija koja podrobno prikazuje jedan doga|aj: kretawe brojnih povorki u susret Jagwetu.

Centralni panel u ni`em redu prikazuje veliki broj bla`enih koji sa~iwavaju grupu svetaca koji dolaze sa sve ~etiri strane sveta i kre}u se prema "Fontani vode `ivota" i oltaru Jagweta. Oltar okru`uju an|eli raspore|eni u dva polukruga - osam an|ela se mole, ~etiri nose predmete sa kojima je Hrist mu~en i od kojih je stradao, a dva kâde - a iznad wih je golub sv. Duha, koji lebdi u polukru`nom nimbu. Desno od fontane je prikazano dvanaest apostola (sedmorica kle~e), sv. Pavle, sv. Varnava i grupa mu~enika koji su obu~eni u crvene ode`de ili ogrta~e. Me|u wima je i sv. Stefan Prvomu~enik, i sv. Livin - jedan od posebnih za{titnika grada Gana. Levo od fontane su "oni koji su verovali u Hrista i pre Wegovog dolaska": mawe va`ni proroci postavqeni kao pandan dvanaestorici apostola, patrijarsi i mo`da, pagani, ukqu~uju}i i upadqivu figuru u belom ogrta~u sa granom lovora u ruci, koja mo`e biti Vergilije - najve}i paganski svedok Hristove bo`anske li~nosti. Osoba sa Vergilijeve desne strane, obu~ena u tamnoplavi ogrta~ i sa crvenim turbanom na glavi, koja dr`i u ruci granu mirte je verovatno Isaija. Oltaru, sme{tenom u sredini, s desne strane prilaze svete device, a s leve grupa ispovednika, od kojih su svi osim jednog obu~eni u plave ode`de da bi se razlikovali od "zna~ajnijih mu~enika" u prvom planu. Me|u ispovednicima se ne mo`e identifikovati niko posebno, ali me|u devicama je sv. Ursula sa strelom, a na ~elu procesije su sv. Agneza, sv. Varvara, sv. Katarina i sv. Doroteja. Na prvobitnom okviru bilo je natpisa koji su pojedine grupe svetaca i proroka ozna~avali kao oli~ewa jednog od devet bla`enstava; te oznake su, prilikom sve~anog ulaska Filipa Dobrog u Gan 23. 04. 1457. god., nosile na sebi grupe `ivih li~nosti, prikazuju}i likove iz poliptiha bra}e Van Ajk.

Na krilima oltara priliv bla`enih se nastavqa. Panel s desne strane koji se nadovezuje na centralni panel, prikazuje svete pustiwake predvo|ene sv. Pavlom iz Tebe, sv. Antonijem i sv. Benediktom iz Nurzije, a Marija Magdalena i sv. Marija Egipatska se stidqivo pomaqaju iza ogromne stene. Na ovaj panel nadovezuje se panel sa sv. hodo~asnicima ukqu~uju}i i sv. Jakova Velikog, kao i ogromnog sv. Hristifora u crvenom ogrta~u. Sa leve strane na centralni panel se nadovezuje panel

sa Hristovim vitezovima koje predvode sv. Viktor (tj. sv. Martin - po Panofskom), sv. \or|e i sv. Sebastijan. Na ovaj pak panel se nadovezuje slika pravednih sudija. Sna`no individualizovane crte lica sudija su uvek dovodile u isku{ewe stru~wake da ih identifikuju kao savremenike bra}e van Ajk, a najstarija pretpostavka, i ujedno pretpostavka sa najmawe kredibiliteta, je da su prvi i ~etvrti sudija (idu}i s leva na desno) autoportreti Huberta i Jana van Ajka. Jo{ jedna pretpostavka glasi da su ~etiri jaha~a u prvom redu flandrijski grofovi sa po~etka burgundijske dinastije: Filip Smeli, Luj de Mal, @an Neustra{ivi i Filip Dobri.

Na centralnom panelu scena je sme{tena na livadi punoj cve}a. Sa savr{enom ta~no{}u su prikazani masla~ak, |ur|evak, lisavac, zvon~i}i, lazarkiwa, bo`ur, ribizla i najkarakteristi~niji marijanski cvet - qiqan. To {to pustiwaci, hodo~asnici, vitezovi i sudije hodaju po tvrdom tlu, a ne po mekanoj travi, izgleda da izra`ava "grube puteve" po kojima ~ove~anstvo mora da hodi na svom putu do "zelenih pa{waka" spasewa.

Ceo sklop oltara je neobi~an. Gorwi deo se sastoji od sedam panela u odnosu na dowih pet, a centralni gorwi deo ~ine tri vertikalno odvojene slike koje su sme{tene nad jednom dowom duguqastom slikom. Razmera gorwih figura je kolosalna u odnosu na dowe male figure, a nebesko kraqevstvo u gorwem redu je sa~iweno od poplo~anih podova, kamenih ni{a i te{kog hrastovog name{taja. Tri centralne li~nosti - Bog na prestolu, Bogorodica i Jovan Krstiteq su prikazane na plitkom prostoru ispred po~asnih zastora od brokata i ispod zlatnih lukova. Figure an|ela peva~a s leve strane, i an|ela koji sviraju na orguqama, harfi i violi da gamba s desne strane, su za 1/3 mawe od centralnih figura. Wihova pozadina je nebo, a plo~ice poda na kome one stoje, su ukra{ene simbolima kao {to su jagwe, slovo "M" Bogorodice, Hristovim "IHS", "W", "JESUS"i kabalisti~ko "AGLA". Osam an|ela peva~a je okupqeno oko rasko{ne pevnice ukra{ene sitnim likovima proroka i kompozicijom u kojoj sv. Mihailo ubija a`daju. An|eli imaju na sebi velelepne pla{tove od brokata ~iji zlatni motivi blistaju. Figure Adama i Eve, koje zatvaraju gorwi niz scena, su ne{to ni`e od prose~ne visine ~oveka. Razli~it polo`aj wihovih nogu pokazuje da su oni, u odnosu na dowi deo okvira, na ni`em nivou nego ostali likovi u ovom redu slike. Posmatra~ ih vidi odozdo, a ravan na kojoj stoje se ne vidi (Adamova desna noga izlazi iz ravni slike i vidi se odozdo). Figure su postavqene u uske ni{e iznad kojih su reqefi koji prikazuju Kainovo i Aveqevo prino{ewe `rtve - iznad Adamove figure i ubistvo Aveqa - iznad Evine figure. Wihovo prikazivawe uz Boga ima, verovatno, za ciq da uka`e upravo na iskupqewe wihovih grehova, kao i grehova celog ~ove~anstva. Oni povezuju u isti mah temu sa spoqa{we i sa unutra{we strane oltara.

Ikonografija "Poklowewe Jagwetu" poti~e iz verovawa da na dan svog zajedni~kog praznika, prvog novembra, svi svetiteqi dolaze u Raj, Bogu na poklowewe. Ovaj doga|aj je opisan u "Zlatnoj legendi" po kojoj je ~uvar crkve Sv. Petra u Rimu u snu video takvo okupqawe. Osnovni tip slike Svih svetih izgleda da je ustanovqen u isto vreme kada je i praznik Svih svetih zvani~no proklamovan 835.god.

Najranije predstave prikazuju Bo`anstvo u vidu Jagweta, dok se Wegova krv sliva u putir koji je ponudila crkva. Biblija opisuje taj sveta~ki skup: "Potom videh, i gle, narod mnogi, kojega ne mo`e niko izbrojati, od svakoga jezika i kolena i naroda i plemena, staja{e pred prestolom i pred Jagwetom, obu~en u haqine bijele, i palme u rukama wihovim.... i svi an|eli stajahu oko prestola i stare{ina i ~etiri `ivotiwe, i pado{e na lice pred prestolom, i pokloni{e se Bogu." (otkrovewe Jovanovo 7, 9 - 11). Zna~ajna promena se dogodila u XIII veku, a do sredine XIV veka je nastao "novi stil" slike Svih svetih. Grupa vernika je re~itije razlikovana, scena je sme{tena ili u veliki grad - nebeski Jerusalim, ili na nebu me|u oblacima iznad pejza`a. Tada su se pojavili i an|eli peva~i i svira~i. Bogorodica i sv. Jovan Krstiteq su prikazani kao vo|e Blagoslovenih, a Bogorodica je, u mnogim slu~ajevima, jo{ vi{e odvajana time {to joj je dodeqivano mesto sa desne strane Bo`anstva. A najva`nije je da samo Bo`anstvo (sada radije prikazivano iznad grupe bla`enih, nego me|u wima) nije vi{e slikano u vidu Jagweta, ve}, ili kao "Car careva" ~iji lik predstavqa tri lika Bo`ija u jednoj figuri na prestolu, ili kao sv. Trojstvo - dve qudske figure na prestolu sa golubom izme|u wih.

Za razvoj ovog tipa slike je zaslu`no u~ewe sv. Avgustina sredinom XIII veka. Upravo se u ilustrovanim manuskriptima " O dr`avi Bo`joj" pojavio nov tip slike Svih svetih po prvi put, i nastavio je da se javqa i u drugim verzijama kwige kao slavqewe onoga {to sv. Avgustin naziva "ve~no bla`enstvo Bo`jeg grada i ve~ita nedeqa".

Unutra{wost Ganskog oltara se sla`e sa ovim "novim stilom" tj. "avgustinskim" slikama Svih svetih - sa wima deli prikaz Boga kao figure na tronu u papskoj ode}i (tip koji je {iroko kori{}en u francuskim prevodima kwige "o dr`avi Bo`joj" sv. Avgustina, a wegov prvi poznati primer je minijatura iz ovog manastira iz oko 1370. god.). Istaknuti su Bogorodica i sv. Jovan Krstiteq, a prisutni su i an|eli peva~i i svira~i.

Me|utim, postoje i neka odstupawa od onda{we op{te prihva}ene slike Svih svetih. Sv. Jovan Krstiteq ne samo {to preko "ode}e od kamiqe dlake" nosi i rasko{an zeleni ogrta~ ~ije su ivice

ukra{ene dragim kamewem koje je istog kvaliteta kao i ono koje ukra{ava Bogorodi~in plavi ogrta~, ve} mu je data i nova privilegija {to sedi na tronu do Boga, kao i Bogorodica. Ina~e, bilo je uobi~ajeno da, kada je Bogorodica ustoli~ena desno od Boga, prostor sa Wegove leve strane bude prazan a Krstiteq bude postavqen na ~elo povorke "stare{ina i ~asnih otaca", ili, u drugom slu~aju, da se i Bogorodica i sv. Jovan Krstiteq prika`u u kle~e}em polo`aju levo i desno od Boga. Zatim, figure praroditeqa ne samo {to su naslikane u skoro istoj veli~ini kao Bog, ve} su i na istom nivou, mada bi trebali da budu me|u osobama iz Starog zaveta. An|eli peva~i i svira~i su jedinstveni iz dva razloga: umesto da lebde nad centralnom grupom ili da su rasuti me|u po{tovaocima, oni sami zauzimaju dva panela, a nedostaju im krila - atributi koji ukazuju na wihovu nebesku prirodu. Oni su jedini an|eli bez krila u severnom slikarstvu XV veka.

Naslikan kao ~ovek u najboqim godinama, Bog je ustoli~en ispred trostrukog venca. Wegov po~asni zastor prikazuje hristolo{ki simbol pelikana sme{tenog na vinovoj lozi, i sa natpisom IHESUS XPS. Me|utim, na bisernom vezu Wegove haqine ispisan je epitet iz Starog zaveta - SABAWT (Svedr`iteq). A na sli~no izvezenoj ivici Wegovog ogrta~a ispisana je fraza Rex requm, Dominaus dominantium o kojoj je sv. Avgustin pisao: "Ovim re~ima nije posebno imenovan ni Otac, ni Sin, ni sv. Duh, ve} Car Careva, Gospodar Gospodara, samo Trojstvo.

Ako se posmatra zajedno sa figurama Bogorodice i sv. Jovana Krstiteqa, ovaj lik zadr`ava svoje Trojno zna~ewe. Ali, ako se posmatra sa golubom ispod wega, figura dobija novo zna~ewe: s ’ obzirom da je tre}e lice prikazano u golubu, papska figura se mo`e tuma~iti ili kao kombinacija prvog i drugog lica, ili ako se i Jagwe ukqu~i u tuma~ewe likova i time ozna~i kao predstava Hrista, kao sam Bog otac.

Uprkos svojoj vernosti tradiciji, dowa zona Ganskog oltara sadr`i elemente koji nemaju paralela ni u "starom" ni u "novom stilu" slikawa slike Svih svetih. Jedna od ovih novih crta je fontana `ivota. Predstava fontane, tj. izvora vode `ivota, jedan je od najstarijih simbola spasewa sveprisutnog u Starom zavetu; pomiwe se u Otkrovewu, gde je "izvor" pomenut samo kao obe}awe. Ali neslagawe izme|u re~i fons (izvor) i fluvius (reka) nije spre~ilo da na Ganskom oltaru bude oslikana fontana. Fontana se tuma~ila i kao mesto na kome se sre}u svi verni, i kao vrsta oznake prelaska iz Starog u Novi zavet, iz prirodnog u bla`eno stawe.

Druga novina - vrlo neobi~ni produ`etak tradicionalne povorke bla`enih - je nastala zbog posebnih `eqa jednog ili vi{e ktitora. Na centralnom panelu su samo kanonske grupe svetaca koji su nabrojani u liturgaji za praznik Svih svetih: patrijarsi i proroci, apostoli, mu~enici, ispovednici i device. Na unutra{wim panelima krila, su sv. pustiwaci koji su tako|e pomiwani u liturgiji i Hristovi vitezovi kojih ima, ako ne u samoj liturgiji, onda sigurno u tekstovima iz kojih je liturgija nastala (kao {to je "Zlatana legenda"). Me|utim, dve grupe, skroz levo i desno, ~ine izuzetak. Sv. hodo~asnici ne sa~iwavaju grupu unutar skupine svetaca, pa bi izgledalo da su odvojeni kao nezavisna grupa samo da bi bili pandan pravednim sudijama na suprotnom kraju. Ali, nasuprot hodo~asnicima, grupa pravednih sudija ne ukqu~uje ni jednog sveca kojeg je mogu}e identifikovati. Uzimaju}i u obzir to da oni zauzimaju prostor skroz levo koji je tradicionalno rezervisan za donatore i, daqe, to da je titula judices (sudije) obi~no davana ne toliko ~lanovima sudstva, koliko visokim civilnim predstavnicima uop{te, stru~waci su do{li do zakqu~ka da su pravedne sudije primqeni u hijerarhiju bla`enih ne kao prihva}ena kategorija svetaca, ve} kao idealni predstavnici posebne grupe `ivih dostojanstvenika koji su se nadali da }e biti ukqu~eni me|u izabrane.

Jedan od ve} pomenuta ~etiri arhivska zapisa, koji su dokazi samog Hubertovog postojawa, odnosi se na isplatu za "dva nacrta za oltar na zahtev mesnih sudija" iz 1425. god. koji su se posle posete Hubertovoj slikarskoj radionici nov~ano zahvalili i wegovim pomo}nicima. Zbog ovog podatka neki istra`iva~i su naslikane pravedne sudije identifikovali sa ovom grupom dostojanstvenika, a wihov oltar sa dowim delom Ganskog oltara.

Panofski smatra da je Ganski oltar sa~iwen od prvobitno nepovezanih elemenata koje je za sobom ostavio Hubert van Ajk u raznim nivoima nezavr{enosti, a koje je Jan postepeno adaptirao, dopunio i zavr{io o tro{ku Jodokusa Vejta koji je, po{to je bio bogat i uticajan, lako mogao da ubedi prvobitne Hubertove naru~ioce da mu ustupe svoja prava. Tako je zakqu~eno da je ovaj oltar nastao spajawem dva posebna oltara: pentaptiha sa temom poklowewa Jagwetu i triptiha tj. retabla bez krila na kome su prikazana tri sveta lika {to i nije bilo neuobi~ajeno u XV veku. [to se ti~e panela sa an|elima peva~ima i svira~ima, oni su prvobitno ra|eni za ormar ili verovatnije, za orguqe. Kapci orguqa su tradicionalno ukra{avani pojedina~nim figurama koje sviraju i pevaju, ili sa grupama figura na zasebnim panelima.

Te{ko je odrediti {ta je ko naslikao od dvojice bra}e, posebno zbog toga {to su na oltaru vr{ene neke ispravke - mo`da i od strane samog Huberta - ali i zbog toga {to je oltar nekoliko puta restauriran, pri ~emu su pojedini restauratori dodavali i pone{to svoje, kao npr. kulu na levoj strani Poklowewa Jagwetu. Godine 1550. temeqnu restauraciju su, prema istorijskim svedo~anstvima,

izveli Lanselot Blondel i Jan van Skorel. Do we je moralo do}i jer je, usled neprestanog ~i{}ewa ovog poliptiha, potpuno izbrisana jedna mawa slika na dowem delu oltara. Ve} je pomenuto da su 1822. god. sredi{wi panoi pretrpeli velika o{te}ewa usled po`ara na krovnoj konstrukciji crkve. Restauracija, izvr{ena 1950. - 51. god. povratila je slikama, koliko god je to bilo mogu}e, wihov prvobitni izgled.

Dve slike koje pre mogu da se pripi{u Hubertu nego Janu van Ajku su "Mirosnice na grobu Hristovom" i Fridsam "Blagovesti" tako nazvane prema posledwem vlasniku koji ih je prodao muzeju Metropoliten u Wujorku. "Mirosnice" su preme{tene iz Kuk kolekcije u Ri~mondu u van Beninhen kolekciju u Virhotenu blizu Roterdama. U dowem desnom uglu slike je grb Filipa de Komina naslikan na steni; dodat je kasnije, {to zna~i da je slika, po svoj prilici, pripadala ovom francuskom piscu memoara; wom je on mo`da dopunio dekor kapele koju je podigao u pariskoj crkvi Svetih Avgustinaca. Zraci koji dolaze sa desne strane pod uglom od oko 45°, verovatno poti~u od figure vaskrslog Hrista koji je svakako bio predstavqen na panou desno od ovog, na kome je, prema Panofskom bila predstavqena scena "Vaznesewa Hristovog". Arhitektura je prikazana sa topografskom precizno{}u. Neki delovi su ponovo oslikani, kao npr. stene u gorwem levom uglu. Izgleda da je Jan ponovo oslikao nebo i horizont, dodaju}i takve karakteristi~ne detaqe kao {to su planine u daqini pokrivene snegom i lepezasti bor. Verovatno je prepravio i dve impresivne figure u centru slike: vojnika sa helebardom (sredwevekovnim oru`jem u vidu kopqa sa sekirom pri vrhu ispod {iqka) i {lemom sa zmajem, i an|ela u belom ogrta~u.

Jevan|eqe po Marku (16, 2) ovu scenu sme{ta u zoru: "I vrlo rano u prvi dan nedeqe do|o{e na grob oko izlaska sunca". I zaista, zraci sunca se pomaqaju iza stene s leve strane, obasjavaju nebo i bacaju rozikastu svetlost na Jerusalim u pozadini. Sunce ovde simboli~no ozna~ava ponovno ra|awe. Umetnik je izgleda prkosio prirodnim zakonima da bi potvrdio natprirodnu osobinu nedefinisanog svetla koje dolazi s desne strane i osvetqava prvi plan.

[to se ti~e Fridsam "Blagovesti", sve do sredine XIX veka nije se ni znalo da slika postoji, a onda je otkrivena u jednoj pariskoj zbirci. Vreme i mesto nastanka ostali su nepoznati. Ovaj panel je dosta o{te}en i navodno skra}en pri vrhu, {to bi objasnilo odsutnost neba na slici. Scena je sme{tena u vrtu, kod vrata male gra|evine (mo`da oratorijuma), kojoj prilazi arhan|eo Gavrilo, a ne u enterijeru. Vegetacija u drugom planu je srodna onoj na "Poklowewu Jagwetu". Naro~ito drvo koje izbija iza zida koji se raspada, podse}a na drvo koje je prekriveno Janovim naranxinim gajem na panelu sa sv. hodo~asnicima, koje su stru~waci registrovali nakon {to su Ganski oltar podvrgli rentgenskom ispitivawu.

Ko je naslikao niz minijatura u Bogorodi~inom molitveniku je pitawe koje ve} godinama, ako ne i decenijama, mu~i sve stru~wake i istra`iva~e. Prvobitni vlasnik ovog molitvenika, vojvoda od Berija poklonio ga je u nedovr{enom stawu jednom od svojih ro|aka, Robinu d’Etampu. On ga je, zatim, podelio na dva dela i jedan deo je pre{ao u vlasni{tvo holandsko - bavarske dinastije. Isti taj deo je jo{ jednom podeqen na dva dela ali ne zna se kada. Godine 1904., jedan od ta dva dela je uni{ten u po`aru Kraqevske biblioteke u Torinu, a drugi deo, koji je pripadao princu Trivulziju Milanskom, sada se ~uva u muzeju]iviko u Torinu. Po wegovom zadwem prebivali{tu, nau~nici su ovaj molitvenik nazvali "Milansko - Torinski".

Kada je napustio riznicu Robina d ’ Etampa, ovom molitveniku je nedostajao zna~ajan broj minijatura koje su dodavane raznih godina sve do sredine XV veka. Najkasnije minijature ne predstavqaju poseban problem. To su tipi~na dela flamanskih iluminatora, verovatno aktivnih u Bri`u, koji su u velikom broju pribegli imitirawu dobro poznatih panelskih slika. Me|utim, u ovom molitveniku postoje dve serije minijatura o~igledno "ajkovskog" karaktera koje izgleda prethode tim eklekti~kim minijaturama. Ali, u~e{}e Jana van Ajka u ilustrovawu Milansko - Torinskog molitvenika ~esto je osporavano. Ta protivna mi{qewa se zasnivaju uglavnom na tvr|ewu da su ta dela suvi{e moderna za tridesete godine XV veka kada se smatra da su nastala. Zapravo, stvarni osnovni prigovor pripisivawa minijatura mladom van Ajku, i osnovni razlog wihovog datirawa u 30 - te godine, je taj {to ne postoji ni{ta sli~no sa ~ime bi se ove minijature mogle uporediti pre 1417. god., kad je umro Vilijam VI (na koga se odnosi jedna od minijatura), niti ~ak pre 1424. god, kada je Jan napustio slu`bu kod Vilijamovog brata Johana. Ali, nevoqa je u tome {to ne postoji ni{ta sli~no sa ~ime bi se one mogle uporediti ni posle 1424. god., barem ne u Holandiji. Ina~e minijature koje je radio Jan van Ajk ili neko ko se na wega ugledao, imaju svetlucavu povr{inu i po tome se veoma razlikuju od svih ostalih koje su ra|ene pre ili posle wega, u ovoj rukom pisanoj kwizi. Ova wegova tehnika se verovatno zasnivala na kori{}ewu nekog sredstva razbla`enog uqem.

Prva od dve pomenute serije - ozna~ena kao "majstor od strane Ilen de Loa koji je prvi proglasio obe grupe autenti~nim delima bra}e van Ajk - ukqu~uje slede}e minijature:

1. Bogu ustoli~enom pod ceremonijalnim {atorom se klawaju an|eli (velika minijatura). U inicijalu je donator. U dnu strane su sedam an|ela koji se mole i sviraju.

2. Hristos na Maslinovoj gori - (velika minijatura). U inicijalu: Bi~evawe Hrista. U dnu strane: No{ewe krsta. Mogu}e je da je velika minijatura kopija izgubqenog originala. Prostor nema pravu dubinu, a na qudskim figurama naro~ito su lica predstavqena sa izra`ajnim realizmom.

3. Pijeta na kojoj su osim Hrista i Bogorodice prikazani i sv. Jovan jevan|elista - koji pridr`ava Bogorodicu, Marija Magdalena i Marija Kleopina - (velika minijatura). Nema podataka o postojawu inicijala. U dnu strane: Kraqica od Sabe gazi po reći Kedron. Ova mala minijatura, neverovatno sli~na po ikonografiji persijskim iluminacijama, predstavqa hri{}ansku verziju iste orijentalne legende koja je dala povoda pojavi ~udnih statua kraqice Padok na ranogoti~kim katedralama: Solomon, sumwaju}i da prelepa kraqica ima unaka`ena stopala, za~arao ju je tako da je za povr{inu zemqe poverovala da je voda te je bila primorana da podigne svoje sukwe. Prema ovoj hri{}anskoj verziji, prepoznala je drvo `ivota od kojeg je napravqen Hristov krst.

4. Raspe}e - (velika minijatura). Nema podataka o postojawu inicijala. U dnu strane: @rtvovawe Isaka. "Raspe}e" podsti~e ose}aj prostornosti i tuge. Scena je sme{tena na prostranom brdu koje gleda na Jerusalim. Pored krsta su Bogorodica i sv. Jovan koji su suzdr`ani u svom bolu, a sv. Jovan svoju nemo} iskazuje kr{ewem ruku. Wihove figure su visoke i vitke, a nabori wihovih ogrta~a su ne`no modelovani. Ova minijatura je iskopirana na panelu sa~uvanom u Ka' d' Oro u Veneciji. Wu je slobodno preradio Nikola di Maestro Antonio.

Druga serija - od majstora G., prema Ilen de Lou - sastoji se od slede}ih minijatura:

1. Izdajstvo Judino - (velika minijatura). U inicijalu: Hrist na Masslinovoj gori. U dnu strane: Odricawe Petrovo i Rugawe Hristu.

2. Velika minijatura; sv. Julijan i wegova `ena sv. Marta prevoze Hrista i sv. Jovana preko reke Jordan. U inicijalu: sv. Julijan ubija svoje roditeqe. U dnu strane: sv. Julijan i jelen. Sv. Julijan i sv. Marta, sveci za{titnici ugostiteqa, su prizivani u jednoj molitvi jer su oboje po{tovani, kao {to je navedeno u samoj molitvi, kao qudi koji su pru`ili sme{taj Hristu. Sunce koje zalazi nad Jordanom pretvara ovu reku u svetao trag koji se na minijaturi gubi izme|u drve}em obraslih obala. Hrist i sv. Jovan su samo dve maju{ne prilike u prvom planu. Oko la|e, reka je uzburkana poput mora, pa pena na vrhovima talasa stvara svetla ostrvca po povr{ini vode. Da bi se iskupili za nehoti~no ubistvo wegovih roditeqa, sv. Julijan i sv. Marta su posvetili svoje `ivote prevo`ewu stranaca preko opasnih voda i sklapawu prijateqstava sa wima, sve dok se jedan od wihovih putnika - prema najpoznatijoj verziji legende, gubavac kome je sv. Julijan ustupio svoj krevet - nije otkrio kao Hrist. Op{ta pretpostavka da je `ena u brodu sv. Marta zasnovana je na slu~aju {to je weno ime u molitvi. Scena u dnu strane se odnosi na legendu po kojoj se sv. Julijanu obratio jelen, kojeg je on lovio, slede}im re~ima: "Kako se usu|uje{ da me lovi{, ti kome je su|eno da ubije{ sopstvenog oca i majku".

3. Bogorodica me|u devicama - (velika minijatura). U inicijalu: sv. Ursula. U dnu strane: veliki broj devica koje se klawaju Jagwetu. Samo je na ovoj minijaturi prvobitna ivi~na dekoracija iz XIV veka bri`qivo obrisana i zamewena savremenom akantus {arom. Ovo je riskantan i vremenski zahtevan eksperiment koji nikada vi{e nije ponovqen. Grupa devojaka u dnu strane je srodna devicama sa "Poklowewa Jagwetu" na Ganskom oltaru. Ova slika je mo`da proiza{la iz starijih prototipa kao {to je "stari stil" slika Svih svetih, ili, kako je Jagwe sme{teno na brod umesto na oltar, iz brojnih ilustracija Otkrovewa (14, 1) "i viđeh, i gle Jagwe koje staja{e na gori Sionu". Na predstavama ovakvog tipa `ene, ako su prisutne, uvek su potisnute u stranu, gledaju}i u Jagwe koje je wima okrenuto le|ima, a mala izokefali~na procesija u dnu ove strane, prikazuju}i molitvu iskqu~ivo upu}enu ovim devicama, mo`e da bude i delom kopija goti~ke ili ~ak progoti~ke minijature. Okre}u}i Svoja le|a devicama, Jagwe svoju glavu okre}e ka sv. Ursuli u inicijalu koji trba da bude sagledan kao deo slike u dnu strane. Pojavquju}i se iza Jagweta umesto ispred Wega, stvara se utisak da device idu za Wim. A ovakva procesija je opisana u poemi "Biser" iz poznog XIV veka: "...Ođednom sam postao svestan procesije. Plemenit grad slave i sjaja je ođednom ispuwen devicama, koje su se stvorile niotkud...Te{ko je bilo prona}i najumilnije lice me|u wima. Ispred wih je i{lo Jagwe... I, mada ih je bilo mnogo, nije bilo gurawa..."

4. Velika minijatura: kraqeva molitva. U inicijalu: Hrist koji blagosiqa i golub sv. Duha. U dnu strane: mo~varni pejza`. Kraqa na belom kowu, koji je u pratwi svoje svite, do~ekuje jedna dama, wena pratwa i starac koji mo`da predstavqa ni`i stale` . Umetnik je kraqevog kowa prikazao savr{eno dresiranog jer su kraqeve ruke spojene u molitvi i nisu slobodne da bi pridr`avale uzde. Kraq ovde daruje molitvu Bogu Ocu koji se pojavquje u slavi. Golub sv. Duha u inicijalu dopuwava figuru Boga Oca na glavnoj minijaturi. u dnu strane je naslikana stoka, tri dame (jedna od wih kle~i), i dva viteza koji ja{u}i gledaju u daqinu kao da osmatraju teren ili kao da tra`e kraqa i wegovu svitu. Kraqeva molitva je svakako jedna od prvih, ali i najdubqe do`ivqenih pejza`a mora. Prostrano nebo prekriveno je te{kim oblacima kroz koje ipak prosijava sunce i dodiruje vrhove talasa: to je upravo atmosfera sa obala severnih mora. Pejza` u dnu strane je pravi ravni pejza` sa svojim visokim

figurama koje se prote`u preko niskog horizonta. Izgleda da se "Kraqeva molitva" odnosi na va`an doga|aj iz `ivota Vilijama VI - ili na wegov opasan put iz Engleske u Holandiju 1416. god. ~iji je sre}an ishod slavio kao ~udo, ili, na pobedu kraqa i wegovog oca Albrehta nad Frigijcima 1398. god. ^ak i da se odnosi na neki od ova dva doga|aja, ne mora da zna~i da je minijatura nastala pre smrti Vilijama VI 1417. god. Wu je mogao da naru~i, kao spomen na wega, wegov brat Johan Bavarski ili wegova }erka @aklina. Ovde opet mo`e da se postavi pitawe autorstva. Koliko se zna, Hubert van Ajk nije imao kontakta ni sa Vilijamom VI, ni sa bilo kojim drugim ~lanom holandsko - bavarske dinastije, dok je Jan bio u slu`bi Vilijamovog brata Johana, barem od 1422. - 1424. god.

5. Ro|ewe sv. Jovana Krstiteqa - velika minijatura. U inicijalu: Bog Otac na prestolu. U dnu strane: Hristovo kr{tewe, dopuweno figurom Boga Oca u inicijalu. Ovde je glavna tema potisnuta duboko u pozadini gde je na posteqi prikazana sv. Jelisaveta u trenutku kad predaje svoje novoro| en~e nekoj `eni - slu{kiwi ili susetki. Starac koji je negde u dnu slike, u hodniku, naslowen na prozor, o~igledno je Zaharije, otac deteta: nadahnut, on ispisuje ime koje treba da da novoro|en~etu. Ovaj sadr`aj slu`i kao izgovor za prikazivawe sobe u nekom plemi}kom dvorcu iz XV veka, mada rasko{ni crveni zastori daju neki sve~an ton. U prvom planu su prikazani predmeti iz svakodnevnog `ivota: otvoren kov~eg pun rubqa i kutija, dva kondira i ~inija od kalaja na ormanu za posu|e, nanule ostavqene na podu (sveto tlo), pa ~ak i pas i ma~ka koji se slade jelom iz svojih posuda. Pas i ma~ka obi~no se ne spomiwu u op{te poznatim tekstovima "Zlatne legende", a ovde bi mo`da mogli da imaju isto zna~ewe kao vo i magarac na Hristovom ro|ewu. U prvom planu su i dve `ene . Mlada `ena u bogato nabranoj plavoj haqini s nekom posudom u ruci predstavqa Bogorodicu, koja je prema "Zlatnoj legendi", prisustvovala poro|aju. Tu je i `ena u zelenom, mo`da susetka, koja sa sinom dolazi u posetu porodiqi. Pogled posmatra~a se prote`e kroz tri uzastopne prostorije, a u perspektivi su prikazane i grede na plafonu koje se sti~u u jednoj ta~ki. ova spava}a soba podse}a na bra~nu sobu Arnolfinijevih. Kako je ku}ni enterijer odoma}en na takvim predstavama kao {to su Ro|ewe Bogorodice ili Ro|ewe sv. Jovana Krstiteqa, postepeno je prebacivan i na portret. Tako se i crkveni enterijer postepeno prenosio sa predstava slu`bi Bo`ijih na predstave Bogorodice. Hristovo kr{tewe u dnu strane dopuwava dekoraciju stranice na kojoj je ispisana molitva za 24. 06., dan kad se slavi Ro|ewe sv. Jovana Krstiteqa. Nizak vidik je u skladu sa tradicionalnim na~inom na koji je ilustrovan dowi deo strane. Figure su ovde tako sitne, da predstavqaju siluete zbog zaslepquju}eg svetla na reci.

6. Bogoslu`ewe za mrtve - velika minijatura. U inicijalu: Stra{ni Sud. U dnu strane: Blagosiqawe groba. Prizor ilustruje tekst iz jedne molitve iz Bogoslu`ewa za mrtve. Sli~ne predstave se mogu videti u raznim molitvenicima vojvode od Berija i u sli~nim kwigama s kraja XIV veka i s po~etka XV veka. Me|utim, ni u jednom molitveniku prostor nije tako dubok kao na ovoj minijaturi. Plo~nik ove crkve je ukra{en meandrima. Crkva se jo{ uvek gradi, tako da posmatra~ vidi prizor kao da se nalazi ispred bazilike kojoj jo{ uvek nedostaje transept. ^ak i psi posmatraju slu`bu. Svodovi ukrsnice su nezavr{eni a vidi se i opeka. Apsidi nedostaje triforijum (hodnik na svodove sa trostrukim otvorom) kao i deambulatorijum. Stubovi su vlaknasti, kao pruge, i bez kapitala, a posledwa dotad sazidana arkada se nalazi mawe - vi{e u ravni slikanog lista minijature . Ina~e, u XIV veku arhitektonski lukovi su kori{}eni kao okviri kompozicija na minijaturama.

7. Otkri}e pravog krsta - velika minijatura. U inicijalu: Raspeti Hrist. U dnu strane: Dokaz pravog krsta. Na minijaturi u dnu strane: figure su iako u prvom planu, male u odnosu na wihovo okru`ewe.

U ove minijature bi mogao da se ubroji i original "No{ewe krsta". Ova minijatura nam je danas poznata samo iz kopije, izra|ene verovatno u XV veku, a koja je danas u Umetni~kom muzeju u Budimpe{ti. Ova epizoda iz Hristovog `ivota prikazana je usred prostranog pejza`a. Iz utvr|enog Jerusalima s velikom centralnom gra|evinom koja predstavqa zami{qenu sliku iz hrama, kre}e se ulevo i uzbrdo ka Golgoti, izme|u stena i posmatra~a, povorka s Hristom koji nosi krst. Prvi plan je sa Golgotom povezan izrovanim putem kojim idu dva kowanika pred dvojicom razbojnika s rukama vezanim na le|ima. Iza Hrista je ~eta dobro naoru`anih kowanika, a po nekima, prvi me|u wima, onaj na belcu, predstavqa cara Sigsmunda. U pozadini se, u dnu pejza`a, vide tri vodenice. Svoju sklonost ka realizmu pokazuje umetnik time {to pove}ava broj radoznalih posmatra~a cele povorke, biraju}i tipove iz naroda i predstavqaju}i wih.

Postoji nekoliko "ajkovskih" dela, o~igledno starijih od Ganskog oltara. Ova dela je mogao naslikati bilo koji od dvojice bra}e. Najvrednije od wih su dve slike koje prikazuju "Raspe}e" i "Stra{ni sud". Ove slike su nastale izme|u 1420. i 1425. god. Obe slike ovog diptiha su o{tro podeqene na dve zone: gorwu i dowu, {to je neuobi~ajeno jer se slikani prostor obi~no delio na levo i desno. Gorwa zona "Raspe}a" prikazuje tri krsta koji izrawaju iz gomile neosetqivih vojnika, sve{teni~kih glavara, kwi`evnika i stare{ina, koji se podsmevaju Hristu. Me|u wima je i Longin koji Hrista probada kopqem. U dowoj zoni, u prvom planu, prevla|uje uzdr`an ali duboko dirqiv bol. Tu su predstavqeni Bogorodica koju te{i sv. Jovan i jo{ dve Marije, zatim Marija Magdalena koja kr{i ruke i

usamqena figura starije `ene u poluorijentalnoj ode}i. To je eritrejska proro~ica koja se pojavquje i na Ganskom oltaru. Obe figure imaju beli turban sa duga~kim velom i crni vuneni {al zavezan oko vrata. Weno prora~anstvo se, ina~e odnosi i na `ivot i na stradawe Isusovo, kao i na Stra{ni sud. Vizuelnu vezu izme|u dowe grupe vernika i gorwe grupe nevernika sa~iwavaju dva le|ima okrenuta vojnika. Tre}i plan ove slike je fantasti~no obra|en. Ceo pejza` se postepeno stapa sa atmosferom. Sve te`i jednoobraznom tonu - svetloplavi~asto - sivom, tako da se najudaqeniji planinski venac neprimetno utapa u boju neba. Taj opti~ki fenomen, koji su bra}a van Ajk prvi upotrebili u potpunosti i sistematski (bra}a iz Limburga su ve} znala za to), poznat je kao "atmosferska perspektiva", po{to proizilazi iz ~iwenice da atmosfera nikad nije potpuna providna. I sam prvi plan kao da je obavijen finom maglom koja umek{ava obrise, senke i boje, pa tako ceo prizor dobija na povezanosti i harmoniji.

Na gogorwoj zoni "Stra{nog suda" su prikazani pravednici. Umesto da su odvojeni od prokletih (koji su na istom nivou), veliki broj izabranih je ve} primqen u Raj i grupisan oko "dvanaest apostola koji sede na dvanaest stolica wihove slave". Sa grupom svetaca, ukqu~~uju}i i praroditeqe blizu wih, i device - mu~enice koje hodaju prolazom izme|u sedi{ta apostola, gorwi deo slike ~ini sliku Svih svetih pre nego gorwi deo obi~nog Stra{nog suda: celina prikazuje ne samo 21. poglavqe kwige "O dr`avi Bo`ijoj" od sv. Avgustina, koje se bavi Stra{nim sudom, ve} i 22. poglavqe koje opisuje "ve~no bla`enstvo Bo`ijeg grada i ve~itu nedequ". Dakle, dok je iznad horizonta mir, simetrija i spokojstvo, ispod wega - na zemqi i u podzemnom carstvu Satane - preovla|uje suprotno stawe. Jasno je da je dowa polovina zahtevala vi{e od umetnikove uobraziqe. Mrtvi koji se di`u iz grobova s izbezumwenim gestovima straha i nade, proklti koje odvla~e nekuda |avolska ~udovi{ta, svi se odlikuju strahovitom realno{}u ko{mara. Ova dva sasvim suprotna prizora odvaja prikaza smrti - xinovski skelet - koji izgleda kao da se obru{ava na posmatra~a svojim slepim o~ima. Wegova krila nalik slepom mi{u, na kojima su ispisane re~i CHAOS MAGNV i VMBRA MORTIS, su ispru`ena celom {irinom slike, tako da bukvalno odvajaju Nebo i Pakao. Ovu prikazu kontroli{e mlad i savr{eno naoru`an sv. Mihailo, sa ma~em izvu~enim iz korica. Na wegovoj kop~i se nalazi sli~an kabalisti~ki natpis, me|u wima i ADONAJ i AGLA, kao i na {titu sv. Sebastijana na Ganskom oltaru.

Godine 1920. Dirje je utvrdio da su ove slike dveri diptiha koji je pomenut u posmrtnom inventaru vojvode od Berija. Postoji tako|e mi{qewe da su one prvobitno sa~iwavale deo triptiha koji je u sredini imao scenu "Poklowewe mudraca". Ovaj "triptih" je od {panskog manastira otkupio ruski knez po imenu D. P. Tati{~ev. Godine 1841. ove slike je do{ao da ispita jedan od najcewenijih istori~ara umetnosti tog doba, Johan David Pasavan. Svom gostu , Tati{~ev je rekao da je centralni panel (sa "Poklowewem mudraca"), na`alost, nedavno ukrao jedan od wegovih sluga. Ove dve slike su se kasnije nalazile u Ermita`u (do 1933. god.). Dodu{e, postoji jedan crte` "Poklowewe mudraca" na najfinijem pergamentu, koji je u Kufer{tih kabinetu u Berlinu. Tu je cela centralna grupa sme{tena u pozadini slikanog prostora, gde mudraci i wihova pratwa izbijaju iz klisure, ~ime se cela pri~a gradi oko praznine. Linija horizonta bi se otprilike nadovezala na linije horizonta wujor{kog "Raspe}a" i "Stra{nog suda". ^ak i da je postojao sredi{wi pano, on je lako mogao da bude kasniji umetak, jer Panofski smatra da su ova dva panela zapo~eta kao diptih.

To, da je Jan van Ajk bio ekspert u alhemiji, kako tvrdi Vazari, je naravno pretpostavka izvedena iz verovawa da je on izumeo tehniku uqanog slikarstva. Danas se zna da ovo nije ta~no. Bra}a van Ajk su prvi slikari koji uqanu boju, poznatu ve} u sredwem veku, prenose na slikawe na drvetu. Dotad se boja koja odbija vodu upotrebqavala samo za premazivawe vojni~kih znakova i zastava, koji su morali da izdr`e vlagu, ili da se `a{tite vajarska dela u drvetu. Ipak, postoji ~iwenica da je Jan napravio izvesna poboq{awa koja su mu omogu}ila da nadma{i dostignu}a svojih prethodnika, savremenika i sledbenika u minucioznosti i svetlosti. Da li je destilovao nove lakove, sredstva za su{ewe i rastvara~e, ili je samo uneo u sam proces rada ve}u sofisticiranost, te{ko je re}i. Me|utim, ono {to je sigurno je to da je na wegovim slikama uqana tehnika, iako je on nije izumeo, prvi put predstavqena u svoj svojoj puno}i.

Ono {to je zaista zadivquju}e na svim Janovim slikama su wihovi ramovi. On ih je sam obra|ivao i bojio tako da izgledaju kao da su po mermera ili porfira. Ova mermerizacija je preneta i na povr{inu slike i na wenu pozadinu, tako da pa`qivo ispisani natpisi deluju kao da su izrezbareni u ve{ta~ki kamen. Dana{wi ram je predmet koji slu`i za odvajawe slikanog prostora od prirodne okoline. Ram je u poznom sredwem veku bio sjediwen sa slikom.

Najranije datirano Jan van Ajkovo religiozno delo je slika "Bogorodice iz Ins Hola" iz 1433. god. Danas se nalazi u Nacionalnoj galeriji u Melburnu. Mada je scena sme{tena u unutra{wost bur`oaskog doma, dostojanstvo Bogorodice prevazilazi okru`ewe. Bogorodica zauzima centralni deo slike dok se iza i iznad we uzdi`e po~asni zastor na baldahinu od brokata ~ija je {ara upadqivo asimetri~na. Ovo nije jedina asimetri~nost jer je levi zid vi{e izlo`en pogledu nego desni. Nabore Bogorodi~inog tamnocrvenog ogrta~a, koji su karakteristi~ni za me|unarodni stil, ponegde smewuju

uglasti nabori. Uprkos baldahinu, mesto na kome Bogorodica sedi nije ni kraqevski presto ni obi~na stolica, ve} klupa bez naslona za le|a i ruke. Ne{to intimnosti se ose}a u na~inu na koji Bogorodica pridr`ava iluminiran molitvenik malom Isusu, koji joj sedi u krilu i okre}e wegove strane.

Godine 1436. nastala je slika "Bogorodica sa kanonikom van der Palom". Ra|ena je za crkvu Sv. Donata u Bri`u kao epitaf ovog bogatog kanonika. Ova slika nikad nije napu{tala Bri`, osim u periodu izme|u 1794. i 1816. god. kad je bila izlo`ena u Centralnom muzeju u Parizu. Do 1794. god. stajala je u crkvi Sv. Donata, kasnije je bila u Akademiji, a zatim u muzeju Gruninge. Na originalnom okviru ispisano je na latinskom: "Georgius de Pala, kanonik ove crkve naru~io je od slikara Jana van Ajka da izradi ovo delo. Sagradio je i opremio jo{ i dva oltara godine Gospodwe 1404. Delo je zavr{io 1436. god".

Jan van Ajk se opredelio za prikazivawe svojih likova u unutra{wosti crkve. Crkva ovde nema one visoke goti~ke svodove, ve} mnogo ni`e, kao u romani~koj arhitekturi. Lukovi su visoki koliko i naslikane li~nosti, a sve to da bi se li~nostima dao {to ve}i zna~aj. Svi pokreti su potisnuti. Kompozicija je simetri~na i u figuralnim i u arhitektonskim elementima. Sv. Donat je patron te cekve, izgleda kao skulptura, ba{ kao {to je skamewen i pokret i osmeh pokroviteqa i imewaka kanonika van der Pala, sv. \or|a, koji predstavqa svog {ti}enika i u~tivo pridi`e svoj {lem. Mali Isus i Bogorodica, iako okre}u lica ka kanoniku, ostaju nepokretni i daleki. Na slici koja sva odi{e sve~anim, religioznim duhom, predstava kanonika unosi qudsku notu. Wegovo lice naslikano je bez ulep{avawa; na rukama i licu se vidi svaka vena i bora, a wegove smetene ruke, koje samo {to ne ispuste molitvenik od pergamenta unose malo `ivosti. Slikaju}i sv. Donata, Jan van Ajk pokazuje svoju sklonost ka prefiwenoj rasko{i: tu je brokat ukra{en zlatom, zlatni pervaz, mitra s dragim kamewem, episkopski {tap bogato i s ukusom izrezbaren i i{aran, sa velikim krstom u koji je tako|e uglavqeno drago kamewe. Svi ovi materijali blistaju u slabo osvetqenoj crkvi, pa se ~ini kao da sva svetlost samo iz wih i zra~i. Bogorodica sada sedi na pravom tronu koji je ukra{en simboli~nim skulpturama, izme|u ostalih, i Kainom koji ubija Aveqa.

Mali triptih koji je naru~io \enovqanin Mikele \ustinijani je nastao 1437. god. Okvir je originalan i na wemu je ispisan datum, potpis Jan van Ajka i grb porodice \ustinijani. Na sredi{wem panou prikazana je ustoli~ena Bogorodica sa Hristom u naru~ju. Sme{tena je u glavnom brodu bazilike koja ima i romani~kih i goti~kih detaqa. Veliki lukovi su polukru`ni, kapiteli su ukra{eni arabeskama sa veoma slo`enim prepletima, kao na irskim rukopisnim kwigama, ali su upadqivi po~eci svodova na bo~nim la|ama u stvari rebra {iqastih lukova svojstvena gotici, kao i ukrasi u obliku baldahina nad statuama apostola i proroka. Bogorodica je ovde sâma Crkva, Virgo - Ecclesia. A iznad Wenog baldahina su simboli~na tri prozora. Na bo~nim stranama triptiha su sv. Arhan|el Mihailo oki}en dragim kamewem, koji ktitora predstavqa Bogorodici (levo) i sv. Katarina (desno). Hrist sada nije krut, kao na slici " Bogorodica sa kanonikom van der Palom", ve} je `ivqi i nakloweniji ktitoru koji mu odaje po{tu. Kada je zatvoren, drezdenski triptih prikazuje Blagovesti. Arhan|el Gavrilo i Bogorodica su ugra|eni svaki u svoju ~etvorougaonu kamenu ni{u u kojima vidimo samo wihove senke. Figure izgledaju kao skulpture od slonova~e, i naslikane su u grizaju. Na panelu sa Bogorodicom, prikazan je i golub sv. Duha. Ovaj triptih se prvi put spomiwe u zbirkama saksonskog izbornog kneza 1754. god. a pre toga buo je u zbirci bankara Jabaha 1696. god. Danas je u muzeju u Drezdenu.

Slika "Bogorodica od Luke" je po~etkom XIX veka pripadala Karlu Lui|iju, vojvodi od Luke, pa je po wemu i dobila dana{wi naziv. Godine 1841. dobavio ju je trgovac Wuenhues, a kasnije se neko vreme nalazila u zbirci kraqa Vilijama II Holandskog, pre no {to ju je kupio muzej u Frankfurtu. Ne zna se kad je ovo delo nastalo, jer je wegov prvobitni okvir nestao, pa su mi{qewa u ovom pogledu podeqena. Prikazana je Bogorodica sa malim Hristom koji doji. Stolica na kojoj sedi je pravi kraqevski tron sa baldahinom. Mali Hrist sedi pod pravim uglom u maj~inom krilu a u ruci dr`i simboli~nu jabuku. Vo}e na prozoru ozna~ava stawe nevinosti pre ~ovekovog pada. Slika je potpuno simetri~na, tako da prozor sa leve strane ima svoj pandan i ni{i na desnoj strani.

Slika koja je ostala u fazi crte`a je "Sv. Varvara" iz 1437. god. Iako nije zavr{ena, Jan van Ajk ju je uramio, a ram imitira crveni mermer pro{aran crnim linijama. Jan van Ajk se na wemu i potpisao. Sv. Varvara je predstavqena kako sedi na jednom brda{cetu blizu katedrale koja se gradi u pozadini. Dok sedi, ona okre}e strane molitvenika, a u ruci dr`i palmovu granu. Nabori wenog pla{ta su lepezasto raspore|eni po tlu. Simboli~no zna~ewe kule se najpre odnosilo na ~iwenicu da je Varvara, kao Danaja, bila zato~ena od strane wenog oca paganina koji je hteo da za{titi wenu lepotu od o~iju drugih qudi. Ali legenda govori i o tome da je wen otac, kada je Varvara naredila radnicima da izgrade kapelu sa tri prozora umesto kupatila sa dva prozora kao {to je wen otac naredio, otkrio da je ona postala hri{}anka. Jan van Ajk je , me|utim, transformisao kulu zato~eni{tva u kulu katedrale prikazuju}i je u momentu kada se gradi, slikaju}i razne aktivnosti radnika i besposlenu radoznalost qudi iz grada koji su do{li da posete gradili{te, sa zadivquju}im ose}ajem za realnost i

sa suptilnim humorom. Tako napr: tradicionalno obu~en glavni arhitekta se trudi da prenese svoje mi{qewe o gradwi ("ovo je po mojoj meri") nadzorniku koji stoji na vrhu kule podbo~enih ruku i odgovara mu. Osnovna ideja je, me|utim, zaista sve~ana; prema sv. Pavlu, svi hri{}ani su "Bo`iji graditeqi", koji neprestano rade na strukturi koja ne}e biti zavr{ena do sudweg dana. Ovu sliku van Mander pomiwe 1604. god. kao svojinu slikara Luke de Here. Krajem XVII veka bila je u vlasni{tvu harlemskog {tampara En{edea. Danas je u vlasni{tvu muzeja u Antverpenu.

Slika "Bogorodica kraj fontane" je pomenuta 1516. god. u popisu dela iz umetni~ke zbirke Margarite Austrijske, koja ju je poklonila svom rizni~aru @anu de Marniju. Zatim, ovaj mali pano i{~ezava, i ponovo se pojavquje tek kad ga je antverpenski kolekcionar, plemi} van Ertborn, kupio od sve{tenika de Dikelvena. Na originalnom okviru ove slike, koja je verovatno ra|ena za privatnu kapelu neke bogate li~nosti, stoji uz potpis i datum (1439. god.) i deviza Jana van Ajka: "Als ich can", tj. "Koliko mogu (a ne kako bih hteo)". Na prvi pogled, slika deluje zaista staro, toliko staro da je nau~nik, koji je time doveden u zabludu, ispravio "1439." u "1429.". Ovde je Bogorodica prikazana u stoje}em stavu, obu~ena u tradicionalni plavi ogrta~ koji je na ve}ini drugih slika odva`no zamewen crvenim. Figura nije postavqena ni u enterijer ni u pejza`ni prostor. Pogled u dubinu blokira po~asni zastor koga ra{irenog dr`e dva an|ela, i `iva ograda od ru`a i qiqanom me|u cve}em. Mali Hrist na ovoj slici najvi{e nali~i detetu u odnosu na ranije slike, a Bogorodici se na licu najboqe do sada ocrtava ne`nost.

Sa~uvano je i nekoliko starih replika jedne kompozicije Jana van Ajka na kojoj je prikazan Hristov lik. Na primerku iz berlinskog muzeja, sa~uvanom zajedno sa kopijom okvira, stoji potpis i datum nastanka ovog dela: godine 1438., dok je na primerku koji se ~uva u Bri`u zapisana godina 1440., kao i na verziji koja se nalazi u jednoj engleskoj umetni~koj zbirci. Hrist je predstavqen s lica, veoma dostojanstveno ali bez prvosve{teni~kih znakova dostojanstva. Na berlinskom primerku, On je ovde prikazan kao Car Careva na {ta ukazuju re~i ispisane na rubu tunike: Rex regum, a oko Wegovog lica su ispisana slova alfa i omega.

"Bogorodica sa kartuzijancem" je najpre bila u kolekciji Ro~ild u Parizu, a danas se nalazi u wujor{koj zbirci Frik. Sve povr{ine su suvi{e glatke, a posebno su lica prikazanih osoba nalik porcelanu. Trostrukoj kruni, koju dr`i sv. Elizabeta, nedostaje fino}a i sjaj drugih ajkovskih zlatarskih radova. Na slici su prikazane, osim Bogorodice sa Hristom, i kartuzijanaca, i sv. Elizabeta Tirin{ka i sv. Varvara. Iza sv. Varvare, kao deo pejza`a koji se vidi kroz lu~ne otvore prostorije, uzdi`e se nezgrapna kula kroz ~ija se tri simboli~na prozora nazire statua boga Marsa, {to je u suprotnosti sa krstom kojim se kula zavr{ava. I pored svega, neguje se minijaturisti~ka obrada detaqa, {to se mo`e primetiti u slikawu grada u zadwem planu kompozicije koji mehani~ki ponavqa dosta detaqa vi|enih na slici "Bogorodica sa kancelarom Rolenom". Zbog svih ovih nedostataka povremeno se sumwalo u to da je ova slika delo Jana van Ajka, a stru~waci su nedavno tu sumwu potkrepili dokumentima. Pisani izvori ka`u da je osnovni plan kompozicije verovatno van Ajkov, a da je delo uradio Petrus Kristus, van Ajkov u~enik. Tako|e se zna da je ova slika najpre boravila u kartuzijanskom manastiru u Genadedalu, blizu Bri`a. Slika je bila poklon stare{ine manastira Jana Vosa (za koga se smatra da je kartuzijanski ktitor sa slike), i bila je osve}ena od strane biskupa Martina od Meja u Irskoj 03. 09. 1443. god. Jan Vos je 1450.god. postao stare{ina manastira u Niulihtu blizu Utrehta. Slika nije mogla biti zapo~eta pre 30. 03. 1441. god. jer je to dan smrti prethodnika Jana Vosa, @erara d ′ Omona. Me|utim, iste godine, nakon tri meseca, umro je i Jan van Ajk, tako da on nije mogao da uradi ni{ta vi{e od davawa nacrta za kompoziciju u najop{tijim crtama. Rad na crte`u i slici je, prema tome, prepu{ten ~oveku koji mu je bio u~enik, koji je imao pravo da dovr{i zapo~et posao, i koji je imao pristup onome {to je ostalo od Janovih skica i crte`a. To je mogao da bude samo Petrus Kristus koji je naslikao i upro{}enu verziju ove slike, tzv. "Ekseter Madonu " za Genadedal, po{to je "Bogorodicu sa kartuzijancem" Jan Vos poneo sa sobom kada je pre{ao u Niuliht.

Ne zna se ta~no ni autor "Sv. Jeronima" koji je danas u Umetni~kom institutu u Detroitu. ^i{}ewem slike otkrio se datum "1442. god.", sitno ispisan na zidu izme|u naslona stolice i zavese police za kwige. Slika je imala i svoj tamno zeleni ram nalik mermeru ~ije je postojawe dokazano ostacima boje na pozadini panela. Ova slika je verovatno bila u posedu Lorenca de Medi~ija gde je zavedena kao delo "majstora Jana iz Bri`a". Me|utim, sliku je verovatno zapo~eo Jan van Ajk, ali kako je umro 1441. god., wu je onda verovatno zavr{io, bez znawa Medi~ijevih, Petrus Kristus 1442. god. Ovo se pretpostavqa zbog detaqa koji mogu da se pripi{u Janu, kao {to je npr. ruka koja ne`no stavqa tanke prste izme|u listova ogromne Biblije da bi ozna~ila dva poglavqa koja bi svetac uporedio. S obzirom da je Petrus Kristus poznat po neizra`ajnim debelim rukama "i uop{te po tendenciji" ka upro{}avawu, te{ko da je zaslu`an za detaq kao {to je ovaj. Direktna indicija o prvobitnom odredi{tu ove slike se nalazi na mikroskopskom ali perfektno ~itkom natpisu na dvaput savijenom pismu na sve~anom radnom stolu koje ga prikazuje kao kardinala crkve Santa Kro~e in

\erusaleme. Ovo je u suprotnosti sa tradicijom koja ga je smatrala kardinalom bez titule, ili ga je povezivala sa crkvom Sv. Anastazije. Prema tome, ovaj veoma formalan pozdrav mu dodequje glavnu crkvu jedinog kardinala za koga se zna da je bio u direktnom kontaktu sa Jan van Ajkom, Nikolasa Albergatija. Zbog ovoga se pretpostavqa da je sliku ustvari naru~io ovaj kardinal.

Sredi{wi deo triptiha koji je Jan van Ajk naslikao za Nikolasa van Malbeka, koji je izme|u 1429. i 1445. god., bio stare{ina opatije Sen - Marten u Ipru, izgleda da je ostao nezavr{en u trenutku Janove smrti. Postoje dve kopije ove slike iz oko 1460. god. Predstavqen je Nikolas van Malbek na kolenima pred Bogorodicom, koja je ponovo odevena u crveni ogrta~ i prijateqski nastrojena prema ktitoru. Krila triptiha nisu Janovo delo, a i sredi{wi pano je izgleda, tokom vekova, dobijao na nekim mestima nove slojeve boja. Naime, pre skora{weg ~i{}ewa, ktitor je imao sasvim druga~ije lice. Bio je }elav i imao je {iqatu bradu kakva se nosila u XVII veku, a na kopijama iz 1460. god., van Malbek ima tonzuru. Naravno, ~i{}ewem nisu ukloweni svi slojevi, ve} je otkriven samo sloj iz XVI veka, Sv. Martin koji deli svoj ogrta~ kruni{e rasko{an van Malbekov {tap, i verovatno je doslikan 1530. god. Dodato je i drago kamewe na ivicama Bogorodi~inog ogrta~a, a pokrivena je i Bogorodi~ina leva noga koja se na kopijama vidi. Gorwi deo slike na kome je prikazana arhitektura, se sastoji iz najmawe slojeva {to mo`e ukazivati na to da se na taj deo nije obra}ala pa`wa u XVI veku. I ovde su iskombinovani romani~ki kapiteli sa rebrastim lukovima. Zakqu~ak koji se name}e je taj da je centralni panel Ipr oltara napustio Jan van Ajkovu slikarsku radionicu u stawu u kojem (va`e}i za ve}i deo slike) rad nije mnogo odmakao od prvog i drugog nano{ewa boje.

O "Blagovestima" iz Tisen zbirke u Luganu se malo zna jer je diptih prona|en tek 1934. god. Paneli diptiha su odvojeni i ra|eni su u grizaju. Pole|ina oba krila slikana je da podr`ava {aren mermer, a na slikanim vajarskim ukrasima ispisane su re~i arhan|ela Gavrila i Bogorodice na latinskom. Mali likovi, zaogrnuti pla{tovima s te{kim naborima, izgledaju kao da su isklesani i jasno se ogledaju na pozadini od ugla~anog mermera, {to predstavqa jedno od karakteristi~nih obele`ja van Ajkove umetnosti. Ovaj diptih je, po kompoziciji veoma sli~an Drezdenskom oltaru kada je zatvoren.

Slika "Bogorodica sa kancelarom Rolenom" se do francuske revolucije nalazila u Sabornoj crkvi u Otenu posve}enoj Bogorodici. U Luvr, gde se i danas nalazi, je preneta 1800. god. ubrzo po wegovom osnivawu, i verovatno je prilikom prenosa nestao wen ram. Sliku je naru~io burgundski kancelar Nikolas Rolen koji je ina~e, ro|en 1376. god. u Otenu. Ovu crkvu on je obasipao poklonima, pomogao je da 1450. god. u|e u red sabornih crkava, pa je `eleo da u woj bude sahrawen. Slika je nastala oko 1433. - 1434. god. i na woj lik zave{taoca zahteva isto toliko mesta kao i Bogorodica. Bogorodica u crvenom ogrta~u, kojoj an|eo stavqa predivnu iskovanu krunu ukra{enu dragim kamewem na glavu, je nebeska carica. Na krilu joj sedi Hrist sa zemqinom kuglom u ruci, kao Car sveta. Postoje tvrdwe da ova slika ima za ciq da sa~uva uspomenu na najve}i kancelarov diplomatski uspeh - mir u Arasu, potpisan 1435. god. Mada postoje i mi{qewa da slika slavi primawe kancelara u vite{ki red 1424. god., zbog wegovog prikazanog pojasa od crvene svile, ukra{enog klin~i}ima od ~istog zlata i sa graviranim zlatnim alkama na kraju, koji mu je vojvoda tom prilikom poklonio. Scena na kapitelu iznad Bogorodice prikazuje Davida i Avisag, prizor u kome Biblia Pauperum (Biblija siroma{nih) vidi predskazawe Bogorodi~inog krunisawa. Iznad kancelara, tri kapitela ilustruju prizore u vezi sa padom ~oveka - izgnawe Adama i Eve iz Raja, Kaina i Aveqa, i Nojevo pijanstvo. [to se ti~e bri`qivo naslikanog pejza`a u zadwem planu slike, mnogi su hteli da ga pripi{u raznim gradovima: Bri`u, Mastrihtu, Lionu, Utrehtu, Pragu, @enevi, Londonu, Briselu, Lije`u. Me|utim, najverovatnije je da je Jan van Ajk spajao razne elemente gradova koji su mu ostali u se}awu, ~isto da bi svom delu dao {to ve}u verodostojnost. [arl de Tolnak smatra da je prikazani grad ustvari nebeski Jerusalim koji se spustio na zemqu, onakav kakav je opisan u Otkrovewu. Grad je opasan bedemom kroz ~ije se zup~aste otvore nagiwu dve qudske figure okrenute le|ima posmatra~u. U ba{ti se {etaju paunovi, i prisutno je dosta raznog cve}a. Dva dela grada, koje rastavqa vijugava reka, spaja most. Sa jedne strane reke, desno, nalazi se nebeski svet, a sa druge strane - zemaqski, qudski. Desno, pored Bogorodice, na zemqi, uzdi`e se veliko crkveno zdawe koje podse}a da je Bogorodica istovremeno i Crkva.

Sliku "Blagovesti" iz Nacionalne galerije u Va{ingtonu Panofski je datovao u 1428. - 1429. god. Ovu sliku je po~etkom XIX veka trgovac Wuenhues kupio od jedne crkve u Di`onu. Bila je zatim u zbirkama Vilhema II Holandskog i muzeja Ermita`, a onda je pre{la u Melonovu zbirku. Od 1937. god. je u Nacionalnoj galeriji. Ova scena nije predstavqena u Bogorodi~inoj sobi, ve} u wenom oratorijumu. Bogorodi~in ogrta~ je plav {to je u skladu sa starim obi~ajem koji je Jan van Ajk prekinuo prvi kod "Bogorodice iz Ins Hola" iz 1433. god. Arhan|el Gavrilo nikada pre nije prikazan u velelepnom pla{tu od brokata koji je ukra{en zlatnim ukrasima, i sa skiptom u ruci i krunom na glavi. Kompozicija sva usmerena udesno ukazuje na to da je ova slika mo`da levo krilo nekog izgubqenog triptiha. U kockastim plo~ama na podu prikazan je niz starozavetnih scena koje nagove{tavaju

izvesne epizode iz Hristovog `ivota. Tu su i zodija~ki znaci, tako raspore|eni da ispod Bogorodice stoji znak device, pod arhan|elom znak ovna, tj. znak koji odgovara datumu Blagovesti, a pod kwigom znak Jarca, tj. znak pod kojim se nalazi datum Hristovog ro|ewa. Re~i koje Bogorodica izgovara su, kao i na Ganskom oltaru, ispisane naopako.

"Bogorodica u hramu" iz Berlinskih dr`avnih muzeja, je nastala oko 1425. - 1427. god. O ovoj slici se ni{ta nije znalo pre no {to se, u drugoj polovini XIX veka, pojavila u zbirci Sirmont u Ahenu. Na wenom prvobitnom okviru, koji je oko 1874. god. ukraden iz Berlinskog muzeja, bili su ispisani stihovi jedne sredwovekovne liturgijske himne posve}ene tajni Ro|ewa. Bogorodica je ovde prikazana u plavom ogrta~u, sa Hristom u naru~ju, i krunom na glavi. I ovde je predstavqena kao Crkva. Sme{tena je u glavnom brodu crkve i toliko je velikih razmera da dopire do trifora. An|eli u oltarskom prostoru koji se vide kroz prolaz triforijuma, pevaju misu. Sna`an mlaz sunca prodire u ovu crkvu sa severne strane. To ne mo`e biti prirodna svetlost, ve} bo`anska koja se pretvorila u prirodnu, odaju}i se samo promewenim pravcem iz koga dolazi.

Najraniji Jan van Ajkov portret na kome je ispisan datum kada je slika zavr{ena - 10. 10. 1432. god. - je "Timoteos". Taj datum je ispisan na naslikanoj kamenoj ogradi u prvom planu. Na woj su ispisane i re~i - "LEAL SOVVENIR" (za spomen sa odano{}u) na francuskom, i "TIMOTEOS" na gr~kom, koje izgledaju kao da su urezane dletom a par~i}i i pukotine u kamenu ovo ~ine jo{ uverqivijim. Na ovom portretu je prikazan ~ovek tridesetih godina, lica uokvirenog zelenim par~etom tkanine koja visi sa zelenog {e{ira. Obu~en je u crveni kaput koji je ukra{en samurovinom, a u desnoj ruci mu je uvijeno pismo, dok mu je leva pod desnom podlakticom. Ovo je jedini Janov portret koji nosi natpis na francuskom. Po{to je portretisani ozna~en kao Timoteos, jedini klasi~ni Timoteos koji bi se mogao uporediti sa Janovim mladim klijentom bi bio Timoteos iz Mileta, revolucionar u oblasti gr~ke muzike u doba Platona i Euripida, ~ije je ime ostalo slavno i u sredwem veku, i postalo polu - legenda u XV veku. Zato se name}e zakqu~ak da je ovde prikazan muzi~ar poznat po svom hrabrom i inovativnom duhu. A ~iwenica da je moto ispisan na francuskom, dok su svi ostali portreti, ako i nose natpise ispisane na latinskom i francuskom, vodi pretpostavci da je ovaj muzi~ar bio povezan sa dvorom Filipa Dobrog. Prema tome, Timoteos mo`e da bude ili Gijom Difej ili @il Ben{oa (flamanski kompozitori zaslu`ni za promene koje su uveli u muziku XV veka). S obzirom da je Difej stalno bio u inostranstvu od 1428. do 1437. god., ostaje nam Ben{oa koji je, po{to je napustio karijeru u vojsci, postao ~vrsto vezan za burgundski dvor. Najranije 1425. god je stupio u slu`bu Filipa Dobrog, iste godine kao i van Ajk. Ovome idu u prilog i mi{qewa humanista iz XV, XVI i XVII veka da je istorijski Timoteos bio omiqen dvorski muzi~ar Aleksandra Velikog, koji je bio, ina~e, upore|ivan sa Filipom Dobrim. Londonska Nacionalna galerija je sliku kupila od Karla Rosa iz Minhena, a jedna kopija na bakru nalazi se u galeriji u Bergamu.

Identitet"Bodunea de Lanoa" je utvr|en zahvaquju}i Araskoj zbirci u kojoj su u XVI veku sabrane crtane kopije portreta mu{karaca i `ena povezanih sa dvorom Filipa Dobrog. Boduen de Lanoa, plemi} od Molenbea je bio gradona~elnik Lila, vojvodin komornik, i stariji ~lan portugalske i {panske ambasade. I on je kao i Timoteos, prikazan do pasa, u poluprofilu. Ser Boduen na sebi ima ogrta~ napravqen od dvanaest lakata purpurno - zlatnog brokata koji je dobio na poklon od Filipa Dobrog 1427. god. Oko vrata nosi ogrlicu - orden Zlatnog runa, ~iji je potpisnik poveqe bio. [tap, koji dr`i u desnoj ruci, je simbol wegove du`nosti komornika. Dodela Zlatnog runa je najverovatniji povod za naru~ivawe portreta. Zlatar Poten je ogrlicu zavr{io u novembru 1431. god., pa je verovatno u otprilike tom periodu naslikan i portret.

Godine 1433., Jan van Ajk je otkrio nov na~in portretisawa. Na Londonskom portretu "^ovek sa crvenim turbanom", koji je zavr{en 21. 10. iste godine, pogled portretisanog nije vi{e uperen u prazno, ve} je o{tro fokusiran na posmatra~a. Po prvi put portretisani te`i da ostvari kontakt sa posmatra~em, i kako umetnik nije prikazivao {ake, ni{ta ne odvla~i od magnetizma lica. Ovaj "pogled van slike" je tipi~an za autoportret, gde je zaista neizbe`an. Slika je u XVII veku pripadala lordu Erandelu i upisana je u inventar wegove zbirke oko 1655. god., kao van Ajkov autoportret. Mada, postoji i mi{qewe da je prikazan, ustvari, umetnikov tast, zbog sli~nosti portretisanog i Janove supruge Margerite. Slika je iz zbirke Erandel pro{la kroz zbirke Broderik i Milton, da bi je 1851. god. kupio H. Farer, koji ju je onda prodao Nacionalnoj galeriji.

Godine 1436., "pogled van slike" se ponovo javqa na be~kom portretu bogatog zlatara po imenu Jan de Leu, ro|enog 21. 10. 1401. god. Wegovo prezime je na ramu zameweno slikom lava. Obu~en je u tamni kaput ukra{en krznom i na glavi ima crni {e{ir. Naslikana je samo bista na pozadini plavkaste boje, s tim {to je ukqu~ena desna ruka koja dr`i prsten i leva podlaktica. Kao zlatar u Bri`u, Jan de Leu je obavqao razne du`nosti u svom esnafu. Prsten koji dr`i u desnoj ruci mogao bi da ozna~ava wegov zanat ili mo`da nagove{tava wegovo skoro ven~awe.

Prema natpisu na prvobitnom okviru, van Ajk je portret svoje `ene, Margerite van Ajk, zavr{io 11. 01. 1939. god. Ovo je wegov zadwi portret. Naslikana je do pasa, i u po~etku slika nije

ukqu~ivala desnu ruku koja je doslikana kasnije. Margerita je obu~ena u crvenu haqinu ukra{enu sivim krznom i opasanu tamnozelenim opasa~em, a nabrana svilena ~ipkasta traka odudara od ravne strane kape. Ova dragocena slika pripadala je slikarskom esnafu u Bri`u koji ju je izlagao u svojoj kapeli na dan sv. Luke. Danas se nalazi u muzeju Gruninge u Bri`u.

Portret Nikolasa Albergatija je u inventaru nadvojvode Leopolda Vilhelma 1659. god. zabele`en kao "portret kardinala crkve Santa Kro~e in \erusaleme", a wen autor kao "Johan van Eckh". Ovaj ugledni kardinal je bio ~ovek poslovi~ne mudrosti i integriteta, i najuspe{niji diplomata kurije. Dok je pripremao Araski mir ~iji je bio glavni projektant, slu`io je kao papin izaslanik kraqevima Francuske, Engleske i vojvodi od Burgundije i posetio je Bri` od 8. do 11. 12. 1431. god. Verovatno ga je ovom prilikom portretisao Jan van Ajk. Ovaj crte`, ra|en srebrenom olovkom, se ~uva u Kabinetu grafike u Drezdenu i zna~ajan je ne samo zbog toga {to je ovo jedini autenti~an Jan van Ajkov crte`, ve} i zato {to su ispisane bojama re~i kojima je Jan `eleo da uhvati nijanse. Be~ki portret nije morao da nastane odmah po kardinalovoj poseti Bri`u. Na ovom zavr{enom delu umetnik je poku{ao da o`ivi i spoqa{wi i unutra{wi izgled i ako je pro{lo nekoliko godina. Trudio se da portretisanog na~ini ne samo dostojanstvenijim, ve} i starijim nego {to jeste. Obu~ena u crveno odelo ukra{eno belim krznom, figura je naslikana do pasa. kardinalove o~i ne gledaju u posmatra~a, ali ne gledaju ni u prazno, ve} kao da imaju zami{qen izgled propra}en blagim osmehom.

Na berlinskom portretu \ovanija Arnolfinija, ovaj finansijer iz Luke koji se doselio u Bri` 1420. god. i umro kao vitez i savetnik Filipa Dobrog, je naslikan skoro potpuno frontalno. Prvi put su prikazane obe podlaktice, a leva ruka je skrivena desnim rukavom. Bledo zagonetno lice, uokvireno sa tri strane crvenim {e{irom, izdi`e se nad tamnozelenim torzom. \ovani Arnolfini, wegove zmijolike o~i koje namerno izbegavaju pogled posmatra~a, izgledaju kao da su "odlutale u nepoznato".

Dupli portret iz Londona nas nesumwivo suo~ava sa istom osobom. Portret supru`nika Arnolfini je don Dijego de Gevara poklonio Margariti Austrijskoj. U inventaru ove princeze, slika je ozna~ena kao portret Herkula Otmenog iz 1516. god. Bila je zaista, sve do 1789. god. u {panskim kraqevskim zbirkama, a onda se pojavila u Briselu, kuda ju je verovatno neki Napoleonov vojnik doneo iz [panije kao ratni plen; na kraju se na{la u Engleskoj. Ova slika ne samo {to identifikuje \ovanija Arnolfinija i wegovu `enu \ovanu ^enami, ve} ga prikazuje i 3. - 4. godine mla|im. \ovani je prikazan u crnom kaputu i ~arapama, na glavi mu je crni slameni {e{ir, a preko ode}e je tunika bez rukava od purpurnog somota ukra{enog samurovinom. Wegova `ena je neobaveznije obu~ena u plavu haqinu, od koje se vide samo rukavi i mali deo sukwe, i prostran zeleni ogrta~, postavqen i ukra{en hermelinom, a oko struka joj je roze pojas. Arnolfini u levoj ruci dr`i \ovaninu desnu ruku, dok svoju desnu podi`e u gestu sve~ane potvrde. Ova slika nije ni portret, a ni religiozna kompozicija, jer nosi ne{to od oba. Prenose}i li~nosti \ovanija Arnolfinija i \ovane ^enami, slika veli~a svetost braka . Po kanonskom pravu, ven~awe se zavr{ava polagawem zakletve koja je zahtevala zauzimawe odre|enog stava : sjediwewe ruku i to da mlado`ewa podigne svoju desnu ruku. Ovo potvr|uje da je prikazana bra~na zakletva, a tu {iwenicu nagla{ava usamqena sve}a koja gori na lusteru, o~igledno, ne zato {to je mrak, jer se scena odvija na dnevnoj svetlosti, ve} kao simbol svevide}eg Hrista. Sve}a koja gori, ne samo {to je bila potrebna za ceremoniju davawa zakletve, ve} je imala i posebnu ulogu pri sklapawu braka: ili je no{ena u crkvu ispred procesije, ili ju je mlado`ewa ceremonijalno uru~ivao nevesti, ili je kao u ovom slu~aju - bila upaqena u domu tek ven~anih. Prema katoli~koj dogmi, svetost braka je jedina procedura koja mo`e biti obavqena bez prisustva sve{tenika, tj. brak mogu sami sklopiti mlado`ewa i nevesta. Potpuno va`e}i brak se mogao zakqu~iti u potpunoj samo}i sve do 1563. god. kada je Tridentski koncil zabranio takva ven~awa koja su bila uzrok mnogih ~udnih situacija, kada bi jedan od partnera poricao ~iwenicu da se ven~awe odr`alo. Od tada, crkva je zahtevala prisustvo sve{tenika i dva svedoka. \ovani Arnolfini i \ovana ^enami - on ro|en u Luki, a ona u Parizu u italijanskoj porodici - nisu imali bli`u rodbinu u Bri`u. Iznad ogledala, koje visi na zidu u pozadini, umetnik se potpisao: "Johannes de Eyck fuit hic" - "Jan van Ajk be{e ovde", i napisao god. "1434.". Umetnik se potpisao ukrasnim pismom koje je kori{}eno za legalna dokumenta, dakle, pre kao svedok nego kao slikar. U stvari, vidimo ga na ogledalu kako ulazi u sobu u pratwi jo{ jednog ~oveka koji je tu verovatno u svojstvu drugog svedoka. Scena je sme{tena u dobro opremqenoj spava}oj sobi bogatije sredwe klase, a soba je puna predmeta sa simboli~nim zna~ewem. Ispup~eno ogledalo je dragocen predmet; u wegov drveni okvir ugra|eno je, kao ukras, deset medaqona od emaqa, na kojima su prikazane scene iz Hristovih stradawa. Kristalne brojanice pored samog ogledala isti~u wegovu religioznu simboliku. Vo}e na prozorskom pragu podse}a na stawe nevinosti pre ~ovekovog pada. Mala statua sv, Margarete, ~iji prikaz vlada naslonom stolice blizu kreveta, je tu kao za{titnica trudnica i porodiqa. Pas je prihva}en kao amblem bra~ne vernosti. U dowem levom uglu u pozadini su prikazane odba~ene nanule da podsete na zapovest koju je Bog dao Mojsiju na Sinaju o izuvawu na svetom

mestu. Svetlosni izvori su pođednako jasno nazna~eni postojawem prozora na levoj strani slike i ogledala u sredini, u kome se vidi da osim prikazanog postoji jo{ jedan prozor u prostoriji, ~ime se mo`e opravdati osvetqenost lica mladenaca. Na londonskom portretu Arnolfinijevih, Jan van Ajk je pokazao kako princip prikrivenog simbolizma mo`e poni{titi granicu izme|u "profane" i "sakralne" umetnosti.

Jan van Ajk je bio jedan od najve}ih umetnika XV veka. Za~udo, wegovi sledbenici su retki, a retke su i kopije wegovih dela. Podra`avawe jedne tako znala~ke i, po op{tem mi{qewu, nedosti`ne tehnike, smatralo se nesavladivom te{ko}om. Posve}eno se predavao minucioznosti. Li~nosti veoma malih dimenzija {to prelaze preko mosta u dnu slike na kojoj je predstavqen kancelar Rolen, pođednako su verodostojne i kad bi se gledale kroz lupu i kad bi se posmatrale kao daleke siluete na slici kao celini. Jan ume da odredi razmere i da do~ara svetlost. Spoj bo`anskog i qudskog tako|e je jedno od bitnih obele`ja van Ajkove umetnosti. On na svet gleda, po uzvi{enim shvatawima humaniste, o~ima ~oveka i zahteva da qudima bude obezbe|eno dostojanstveno postojawe. Jan van Ajk je umro 09. 07. 1441. god. Posle wegove smrti, Filip Dobri je i daqe iskazivao svoju naklonost wegovoj udovici u okviru nov~ane pomo}i na ime "usluga wenog mu`a i zbog vojvodinog sau~estvovawa u bolu we i wene dece".

71. RANO NIZOZEMSKO SLIKARSTVO - portreti

Keneman: Da bi pronasli poreklo flamanskog slikarstva trebalo bi da se pogleda sta se desavalo juzno od Alpa i oznace misljenja onih koji su prepoznali briljantnost holandske umetnosti od samog njenog početka - Italijana. U stihu hronike iz oko 1485, slikar Djovani Santi je pisao: *U Brizu bio je visoko cenjen medju ostalim umetnicima veliki Jan (van Ajk) i njegov učenik Rogir (van der Vajden), kao i ostali umetnici velikog majstorstva*. Ig van der Ges bio je sigurno medju ovim umetnicima: njegova predstava Poklonjenja Pastira, poznata i kao *Portinari oltar*, narucena je od strana italijana Tomaza Portinarija nešto pre nego što je Santi zabeležio ove stihove. Ovaj pogled je medjutim sasvim udaljen od Italije. Znamo, npr.da je Jan van Ajk imao starijeg brata Huberta, kao i da je Rogir van der Vajden, iako je nesumnjivo bio pod uticajem Jan van Ajka, treba biti vidjen kao deo različite tradicije u okviru severnoevropskog slikarstva.

Ovaj entuzijazam Italijana je razumljiv u svetlu neobičnih inovacija Ajkovog Ganskog oltara iz 1432.

Kao što smo videli, neuobičajeno brza i stalna promena u stilu tokom samo nekoliko decenija, izmedju Brederlama iz 1399 i van Ajka iz 1432., komplikuje problem porekla flamanskog slikarstva. Panovski je tvrdio da mu se koreni trebaju tražiti u iluminacijama franko-flamanske oblasti, npr.u delima Zana Pisela. čak je i Brederlam navodjen kao moguća polazna tačka: on je slikao, iako neodlucno, nebo kao deo prirode koja nije samo sfera andjela već je i domen urodjen pticama. Takve karakteristike su najjasnije indikacije van Ajkove umenosti: njegova zapanjujuca sposobnost da odvoji svet u slagalicu realističkih detalja i zatim da ih slozi zajedno u jedan ujedinjeni piktoralni prostor.

Izvanredno realistične predstave prirode, oznaka kvaliteta flamanskog slikarstva, može se videti i u *Molitveniku vojvode od Berija*, delu koje su dovrsila braća iz Limburga za burgundijski dvor oko 1415. Početkom XV veka, iluminirane knjige su zauzimale kljucno mesto u razvoju i razumevanju flamanskog slikarstva.

Politicka mapa Francuske podlegla je značajnim promenama tokom ovog perioda. Posle katastrofalnog poraza Francuza od strane Engleza kod Eginkura 1415., Henri V Engleski je postao kralj većeg dela Francuske. Filip Dobri od Burgundije je sklopio saveznistvo sa Englezima i upravljao je zajedno sa engleskim kraljem. Ovaj savez (1420) dao je vojvodi od Burgundije slobodu da deluje na svojoj sopstvenoj teritoriji tako da je bio u mogućnosti da teži ujedinjenju njegovih teritorija u Holandiji. Nasledio je Braban i Limburg, pridobio pripcipaliju Naumur i Luksemburg, a Francuska mu je prodala Makonez i Okseroa. Intenzivni umetnički život se značajno razvio u okviru granica ovih teritorija koje su bile ohrabrivane ne samo od strane burgundijskih vojvoda iz njihove prestonice u Dizonu, već i od strane trgovaca, biskupa, i dobrostojecih poslovnih ljudi. Dobrocinioce koje vidimo portretisane u stavovima poniznosti na velikim oltarima recito su svedočanstvo ovog pokroviteljstva.

Inovativni estetski i tematski programi uskoro su se izdigli iz ove nove politicke i socijalne situacije. Ganski oltar nije njihova prva manifestacija. One su se javile još ranije sa tzv. Majstorom iz Flemalea, koga je Panovski identifikovao kao Roberta Kampina iz Turneja. Rodjen oko 1375, ovaj majstor je prvi put pomenut u arhivskim zabeleskama iz 1410. kao "gradski slikar grada Turneja".

Kampinov najznačajniji rad je tzv. *Triptih Merode*, naslikan izmedju 1425 i 1428. Rendgentski snimak levog panela pokazuje da je umetnik ovog dela verovatno pre bio Rogir van der Vajden, Kampinov najnadareniji učenik. U ovoj sceni patroni oltara, Peter Engelbreht i njegova žena, su prikazani, kako pobožno klece, zajedno sa čovekom koji stoji pored kapije u pozadini. Otkrice dodatnih slojeva boje dovelo je do zaključka da su donatorova žena i čovek kod kapije posle dodati.

Sta više, potezi cetkicom, detalji i prostorna kompozicija panela ukazuju na umetnika različitog od onog koji je radio Blagovesti u sredini i kontemplacionog *Josifa u radionici*. Verovatno je da je Rogir van der Vajden naslikao levi panel i zatim možda dodao čoveka i zenu. Žena je verovatno Hejlvih Bile, Engelbrehtova druga žena, i to bi mogao biti njen portret, datiran u 1456, koji je zamenio portret njegove prve zene.

Ako uporedimo van der Vajdenove ranije radove sa ovim panelom triptiha, izvesne sličnosti postaju ocigledne. Tretman karakteristika lica i detaljno islikavanje zidanja i vegetacije ukazuju na Kampinovu radionicu kao na mesto porekla. Rogir van der Vajdenov *Triptih Blagovesti* iz 1440 ujedinjuje sve ove karakteristike. Ovaj rad pokazuje da je van der Vajden usvojio novi ikonografski koncept kao fokus centralnog panela, Blagovesti, temački koncept koji je Kampin verovatno prvi koristio.

Stoga se može reći da je flamansko slikarstvo rodjeno u burgundijskoj Holandiji, u Turneju. Drugi od Kampinovih učenika, Zak Dare, bio je takodje tu aktivan. *Poklonjenje mudraca*, iz 1435, bilo mu je sa sigurnošću pripisano. Kampin, dvorski slikar Filipa Dobrog, sreo je van Ajka koji je dva puta posecivao Turjen pre nego što je počeo rad na Ganskom oltaru. Mozemo pretpostaviti da je on ispitao jedan od radova mladog van der Vajdena bliskije u ovim prilikama.

Veliki broj veza može se napraviti izmedju van der Vajdena, Darea, i njihovog ucitelja, Kampina - cinjenica koja ne iznenadjuje s obzirom na brojne godine koje su proveli zajedno u istoj radionici. Ali van der Vajden je uskoro počeo da radi radove koji su bili dosta drugačiji od radova njegovog ucitelja. Dok se Kampin koncentrisao na izgled predmeta, i atmosferske efekte svetlosti i boje, van der Vajden se posvetio stvaranju slikanih prostora prigodnih za senovite predstave religioznih tema.

Za *Oltar sv Jovana* u crkvi Sv Jovana u Brizu, naslikan oko 1454, van der Vajden je stvorio portal koji nalikuje onome sa prave crkve. Grizajne predstave su slike figura sa arhivolte kao i svetitelja u scenama koje prave paralelu realnim motivima. Glavna scena u centralnom panelu, Krštenje Hristovo, praceno je sitnim figurama u luku koje prikazuju *Iskusenja Hristova i Sv Jovana Krstitelja kako propoveda*.

Fasada crkve je stoga ne samo sveto mesto, već i piktoralni element koji postavlja dogadjaj u jasan biblijski kontekst. U isto vreme, duhovni svet postaje pristupacan sekularnom svetu: svene izgledaju kao iz obicnog života i pružaju pogled na pejsaže i grad u daljini. I ovde van der Vajdenov koncept umetnosti postaje srodan van Ajkovom. Sveto se spaja sa svakodnevnim i prema ovom drugom su sveti dogadjaji orjentisani. Razlike izmedju dvojice umetnika ne mogu se ignorisati: dok je van Ajkov tretman kontakata izmedju svetog i sekularnog slobodan i lak, van der Vajden je insistirao na striktnom odvajanju.

Van der Vajdenov put u Italiju iz 1450, naucio ga je novim i rigoroznijim metodima kompozicije, o prostornoj konstrukciji u 2D ravni. Panelno slikarstvo pokazuje potpuno nesevernjacku *Sacra Conversatione* koje se mogu pripisati italijanskim uticajima.

CAk i *Polaganje Hrista u grob* sa svojim centralno pozicioniranim i monumentalnim grobom, ne može biti potpuno izjednaceno sa holandskom tradicijom. Tek pošto se vratio iz posete Italiji van der Vajden je razvio karakteristicni stil. Mozemo se sloziti sa Maksom Fridlenderom, medjutim, da kompozicija izgleda nešto kruta a figure beskrvne. Van der Vajden nikada nije otkrio bogatstvo narativa van Ajka ili velicanstveni repertoar gestova Ig

van der Gesa. Uprkos ovome, njegove kompozicije i iskrena pobožnost njegovih figura živele su u brojnim slikama njegovih flamanskih naslednika.

Pretpostavlja se da je Dirk Buts proveo neko vreme u radionici u Briselu van der Vajdena. Četiri panela iz Prada, verovatno naslikana oko 1445, izgleda da potvrdjuju ovu pretpostavku. Medjutim, arhivolte imaju ornamentalnu ulogu kao unutrašnji okvir za scenu sa Bogorodicom a ne realistički modelovanu kao crkvena arhitektura.

Medju ovim umetnicima koji su proucavali rad Rogira van der Vajdena i upotrebljavali njegove tehnike, jedan zasluzuje poseban pomen: Hans Memling, ili Jan van Mimelinge. Pomenut je u registru Briza što ukazuje da je Memling bio nemačkog porekla i da je bio rodjen u gradicu na reći Majni. Memlingov datum rodjenja je nesiguran, iako izgleda razumno pretpostaviti da je rodjen negde izmedju 1435 i 1440. Prema drugom izvoru, odrastao je u Memlingenu. Sta god da je slučaj, on je prvi put zvanično pomenut u Brizu 1466. gde je verovatno došao po završenoj obuci u Briselu kod Rogira. Mnoge od njegovih Bogorodica, naročito njihovi izrazi lica i oblik njihovih glava, pokazuju uticaj van der Vajdena. Npr., karakteristike Bogorodice u Vajdenovom *Poklonjenju mudraca*, sa njenom nešto pognutom glavom i neznim osobinama lica gotovo zamrznutog u mekoj poniznosti, mozgu se videti i na Bogorodici diptiha koji je Memling oslikao za briskog plemica Martena van Niuvenhovea 1487. Na Memlingovoj slici Bogorodica i dete izgledaju živahnije, njihovi gestovi su prirodniji. Hristos, prikazan u pozi sličnoj istoj figuri sa Vajdenovog dela, poseže željno za jabukom koju u ruci drži njegova majka. Ovaj gest izražava prihvatanje njegovog potonjeg stradanja, koje je bilo neophodno za iskupljenje covecanstva od prvobitnog greha (koji simbolise jabuka).

Ovaj panel prikazuje Memlingovo majstorstvo bogatog recnika aluzija iz flamanske tradicije van Ajka. Kao i *Arnolfini sa nevestom*, konveksno ogledalo visi na zidu iza Bogorodice i hvata celu scenu. Mozemo videti plemica u molivi i Bogorodicu do njega. Njegova sveta vizija postala je realnost kroz slikarevu umetnost, koja je, u metaforickom smislu, svedok dogadjaju. Forma diptiha odvaja nivoe znacenja: svete slike Bogorodice i deteta su sa jedne strane a profani portret donatora na drugoj. Medjutim, ovi nivoi znacenja su ukljuceni u ujedinjeni i domaci prostor koji okruzuje oba panela - prava soba u kući naprednog plemica. Božanska sfera je prikazana da bi se uslo u svet svakodnevnog života ovog plemica iz Briza.

Uticaj van der Vajdenovih Bogorodica je čak primetniji u figuri sluskinje koja pomaze svojoj gospodarici Vitsaveji da izadje iz kade i obmotava je ogrtačem oko tela. sličnost van der Vajdenovom tipu Madone je tako zapanjujuca da su naucnici bili ranije skloni da mu je pripisu. Ne samo da je ova slika neobična zbog prikazivanja nage osobe izvan religioznog konteksta (one se obično javljaju samo na predstavama Pada u greh ili Strasnog suda), već je značajna i zbog otkrica većeg broja karakteristika koje su pomogle da se definise Memlingov značaj za slikarstvo XV veka.

Memling je konstruisao narativni prostor u svom delu koji je primer severnoevropskog slikarstva. Na zidu u pozadini kupatila je otvoren prozor, kroz koji se vidi terasa krova što je direktna asocijacija na taj deo iz SZ (2.Sam.11.). Ovo je opis dogadjaja pre nego što je kralje izvršio preljubu i ubistvo. Ispod palate je portal koji vodi u crkvu na kojoj se može videti reljef na zidu koji prikazuje smrt Urije Hetejina. Pored portala se pruža apsida na čijem zidu se mogu videti naslikane skulpture Avrama i Mojsija kao predstavnika zakona.

Slika je podeljena na dominantnu scenu u prvom planu i sekundarnu scenu, podredjenu ovoj, u pozadini. Ovaj narativ u pozadini je tradicionalna shema, ona slikane crkvene skulpture. Memling nije bio toliko zainteresovan za biblijsku pricu - koja mu je možda služila kao opravdanje za predstavljanje nage figure - kao što je to bio za prenosenje biblijskog motiva u domace okruženje XV vekovne Flandrije. Sta više, gornji levi ugao je dodat kasnije, verovatno u XVII veku. Originalni ugao je prikazivao Davida kako daje glasniku prsten za Vitsaveju.

Ig van der Ges rodjen je otprilike u isto vreme kao i Memling, verovatno u gradu Ter Ges u Zelandu, ili možda u Ganu. U Ganu je njegovo ime prvi put zvanično zabeleženo 1465. Arhivski izvori vezani za nagradu za njegovo umece datiraju iz 1467.

Godinu dana kasnije umetnik je bio pozvan u Briz gde je, zajedno sa drugim umetnicima, radio na dekoraciji za vencanje Karla Smelog i Margarete od Jorka. U ovo vreme, ili možda kasnije, on je morao biti u vezi sa Tomazom Portinarijem, koji je živeo u Brizu sa porodicom kao predstavnik banke Medicijevih. Narudzbina za tzv. Oltar Portinari datira iz ovog vremena.

Centralni panel predstavlja *Poklonjenje pastira*, a bocni paneli predstavljaju sa leve strane Sv Antonija, sv Tomu, Tomaza Portinarija i njegova dva sina, sa desne strane Sv Mariju Magdalenu, Sv Margaretu, Mariju Portinari, i njenu cerku. Paneli su ujedinjeni jednim neprekidnim pejsažem u pozadini. Skromna stala, mesavina ruiniranih zidova i stubova, dominira prvim planom i sredinom centralnog panela. Masivni stub predstavlja novu crkvu koja treba da bude sagradjena na Hristu, koji je njen kamen temeljac. pejsaž je predstavljen kao narativ. Formacije stena, brda i supljina, kao i udaljene gradjevine i ograde, uokviruju scenu koja predstavlja pricu o Hristovom rodjenju i onome što mu je prethodilo. Sa leve strane, kako silazi sa brda potpomognuta Josifom, vidimo trudnu Mariju. Na brdu u centralnom panelu, pastiri primaju radosne vesti o Isusovom rodjenju od andjela, a na desnom mudraci se približavaju sa darovima.

Uporedjeno sa figurama iz tadašnjeg italijanskog slikarstva, likovi izgledaju grubo, iako dostojanstveno. Njihove zborane neobrijane face, čak i razmaci zuba srednjeg pastira, dokazi su paznje koja je pridavana detaljima koja nije bila poznata do tada. Slikari rane italijanske renesanse morali su biti veoma poneti ovim delom, iako u mnogim aspektima se ono teško uklapalo u njihove koncepte umetnosti.

Ovo bi objasnilo otkud inspiracija za kompozciju oltara Domenika Djirlandaja iz 1485, *Poklonjenje Mudraca*, za Saseti kapelu u crkvi Santa Trinita u Firenci.

PANOFSKI: "Ars nova"; The Master of Flemalle

Sa porazom kod Eginkura godine 1415, smrcu vojvode od Berija 1416 i povlacenjem Filipa Dobrog u Flandriju, postavljena je pozornica osamostaljenje ranog flamanskog slikarstva.

Izuzev takvih očigledno retkih slučajeva kao što je onaj Melhiora Brederlama, najprogresivniji i najtalentovaniji umetnici poreklom iz Holandije bili su stoga uvuceni u orbitu velikih iluminatora iz Pariza ili u sluzbu francuskih princeva. više proroci nisu odlazili na planinu; planina je dolazila prorocima. Umesto da traze zaposlenje u inostranstvu, genijalni ljudi su imali svako opravdanje da ostanu u svojoj domovini i nasele se u jednoj od flamanskih emporija gde su mogli uživati, zajedno sa povlasticama od burgundskog dvora i njihovih manjih rivala ili satelita, patronazu najbogatijeg i najkosmopolitskijeg drustva u Evropi.

I Jan van Ajk i Rogir van der Vajden služili su bankarima, trgovcima, eklezijastima i bogatim zanatlijama kao i vojvodi Burgundije i njegovim plemicima. A dok se ova dva velika umetnika nisu bila prikljucila lokalnim gildama, to je bio slučaj sa gotovo svim drugim umetnicima koji su živeli i umirali kao slikari majstori u brojnim gradivima i većinom radili za visu srednju klasu klijentele.

Ovo prebacivanje umetničke aktivnosti iz feudalnog Burza i Dizona u burzoaske centre Holandije bilo je, s jedne strane značajno za lokalnu raznolikost, a sa druge strane za nacionalnu konsolidaciju. Sama cinjenica da su čak i najveći slikari bili u vezi sa ustanovljenim zajednicama i što su se podvrgavali upravi striktnog sistema gildi, potpomagala je osnivanje lokalnih "škola" koje smo još uvek navikli da povezujemo pre sa mestima nego sa osobama, pa tako govorimo o školi u Turniju, Brizu, Ganu, Briselu, Antverpu ili Harlemu. Ali u isto vreme, kraj masovnog emigriranja u Francusku izazvao je, ili ucinio mogućim, ponovno okupljanje i samopouzdanje onih domorodačkih sila koje su bile otudjene i rastrkane više od jednog veka ranije. Zan Bondol i Andre Beauneveu, Zakmart de Hesdin i Majstor Busiko, Zan Maluel i braća iz Limburga - svi ovi iluminatori fracusko-flamanskog stila bili su stranci (ekspatrijati). Njihove napore je progutao Internacionalni stil, a oni koji su ostali u Holandiji retko su se uzdigli iznad nivoa provincijalizma. Sada, sa onim što se može nazvati restauracija flamanskog genija, ekspanzivna elegancija Internacionalnog stila rafinirala je i kosmopolitizovala domace tradicije gok je naivna snaga

domace tradicije dala stabilnost i supstacijalnost Internacionalnom stilu. Upravo iz ove fuzije sofisticiranosti i iskrenosti, zemaljskog i pobožnog, briljantnosti i istinitosti, se izdigla *ars nova* ili *nouvelle pratique* ranog flamanskog slikarstva.

Izraz *ars nova* - prvobitno skovan još oko 1320 ali namerno pripisan razvoju koji se odigrao tačno jedan vek kasnije - pozajmljen je od Johanesa Tinktorisa, a izraz *nouvelle pratique* od Martina le Franka. Ovi autori, od kojih je prvi bio teoreticar koji je pisao oko 1475, a drugi pesnik koji je pisao oko 1440, nisu se bavili umetnošću slikarstva; majstori koje su oni hvalili kao nosioce "novog stila" su dva kompozitora, Giljem Difo i Zil Binšoa. Ali istorijska pozicija ovih "otaca moderne muzike" - od kojih su obojica rodjena u Hainaut oko 1400 i obojica povezana sa dvorom Filipa Dobrog - je toliko iznenadjujuce analogna poziciji "otaca modernog slikarstva" da je prikladnost termina *ars nova* i *nouvelle pratique* koju su uveli istoricari umetnosti možda na kraju krajeva dopustiva. Difo i Binsoa, za koje Tinktoris kaze da Ništa nije vredno slusanja od onoga što je nastalo pre njih, su sledbenici GIljema Machaut (umro 1377) kao što su Jan van Ajk i Majstor iz Flemalea bili sledbenici braće iz Limburga i majstora Busikoa. U stvari, muzika takvih ljudi iz poznog XIV veka kao što su Solaze, Trebor, Senleks i Galio - od kojih su neki služili istim poznatim poklonicima Internacionalnog stila kao što su to cinili veliki flamanski i francuski iluminatori - mogu se opisati na gotovo identičan način koji je primenjen na *Fleur des Histoires de la Terre d'Orient*, *Boccace de Philippe le Hardi* ili Molitvenik vojvode od Berija.

Posmatrano u celini, ova dela (misli se na ove kompozitore) odaju utisak previse rafinovane, dvorske civilizacije, vredne i ugladjene, raznolike i pune ideja. Njihova najzanimljivija osobenost je izuzetno komplikovan sistem notacije koju sam opisao kao "ugladjenu". Ona predstavlja jedinstven fenomen u istoriji muzicke notacije koji se jasno razlikuje od relativno jednostavnih fenomena koje je upotrebljavao Maso kao i Dife.

Posto je rana notacija uglavnom bila predvidjena da predstavlja ritam, sasvim je prirodno da ritmicka organizacija bude takodje odlikovana kompleksnošću i intrigantnošću kakva se ne nalazi u celoj istoriji muzike. Najsofisticiranijr sinkopatizacije Stravinskog i drugih modernista su decja igra u poredjenju sa ovim. I sa ritmicke i sa harmonicke tačke gledista moramo govoriti o filamentization (Zerfaserungsstil). Pa ipak postoje i izvesna dela - namenjena da daju naročit, "realistican" efekat - koja su jednostavnija po strukturi i na zanimljiv način koriste prirodne zvuke kao što je cvrkut ptica.

Ovi izraziti kvaliteti ove muzike - manirističkа prefinjenost i izrazita kompleksnost u pratnji nekonzumirane, delimicne zudnje za prirodom - tačno odgovaraju onim kvalitetima Internacionalnog stila. A Ništa manje ocigledna je i analogija koja postoji izmedju *ars nova* Difoa i Binsoaa i braće van Ajk i Majstora iz Flemalea. U oba slučaja imamo "repatrijaciju" flamanske umetnosti na flamanskom tlu - repatrijaciju koja nije nastala zbog jednog jedinog genija već zbog napora nekoliko velikih ljudi koji su bili obdareni jednakim talentima i koji su težili zajedničkom cilju, a ipak su se razilkovali po svom ukusu i karakteru. I u oba slučaja posledice ove repatrijacije su znacile ispunjenje nostalgije za "naturalističkijim" načinom izražavanja.

U slikarstvu kao i u muzici, rafinovano ili osećanje namucenosti ustupilo je mesto jednostavnoj, snažnoj i toploj istinitosti, a i u slikarstvu kao i u muzici ova promena u osećanjima zahtevala je i stvorila je primenu u tehničkim procedurama. Kao što su Difo i Binsoa prosirili Gvidonijansku skalu za dve cele note na svakom kraju i suzdrzali ritmicku i polifonsku kompleksnost zarad jasnog kontrapuktskog kontrasta i harmonije, tako su i braća van Ajk i majstor iz Flemalea povecali raspon svoje palete od najtamnijih plavih i crvenih do tako sjajno žute da bi mogla da zameni i samo zlato, i počeli da razmisljaju o kolorističkim i svetlosnim vrednostima kao o primarnim a ne sekundarnim faktorima u kompoziciji slike. Gde su iluminatori Internacionalnog stila, ma koliko napredno, pripadali srednjem veku, rani flamanski slikari, ma koliko da su bili oslonjeni na prošlost, ipak su pripadali modernim vremenima.

Ovi novi umetnički ciljevi bili su predstavljeni na onaj način koji se obično naziva "novom uljanom tehnikom". Staro verovanje da je ovaj novi metod izmislio Jan van Ajk već je dugo odbacen, ali ne znamo ko, ako je iko, bio prvi koji ju je upotrebio. Niti postoji jedinstvenost u pogledu toga u kojoj meri on zasluzuje svoje tradicionalno ime.

Upotreba ulja kao vezivnog sredstva nije bila nepoznata ranijim vremenima. Od Iraklija i Teofila, od kojih su obojica pisala u X veku, sve do Cenina Ceninija i "Strasburskog manuskripta" iz oko 1400., laneno i druga ulja su bila preporučivana zajedno sa takvim medijumima kao što su sok od smokve, belance, zumance, celo jaje, ili mesavina zumancea i vode koja je nazivana "tempera" u uzem smislu te reci; a metodi su bili pronalazeni kako se ulja mogu zgusnuti, procistiti, posvetleti ili "osusiti". Cenini cakk naglašava cinjenicu da su ulje više voleli Nemci - pod cim najverovatnije podrazumeva sve Severnjake - nego Italijani.

Medjutim, može izgledati da je primena ovih uljanih tehnika bila pre izuzetak nego pravilo. Bili su preporučivane i praktikovane, bilo zbog trajnosti bilo zbog umetničkog efekta; ili zbog naročitih i neuobičajenih razloga: za ono što je nazivano *pictura lucida* (male slike tanko islikane na metalnoj foliji tako da simuliraju providan emalj), i za one glazure - ili na metalnoj foliji ili temperom - kojima su se postizali takvi naročiti efekti kao što su presijavanje zlatne odeće ili somota. To je značajno za ono što je izgleda najeksplicitniji izvor XIV veka - tekst iz *Reductorium morale* benediktinca Pjera Bersuira (Petrus Berchorius), prijatelja Petrarke - koji govori o uljanoj tehnici samo kao o sredstvu kojim se daje trajnost zidnoj slici i stoga osnovama njene moralne interpretacije zasnovane na konceptima *firmitas* i *tenacitas*: "U opste, slika ili predstava je uokvirena konturama i na kraju obojena; boje, medjutim, su mešane sa uljem tako da bi mogle bolje da se prime i duze da traju Preko takvih slika stvari koje su odsutne ili su prestale da postoje su oživljene, i njima je hram svetitelja dekorisan po svojim površinama. Na način na koji pravednik može biti prikladno nazvan 'slikom'". Stoga, njega prvo uokviruju slikari (tj. prelate i propovednike) sredstvima dobrog učenja; zatim je on obojen vrlinama; a u njegovom smestanju ovde primenjeno je ulje milosti tako da može biti sposoban da lakse i postojanije opstane u stanju vrline. Propovednik 21:...

Dakle, nije upotreba ulja sama po sebi bilo ono što je razlikovalo metod velikih Flamanaca od metoda njihovih prethodnika; čak je opovrgnuto da je ulje igralo značajnu ulogu u njihovoj proceduri. Ova teorija, u skladu sa kojom je flamanska tehnika XV veka - koja se u osnovi nije razlikovala od tehnike iz ranog XVI veka - bila Ništa drugo do poboljšan proces tempere, ide u svakom slučaju previse daleko i u suprotnosti je, ne samo onim što je očigledno oku već i sa svim literarnim dokazima. Ne može biti slučajno što čak i izvori iz prve ruke kao što su Direrov *Dnevnik njegovog putovanja u Holandiju* i drevni inventari ili ugovori govore eksplicitno o "uljanom slikarstvu" i, nasuprot tome, o slikama koje su izvedene *sans huelle* (bez ulja), a sam Direr nam je ostavio sledeći recept za tretman dobre ultramarin plave za koju je morao da da 12 dukata za uncu...Taj njegov tekst baca izvesno svetlo na ono što je verovatno bila prava novina u proceduri starih majstora. Verovatnije, umesto izumevanja sasvim novog procesa, oni su usavrsili tradicionalne procedure i stoga su razvili proces stratifikacije.

Cela slika je gradjena od dna do vrha postavljanjem jedno na drugo "bogate" i stoga providne boje na "osnovu" i stoga na manje više neprovidnu boju. Svetliji ili tamniji tonovi dobijani su nanosenjem providnih boja preko neprovidnog podslikavanja - koje je nazivano *doodverw* (mrtva boja), na holandskom i flamanskom - što je uvelo svetle kvalitete, u izvesnoj meri, opstoj boji; a finija gradacija - u izvesnim slučajevima čak i opticka mesavina dve boje - bivala je postignuta dodavanjem daljih slojeva pigmenta.

Kao rezultat, svetlost se nije potpuno odbijala od gornje površine slike, gde se neprovidni pigmetni javljaju samo u vidu naglašaka. Deo svetlosti probija kroz nanose providne boje da bi se odbio od najbližeg sloja neprovidnog pigmenta, i to je ono što daje slikama starih majstora njihovu naročitu "dubinu". čak i najtamniji tonovi nikad nisu mogli izgledati neprovidno, i konacno je ceo višestruki nanos boje mogao postati tvrda, nalik emalju, ponalo neravna ali uniformna luminozna supstanca, koja sjaji kako iznutra tako i spolja, sa izuzetkom samo onih povremenih belih ili svetlo-žutih koje, svojim samim kontrastom sa transparentnom dubinom okolnih pigmenata, preuzimaju karakter "naglasaka".

Ova nova tehnika je omogućila slikarima ne samo da poboljšaju gradaciju svelosti već i da naprave revoluciju u distrubuciji vrednosti boje. Dok su god svi pigmenti bili

neprovidni intenzitet svetlosti date boje mogao je biti pojačan samo dodavanjem bele, koja je tako smanjivala svoj intenzitet kao boje. Stoga je samo u relativno tamnim tonovima, nerazredjenim sa belom, intenzitet boje bio u vrhuncu; osenceni delovi figure ili draperije - bolo da se senke bile izražene istom vrstom pigmenta ili nekom drugom kao kada se žuta senci narandzastom ili grimiznom - bile su koloristički intenzivnije i od jace i od slabije osvetljenih delova. Sa providnim pigmentima slikar je bio u mogućnosti da ojaca svetlosni intenzitet date boje bez mešanja sa belom bojom, već samo korišćenjem tanjeg nanosa boje, i stoga je izbegao redukciju intenziteta boje.

Samo preko uvodjenja "nove uljane tehnike" slikarstvo je moglo da dostigne ovaj zakon optike, i mozemo jasno videti zasto su italijanski humanisti i *cognoscenti* bili toliko impresionirani sa onim što im je izgledalo kao da "je stvoreno, ne veštinom ljudskih ruku, već samom prirodom".

Kada su italijanski pisci renesanse pravili prvu istoriju umetnosti, genealogija ranog flamanskog slikarstva izgledala je veoma jednostavna. Njen otac je bio Jan van Ajk iz Briza, a Jan van Ajk je bio ucitelj Rogira van der Vajdena. Danas je situacija postala kompleksnija. Znamo da Briz nije bio jedini centar inicijalnog razvoj. Znamo da je Jan van Ajk imao starijeg brata po imenu Hubert. Znamo da je Rogir van der Vajden, iako je ipak bio pod uticajem Jana van Ajka, predstavljao sasvim drugačiju tradiciju, i da je ova drugačija tradicija bila osnovana od strane Majstora iz Flemalea, koji je izgleda bio stariji od Jana van Ajka nekih 10-15 godina. S druge strane, ne znamo - u najmanju ruku u vezi sa ovim ima gotovo isto toliko misljenja u vezi sa ovim koliko ima i istoricara umetnosti - koja je razlika u godinama postojala izmedju Jana i Huberta van Ajka; koji je doprinos svakog od njih dvojice Ganskom oltaru koji je Hubert ostavio nezavrsenim i kojeg je dovrsio Jan; i sta su obojica uradila pre njega.

U skaldu sa ovim okolnostima ne izgleda baš zahvalno još jednom se osvrnuti na jednog "pravog osnivaca" Flamanske škole. Kada dr. de Tolnej smesta krune Jana i Huberta van Ajka na glavu Majstora iz Flemalea, ostavljajuci samo trag nezavisnosti "gran Iannes" (velikom Janu), on uzima da su sve nepoznate vrednosti na nuli (tj. nulte-nema ih) i, u izvesnim slučajevima, prebacuje one poznate pogresnoj strani. Ipak, on je bio u pravu kada je ukazao - i to ostaje veliki doprinos nasem znanju - da nekoliko poznatih slika Majstora iz Flemalea izgleda nastalo ranije od nekoliko pripisanih Janu van Ajku, ili onih koje su jednodusno prihvacene kao njegove; to da majstor iz Flemalea izgleda u izvesnoj meri uticao na Jana van Ajka (ciji obim i značaj ostaje,medjutim, još neodredjen); i da je ličnost Huberta još uvek previse kontroverzn da bi služila kao osnov diskusije.

Od kada je ovaj majstor, koji je dobio ime po tri panela iz Frankfurta za koje se smatra da su došli iz Flemalea pored Lijeza, bio prepoznat kao umetnička individua, uocena je bliska veza izmedju njegovog stila i stila Rogira Van der Vajdena; ali je ova veza bivala interpretirana na različite načine. U prvo vreme se mislilo da je on ingeniozni sledbenik Rogira. Zatim je unapredjen od Rogirovog učenika u njegovog ucitelja i - na osnovu dokumenata već poznatih pre njegovog "otkrivanja" - identifikovan sa izvesnim Robertom Kampinom, slikarem iz Turnija. Na kraju su njegova dela pripisana, kao dela rane faze, samom Rogiru van der Vajdenu.

Da je ova treća hipoteza neodrživa postace očigledno, nadam se, cim se upoznamo sa samim stilom Rogira van der Vajdena. Za sada cu se ograniciti na pokazivanje da se mnogo toga može reći i za Majstora iz Flemalea, tj. pod pretpostavkom da je ista osoba kao i Robert Kampin.

Robert Kampin je pomenut kao majstor-slikar u Turniju još 1406 pa bi stoga izgledalo verovatno da se rodio negde oko 1375. pošto je posedovao kuću od 1408, postao je gradjanin 1410. (iz čega mozemo zaključiti da nije bio rodjen u samom Turniju) i, kao "peintre ordinaire de la ville," vodio je očigledno značajnu radionicu kojoj nikada nije nedostajalo narudzbina i učenika. Godine 1423., bio je uvucen u politicke vode kada se odigrala pobuna organizovanih zanatlija protiv patricijata. Postao je Upravnik gilde slikara te godine i bio je clan jednog od tri Gradska veća koja je osnovao novi rezim sve dok nije smenjen 1428. Zatim se povukao iz javnog života i očigledno je bio blago progonjen zbog svojih turnijskih aktivnosti. Ovo, medjutim, nije umanjilo njegovu popularnost kao umetnika

i *chef d'atelier*; a kada se sukobio, u sasvim drugačijem konfliktu 1432, sa vlastima, i pošto je živeo kako je živeo sa ljubavnicom zanimljivog imena Lorens Polet, izrecena kazna - hodočašće u Sen Zil i izgnanje iz grada na jednu godinu - bila je preinacena u umereniju verziju zbog licnog zauzimanja aktuelne princeze, Zakline od Holandije, Bavarske i Hainaut. Nastavio je sa prosperitetom sve do smrti 1444., čime je nadživeo Huberta za gotovo 18 godina a Jana van Ajka za gotovo 3.

Godine 1427., dva mladića, od kojih su obojica opisana da su poreklom iz Turnija, postala su učenici Roberta Kampina: Rozele de la Pastur ("Rozi" van der Vajden) od 5.marta, a Zaklot ("Zimi") dare od 12. aprila. Pet godina kasnije, godine 1432., oba učenika su bila primljena u gildu slikara kao majstori: Rozele kao majstor Rogir a Zaklot kao majstor Zak. Dare, iznenadjujuce je bio izabran za Upravnika gilde istog dana. pošto znamo da je veliki Rogir van der Vajden bio u stvari poreklom iz Turnija, da je njegova smrt 1464 bila obeležena naročitom misom u kojoj su ucestvovali i slikari gilde, i da je ulagao novac u Turnej još 40ih godina, izgledalo je veoma jasno da je on identicna osoba sa "Rozeleom de la Pasturom" koji je bio učenik Roberta Kampina od 1427. do 1437.; i da je, stoga, Robert Kampin ista osoba kao i majstor iz Flemalea čiji stil ima toliko toga zajedničkog sa stilom Rogira.

Medjutim, oni koji smatraju da je Majstor iz Flemalea ista osoba kao Rogir van der Vajden, smatraju da smo suoceni ovde sa slučajem slučajne homonimije. Prema njima, "Rozele de la Pastur" koji se ucio kod Roberta Kampina 1427 morao bi biti sasvim druga osoba od Rogira van der Vajdena: on je bio, misle oni, identičan sa izvesnim "Majstorom Rogirom slikarem" koji je dobijao umerene pohvale za oslikavanje stitova i pozlaćivanje slova na epitafima 1436 i 1437 (dok je veliki Rogir bio ustanovljen kao gradski slikar Brisela), i da je kao i njegov ucitelj, Robert Kampin, proveo ceo svoj život kao beznačajni zanatlija angazovan za slične sporedne poslove.

Neki od ovih argumenata se mogu lako pobiti. "Majstor Rogir slikar" koji je oslikavao stitove i pozlacivao slova 1436 i 1437. može se lako identifikovati kao izvesni Rogir de Vanebak koji je postao *franc maistre* u Turniju 1427. A umetnički značaj Roberta Kampina ne može se porediti na osnovama da je primao narudzbine za koje bi današnji slikar smatrao da su ispod časti. Profesionalni standardi poznog srednjeg veka veoma su drugačiji od današnjih. Zan Maluel je pozlatio Mojsijev Kladenac; Brederlam je oslikavao stolice; čak i Jan van Ajk i Rogir van der Vajden su bili bojili skupture u kamenu i metalu.

Medjutim, ostaje jedna značajna poteškoća za one koji veruju da je Rozele de la Pastur ista osoba kao Roze van der Vajden i, samim tim, da je Robert Kampin Majstor iz Flemalea. Novembra 1426 - tri i po meseca pre nego što je "Rozele de la Pastur" počeo obuku kod Roberta Kampina - majstor Rogir de la Pastur bio je predstavljen od strane municipije Turnija sa tzv. *vin d'honneur*, darom u vidu vina koji je obično davan uglednim posetiocima ili, iako redje, zasluznim gradjanima za naročite prilike; on je čak primio osam mera umesto uobičajenih četiri. Kako je mogao jedan "majstor" da bude toliko slavljen jedne godine a sledeće postati "učenik"? I kako bi ovaj učenik mogao biti identičan sa velikim Rogirom van der Vajdenom za kojeg znamo da je rodjen oko 1400, da je bio ozenjen i ugledan otac kada je "Rozele" zapoceo svoju obuku?

Da bismo razresili ovu poteškoću moramo imati na umu da se mora napraviti razlika izmedju obuke *de facto* i obuke *de jure*. U Turniju kao i svuda drugde obuka nije obavezno povezivana sa decom od 14 ili 15 godina; učenik je mogao biti i relativno zreo umetnik koji je želeo da radi u dobroj radionici dok ne bude mogao da se uclani u gildu, nešto slično modernoj profesuri, dok se ceka puna profesura na jednom univerzitetu, može se predavati kao puki "predavac" na drugom. Zak Dare je od kada je postao učenik Roberta Kampina 1427, ostao u njegovoj radionici tokom skoro 9 godina, i bio je, kao što se secamo, izabran za upravitelja gilde istog dana kada je postao i slobodni majstor. Uprkos što se on naziva "Zaklot", morao je biti potpuno odrastao čovek i prilično ostvaren slikar kada je zapoceo svoje "školovanje", a sigurno je bio prilično zrela osoba kada ga je zavrsio. slično tome je veliki Rogir van der Vajden odlucio da se prikljuci radionici Roberta Kampina pod etiketom "učenika" ikao je imao već 27 godina i bio potencijalni *pater familias*.

Ipak izgleda iznenadjujuce da je ovaj mladi slikar, ma koliko god bio poznat u potonjim godinama, dobio naziv "Majstor" i što je pocascen sa *vin d'honneur* čak i pre nego što se prikljucio Robertovoj radionici. Smatralo se da je postao slobodan majstor u nekoj radionici izvan Turnija, možda čak i u gildi skulptora, pre 1426. Ova veza, medjutim, ne može biti potkrepljena a i da je tacna to ne resava problem.

Da Robert Kampin nije bio ista osoba kao i majstor iz Flemalea, i da je Rogirova veza sa Turnijem bila ograničena na samo jedan dan slave 1426, kako bi smo inače uspeli da uspostavimo ovu trougaonu vezu?

Da "Rodjenje Hristovo" iz Dizona ukljucuje dve babice kao i svecu sa sv Brigitom upozorava nas da ne bismo smeli da prenebegnemo veze majstora iz Flemalea sa regionalnim školama Holandije. On je bio Flamanac i, u ekskluzivnijem smislu od Jana van Ajka, slikar na dasci. On je sigurno bio duboko ukorenjen u tradicijama svoje maticne zemlje i u svojoj naročitoj veštini, isto kao što je više bio "gradski slikar" nego kosmopolitski dvorski slikar. Bilo bi suprotno njegovoj prirodi da je sebe bazirao tako prevashodno ili čak ekskluzivno na Franko-flamanskoj knjiznoj iluminaciji kao što je pretpostavljano.

Uticaj franko-flamanskih minijatura, naročito onih koje su bile pod jakim italijanskim uticajem, ne može se poreci i bio je izuzetno značajan. opšta kompozicija na panelu iz Dizona sa svojom koso smestenom kolibom, trojicom andjela sa leve strane i jednim andjelom sa desne bila je izveden iz "Rodjenja Hristovog" u *Tres Riches Heures* i tu takodje nalazimo pastire koji se klanjaju - motiv koji je nedavno bio asmilovan iz italijanskih izvora. Sta više, bliska sličnost je uocena izmedju dizonskog "Rodjenja" i minijatura iz "Briselskog molitvenika' Zakmarta Hesdin-a. Imaju zajednički osećaj za hladne, sedefaste boje. pejsaž sa svojim krivudavim putevima, luminoznom površinom vode, golim brdima nadvisenim utvrdjenim zamkovima, i planinama oblikovanim, prema italijanskoj modi, u obliku frigijskih kapa, seže sve do "Bekstva iz Egipta" iz "Briselskog molitvenika" i dalje ukazuje na prefinjeni uticaj majstora Busikoa koji je više od svih drugih iluminatora ukazao put flamanskom istraživanju vazdusne perspektive.

Pa ipak, stil majstora iz Flemalea čvrsto je bio ukorenjen u tradicijama panelnog slikarstva, kako franko-flamanskim tako i flamanskim. iluzionističko prikazivanje drveta koje je stradalo od vremenskih prilika kojem se divimo u dizonskom "Rodjenju" sa pravom je poredjeno sa takvim drvetom iz "Mucenistva Sen Denija" Žana Malueal i Anrija Belsoza, i zanimljivo je primetiti da razapeti Hristos na ovom panelu nosi perizomu od takvog prugastog materijala za kakav je majstor iz Flemalea imao takvu izrazitu tehniku. Ali sličan tretman drveta (wood-?) se može naći i blize kući, na malom "Rodjenju" u Berlinu koje takodje forshadows široku, gustu tehniku. I njegovi kjaro-skuro efekti imaju svoje prethodnike u razvoju koji je svoju zrelu fazu dostigao u delima Melhiora Brederlama: slabo osvetljena stala koja se vidi kroz svetao tretman zidova pećine nema blize paralele u ranijoj umetnosti, osim u Brederlamovim "Blagovestima" gde je mracan enterijer hrama vidjen krzo snažno osvetljene grille (???).

Dizonsko "Rodjenje", verovatno nastalo oko 1420-1425., je rano ali ne i najranije delo koje se može pripisati Majstoru iz Flemalea. Freska koja je nedavno otkrivena u crkvi Sen Bris u Turniju, povezana je sa beleskom o isplati "majstoru Robertu slikaru", a koji je zauzvrat poistovecen sa Robertom Kampinom. Ali čak i da su obe ove pretpostavke tacne, ova rana freska, "Blagovesti" nadvisene andjelima, ne bi mogla značajno doprineti nasem poznavanju majstora iz Flemalea.

Nedugo posle ovih Blagovesti, medjutim, otkriven je izuzetan triptih koji je nastao nešto kasnije ali je ipak još uvek jedno od ranih dela. Ovaj triptih prikazuje u sredini predstavu "Polaganja u grob" - ili, verovatnije, smelu kombinaciju pravoslavnog Polaganja u grob i Oplakivanja *a la* "*Parement de Narbonne*" i Zakmarta de Hesdina - sa Bogorodicom koja se naginje nad telom Hrista i rezervisanim jevandjelistom Jovanom. Desno krilo prikazuje Vaskrsenje, a levo razapete razbojnike, prazan Hristov krst i nesretno preslikanog donatora sa svojim malim psom. Samo su dva dela triptiha, Polaganje u grob i Vaskrsenje, materijalno (a ne i prostorno) povezani krivudavom ogradom, i postoji izvesna nesloga u velicini i tretmanu izmedju skoro reljefne koncentracije u centralnom panelu i perspektivne dubine i rastrkane raslabljenosti na krilima.

Stvoren jos, recimo, 1415-1420 i naslikan na teško obradjenoj zlatnoj osnovi, Sejlern triptih je očigledno primitivniji od dizonskog "Rodjenja". osećamo majstorovu izuzetnu moć opservacije i izraza (on je prvi prikazao ljude koji brisu oci nadlanicom), njegovu borbu da prikaze taktilnu plastičnost (koja je naročito ocigledna u primeni figura koje se okrecu ledjima posmatracu), njegov osećaj za boju (iako još nije zadobio onu srebrnkastu harmoniju dizonskog Rodjenja), i njegovu sposobnost da prikaze egzoticnu odeću i ornamentisanu odeću. Uticaj majstora Busikoa je još uvek prisutan; ali se već oseća i uticaj Zakmarta de Hesdina u organizaciji pejsaža, gde skracene ograde podsećaju naročito na predstavu "Blagovesti pastirima" iz Briselskog molitvenika. Detalji kao što je sumarak čija se silueta vidi na zlatnoj osnovi, s druge strane, podsećau na malo "Gelders" Rodjenje koje smo upravo pomenuli, a veza sa domacim holandskim panelnim slikarstvom je takodje evidentna na tipovima lica. Dovoljno je da uporedimo Josifa iz Arimateje i NIkodima sa Sv Simeonom i Sv Josifom sa Brederlamovog "Sretenja".

Izmedju Sejlern triptiha i dizonskog Rodjenja može se smestiti "Madona poniznosti ispred travnate klupe" iz Berlina za koju sam skloniji da pripisem makar delima radionice, i original "Poklonjenja mudraca" o kome smo već pričali. "Poklonjenje mudraca" je potvrdjena kao njegovo delo preko toga što je koristi oltar Zaka Darea, a berlinska Madona je sa njom teško povezana preko takvih značajnih detalja kaos to su ivice Bogorodičinog ogrtača sa ispisanim slovima i debeljuskasto, Ćelavo Dete pokriveno providnom draperijom. Glava berlinske Madone, s druge strane, jako podseća na glave andjela sa Sejlern Polaganja u grob.

"Zaruke Bogorodice" iz Prada verovatno je, takodje, nastala pre dizonskog Rodjenja. Iako je naprednija od Sejlern triptiha, ona izgleda primitivnije, naročito po baratanju perspektivom, u odnosu na dizonsko Rodjenje i sa triptihom ima zajedničku tendenciju prema snažnim kontrastima u velicini i kompoziciji. Scena zaruka je prikazana velikim figurama okupljenim u kompaktnu masu dok je čudo *sa stapovima* prikazano sa malim figurama, slobodno rastrkanim u prostoru, a bleda žena koja se pojavljuje iza figure Bogorodice gotovo je dvojnica sv Veronike iz Sejlern "*Polaganja u grob*". Na panelu iz Prada, takodje, mozemo primetiti opstajanje regionalnih tradicija. Arhitektonsko okruženje - kružna struktura u kontrastu sa pravougaonim narteksom koji je vidjen pod uglom - ima svoju prefiguraciju u Brederlamovim "Blagovestima" i nosi, kao što se secamo, sličnu simboličnu konotaciju; a iako bi se cudna ruznoca mnogih fiziognomija, naročito onih prvosvestenika i Sv Josifa, mogla smatrati nagovestavanjem Jeronimusa Bosa trebalo bi imati na umu da je ova anticipacija anticipirana u *realisme pre-Eyčkien* iz 1400, naročito u knjiznoj iluminaciji Briza.

Narocit problem u vezi sa " Zarukama iz Prada" predstavlja njegova svrha. Njegova velicina i duguljast format ukazuju na nezavisnu posvetnu sliku ili mali retabl; ali ova pretpostavka zavisi od dve cinjenice. Prvo, u crkvi u Hogstratenu pored Antverpena postoji slika nalik frizu iz poznog XV veka gde su čudo sa stapovima i Zaruke Bogorodičine, slobodno ali nemastovito prekopirane sa panela iz Prada, pracene predstavama drugih dogadja iz života sv Josifa - npr. njegov san, pokajanje posle sumnjanja i rodjenjem Hristovim. Drugo, i još značajnije je to, da pozadina panela iz Prada prikazuje dve statue oslikane u grizaju, od kojih jedna predstavlja sv Jakova Velikog, a druga Klaru iz Asizija.

Ukoliko ne želimo da pripisemo autoru slike iz Hogstratena neobičnu mesavinu epigonstva i originalnosti, moramo da pretpostavimo da su sve scene, a ne samo čudo sa stapovima i Zaruke, bile kopirane od Majstora iz Flemalea - drugim recima, da je slika iz Prada u stvari bila samo jedan panel u okviru ciklusa. A ova pretpostavka je potkrepljena postojanjem grizaja na pozadini. Od Jana van Ajka do Rubensa skulpture "u kamenoj boji", kako je to rekao Direr, bile su uobičajena stvar na spoljasnjosti oltara sa krilima, čime su formirale upecatljiv kontrast izmedju sjajne unutrašnjosti koja se nije mogla videti, izuzev u specijalnim prilikama. Takodje su, koliko znamo, na reversu Zaruka iz Prada prvi put prikazane simulirane statue ove vrste; i bilo bi iznenadjujuce da su se one javile na nekom drugom mestu a ne na ovom gde će postojati u sledećih više o dva veka. Pretpostavljamo, dakle, da je panel iz Prada pripadao jednom triptihu čije su unustrasnje strane, verovatno flankirane "Krunisanjem Bogorodice" i "Poklonjenjem Mudraca", bile prikazivale scene iz

života Bogorodice i sv Josifa u dvoslojnom aranzmanu dok su spolja bili svetitelji nadviseni, kao što je to bilo uobičajeno, Blagovestima.

Iluzionisticka imitacija skulpture "boje kamena" u slikarstvu može se smatrati dopunom iluzionističkoj imitaciji živih ljudskih bica skulpturom koju susrecemo na koplju strazburske katedrale i u kući Zaka Kera. U oba slučaja umetnik ulaze napore; i u oba slučaja ovaj napor pecati ozbiljnu vezu izmedju skulpture i slikarstva koja je bila u nastajanju dugo vremena i koja je bila od fundamentalnog značaja za nastanak *ars nova-e.*

Kao što su Zak de Berze i Klaus Sluter koncipirali svoje skulptovane figure kako stoje u kvazi-piktoralnom prostoru, tako su i majstor iz Flemalea i Jan van Ajk koncipirali svoj piktoralni prostor kao mesto za kvazi-skulptovane figure. A upotrebom dugogodišnje grizajne tehnike za direktno "stvaranje" statua umesto da ih predstave kao puke integralne delove arhitektonskog okruženja (kao što je to cinio Brederlam), oni ne samo da su izazivali skulptore na njihovom sopstvenom polju već su im priznavali i njiove zasluge (tj. koliko su se u sustini na njih oslanjali). Stoga su njihovi grizaji predstavljali oku posmatraca ne toliko ono što su obicni ljudi mogli da vide u crkvama ili na trgovima već ono što su slikari mogli vide u radionicama skulptora.

Sve do samog kraja XV veka "boja kamena" retko je otkrivana obicnom posmatracu; veće skulptorne grupe su bile, po pravilu, bojene i često pozlaćivane, a upravo su slikari to radili (misli se bojili i pozlacivali). Kao što smo pomenuli, čak se i Jan van Ajk i Rogir van der Vajden nisu libili ovog posla, a za majstora iz Flemalea znamo da je to predstavljalo veci deo njegovih delatnosti. U crkvi sv Marije Magdalene u Turniju još uvek se može videti prelepa grupa Blagovesti koju je dovrsio 1428 Žan Delemer i "obojio" Robert Kampin - grupa koja je ostavila svoj trag na imaginaciji Rogira Van der Vajdena. Takva kontinualna intimnost izmedju slikara i skulptora nastala je da bi se promenila tačka gledista obojice. Gledajuci nage statue slikari su mogli da opaze svetlosne efekte na formi kao u laboratorijskim uslovima, a grizaji, koji su beležili ova iskustva "u crno-belom", mogli su biti instrumenti u postepenoj edukaciji publike - a skulptori - su mogli da cene lepotu monohromnog. Obrnuto, oni su ucili da poimaju njihove obične figure - muskarce i žene predstavljene kao prave muskarce i žene a ne kao simulirane artifakte - u pogledu skulptoralne težine i volumena. A ovo je upravo ono što razlikuje figuralni stil majstora iz Flemalea od Brederlama, Zakmarta de Hesdina i čak braće iz Limburga.

Žena koja kleci u Sejlern "Polaganju u grob", "Madona poniznosti" iz Berlina, Bogorodica iz dizonskog Rodjenja, prvosvestenik iz "Zaruka" iz Prada - sve ove i mnoge druge figure izgledaju kao da pripadaju novoj kulturi (vrsti, ljudima, rasi...). Zamenivsi njihove draperije koje su nekada izgledale kao blokovi od granita umoceni u vodu, sa draperijama koje su sada pojednostavljene u kvazi stereometrijske prizme i romboide, sada nabori padaju i velikim krivudavim talasima - dobija se utisak oživljenih Sluterovih skulptura. I to je upravo to što i jesu: kako se slikarske simulirane statue mogu opisati kao ljudska bica pretvorena u kamen, tako se i njegova ljudska bica mogu opisati kao statue pretvorne u bica od krvi i mesa.

Hladan, srebrnkasti ton koji je karakteristican za dizonsko Rodjenje takodje odlikuje i sliku koja se stoga mora pripisati relativno ranoj fazi delatnosti majstora iz Flemalea, "Somzee" ili "Salting Madoni" iz nacionalne galerije u Londonu.

Odevena u beli ogrtač osencen sa svetlo-ljubicastom bojom, nudeci svoju dojku Hristu detetu desnom rukom a sa levim laktom oslonjenim na bogato isklesan ormaric, ogromna, lica nalik mesecu, figura sedi pre ispred klupe nego na samoj klupi. Klupa, sa jastukom i otvorenom Biblijom smestenim njenom uglu, stoji ispred kamina, od čije je vreline Bogorodica zasticena kružnom pregradom sa ukrasima sličan onome koji smo videli u slici Januara iz *Molitvenika vojvode od Berija*. Kamin se pruža iz zida u pozadini sobe, a ovaj zid ima prozor, sa niskom trougaonom klupom ispod, kroz koji se vidi panorama grada.

Ideja predstavljanja *Bogorodice poniznosti* u domacem okruženju potekla je, kako se secamo, iz Italije i bila je, kako se može prema tome zaključiti, preneta do Majstora iz Flemalea preko sličnih provincijalnih posrednika kao što su Blagovesti u burzoaskom enterijeru, i u prikazivanju ovog domaceg okruženja majstor je takodje napredovao na stazi uspostavljene tradicije. Prostorno okruženje, na koje ukazuje samo naglo skracen pod, još

uvek predstavlja ono što smo nazvali "enterijer implikacijom". Drvena klupa, ukrašena sa metalnim lavovima, predstavlja burzoasku verziju Prestola Solomonovog koji je pomenut. Otvoreni prozor - iako otkriva samo nebo, a još nije pejsaž ili panorama grada - javlja se u nekoliko minijatura majstora Busikoa.

Ipak svi ovi elementi, od sarki prozorskih krila i nakita na ivicama Bogorodičinog ogrtača do udaljenih brda i gradjevina koje se vide kroz prozor, reinterpertirani su u novom, nekompromisnom duhu koji se može definisati kao duh materijalizma pre nego pukog naturalizma. Svaki detalj izgleda ne samo realno već i opipljivo.

Jedini element koji izgleda neharmonicno je liturgijski pehar (putir) sa leve strane Bogorodice, koji jedini nema svoje mesto u domacem okruženju. Doduse, autenticnost ovog putira je diskutabilna: desni deo slike, je potpuno moderan, a na osrednjoj kopiji iz XV veka koja prikazuje kompozicij u svojoj celokupnosti vidimo, umesto bogatog ormarica, jednostavni mali kabinet; a umesto putira, neku vrstu posude. Putir - simbol buduceg stradanja Hristovog - toliko se retko javlja u kontekstu kompozicije sa Bogorodicom (jedina paralela mu je *Goldenes Rossel*) da je teže pripisati njegovo otkrice restauratoru iz XIXv nego Majstoru iz Flemalea.

Janusolika (nalik Janusu) priroda majstorovog stila naročito je ocigledna u njegovom sledećem velikom delu, tzv. "Oltaru Merode". Triptih koji je bio u posedu Merode porodice od kada je poznat, bio je prvobitno narucen od strane para pod imenom Ingelbreht koji je stanovao u Malineu. On prikazuje, u sredini, slavnu ikonografiju "Blagovesti". Na levom krilu vidimo donatore kako klece izvan vrata koja vode u prostoriju sa Blagovestima. Desno krilo, s druge stane, pruža nam mogućnost da bacimo pogled na radionicu sv Josifa , a ikonografija ove ocigledne Žanr-scene nije Ništa manje izuzetna od ikonografije glavnog dogadjaja.

Sv Josif je napravio dve misolovke, od kojih se jedna nalazi na njegovom radnom stolu, a druga je izložena na prozorskoj dasci da je vide kupci, a ovo je briljantno objasnio Mejer Sapiro kao aluziju na dobro poznatu avgustinsku doktrinu *muscipula diaboli* u skladu sa kojom su brak Bogorodičin i otelovljenje Hristovo smisljeni od strane Providjenja da bi se prevario djavo kao što je mis prevaren zamkom. Za sada, medjutim, on je zaokupljen pravljenjem stolicice namenjene za drŽanje neke od posuda za kuvanje. Ali bilo kako bilo, sama cinjenica da je prikazan kao stolar proklamuje fundamentalnu promenu u socijalnoj perspektivi. Internacionalni stil, kako se secamo, tretirao je sv Josifa kao objekat blagog ismejavanja, pateticno zaokupljenog svojim brigama ili koji pokušava da bude koristan zamenjujuci kuvara ili dadilju; tek 1600. će se on proslaviti kao *Gemma mundi* i tek tada će se velika gospoda pa čak i monarsi nazivati po njemu. Od poceka XV veka, medjutim, on je počeo da bude predstavnik svih porodičnih vrlina, darovan skromnim dostojanstvom dobrog zanatlije koji je zadovoljno zaduzen da radi u svojoj sopstvenoj radionici; Mejer Sapiro je pokazao da je ova reevaluacija bila podržana od strane takvih njima savremenih teologa kao što je bio Johanes Gerson. Ali ako tražimo vizualne prethodnike scene u radionici sa Merode oltara, mozemo ih naći na malom Gelders Rodjenju iz Berlina.

Kako je pokazao dr de Tolnej, Merode oltar je ostavio trajni utisak na Jana van Ajka koji ga je možda video kad je provodio proslavu dana Sv Luke sa slikarskom gildom iz Turnija 1427 ili kada je ponovo posetio ovaj grad sledeće godine. Nema sumnje da su "Blagovesti" sa Ganskog oltara koristile i adaptirale centralni panel Merode triptiha, a ako se uporede ove varijacije iste teme kontrast izmedju usavrsene i preliminarne faze ranog flamanskog naturalizma postaje još naglašeniji.

Nije samo opušten aranzman objekata, koji je naročito uocljiv u nemarnom tretmanu peskira, ustupio mesto pravolinijskoj disciplini, pa je burzoaska soba bila preobraćena u uzvisenu dvoranu koja kombinuje gotičke i romanicke forme u simboličnom kontrastu, a Bogorodica kleci pred *prie-dieu* umesto da je sklupcana na podu: Blagovesti Jana van Ajka su u odnosu na Merode oltar ono što je katedrala u Šartru u odnosu na katedralu u Laonu.

Gde Merode oltar prikazuje tri različite jedinice od kojih su samo dve - Blagovesti i krila sa donatorima - povezane sa poluotvorenim vratima sa malim stepenicama, četiri odeljka koje stvaraju gornji red Ganskog oltara formiraju jedan koherentni enterijer koji vidimo kao kroz cetvorodelna staklena vrata; iluzija je ojacana senkama figura koje dele

ramove. I gde nas Merode "Blagovesti" impresioniraju kao primarno zamisljene u vidu površinskih relacija a tek sekundarno u vidu prostornih relacija, sasvim obrnuto od ovoga vazi sa Ganski oltar. Majstor iz Flemalea pretvara površinu slike u dekorativnu shemu tako gusto isprepletanu da se može govoriti o *horror vacui*. Svaki inc je prekriven formom. Nabori draperija, koliko god naturalistički aranzirani i modelovani, stvaraju komplikovani linarni ornament koji se siri preko plana slike, i stoga da jedva da ima nekog prostora izmedju figura i donjeg okvira. Jan van Ajk je poznavao vrednost intervala; on je odvajao forme izuzetno proračunato što je ukazivalo na prisustvo neprekidnog i homogenog sirenja.

MEdjutim, majstor iz Flemalea koliko je bio preokupiran površinskim shemama, nije bio Ništa manje živo zainteresovan za osvajanje prostora, i samo konfliktom izmedju ove dve tendencije mogao je da prosiri najviš e tradicionalne metode ukazivanja na prostornu dubinu. Na Sejlern triptihu, dizonskom Rodjenju i Zarukama iz Prada, on je oživeo djotovski izum okretanja značajnih figura, naročito onih smestenih u prvom planu, od posmatraca tako da su okrenute u istom pravcu kao i posmatrac, ukazujuci tako na imaginarno napredovanje u dubinu. I u dva slučaja je pribegao perspektivnom metodu koji je - za razliku od široko rasprostranjenog misljenja - pre bio arhaican nego progresivan: "inverzne" ili sa "dve tačke" za razliku od "normalne" ili sa "jednom tačkom" perspektive.

Koliba u dizonskom "Rodjenju" - a da ne pominjemo udaljene kuće na putu - i gotički narteks "Zaruka" iz Prada su primeri "inverzne" ili perspektive sa "dve tačke".

Poznata još u klasičnoj antici, inverznu perspektivu je ponovo uveo Djoto a dospela je do severnjačkih zemalja krajem XIV veka. Koristili su je Brederlam i braća iz Limburga; a iz psiholoskih razloga ona je zadobila značajn stepen preciznosti mnogo pre nego što je "normalna pespektiva" usavrsena isto toliko. Ali ona je prakticno nestala ponovo i iz italijanskog i iz flamanskog slikarstva kada je post gotička perspektiva prerasla fazu eksperimentisanja, tj. negde oko 1430. Posle ovog vremena, sacuvala se samo u manje više provincijalnim sferama. Nema primera inverzne perspektive kod Jana van Ajka; nema je ni kod slikara kao što su bili Petrus Kristus, Ig van der Ges ili Dirk Buts; niti je ima kod velikih italijanskih majstora od Mazaca do Rafaela; nema je ni Direr; a jedino je mozemo naći još kod Rogira van der Vajdena.

Počevši sa Salting Madonom i Merode oltarom, sam majsor iz Flemalea je koristio samo normalnu perspektivu. Zidovi, svodovi i podovi se skracuju vratolomnom brzinom. Stolivo ili stolice predsavljeni su gotovo iz pticije perpektive. Opsti efekat podseća na fotografiju slikanu sa širokougaonim socivom. To pre doprinosi stvaranju sare na površini nego stvaranju iluzije prostorne dubine. Majstor iz Flemalea je dostigao efekat sličan onom kojem su težili Sezan ili van Gog. Majstor iz Flemalea je tezio da pobolja perspektivni prostor dok je još uvek bio odan dekorativnoj interpretaciji ravne površine.

Ako je Merode oltar van Ajk licno video prilikom jedne od svojih poseta Turniju, on je morao biti dovrsen, ili pri kraju, 1427-28., i to je upravo datum koji bi smo mu pripisali na osnovu stila. nešto kasnije, recimo 1429 ili 1430 - Majstor iz Flemalea je stvorio mnogo veće delo i, da sudimo po njegovom izuzetnom uticaju, još više novo. To je, ili pre bio, veliki triptih sa Skidanjem s krsta u sredini. Na levom krilu se video dobri razbojnik, žena koja oplakuje i donator; na desnom krilu, je losi razbojnik i dva rimska vojnika, od kojih je jedan centurion Longon. Ansambl je prenesen kroz malu i nespretnu ali očigledno pouzdanu kopiju iz Liverpula; od originala je sačuvan samo fragmenat desnog krila koje prikazuje loseg razbojnika i biste dvaju vojnika.

Kao što vidimo iz ovog fragmenta, orignal je bio naslikan na fino izradjenoj zlatnoj osnovi, koja je ovde očigledno primenjena, ne slučajno već proračunato i svesno. Dizonsko Rodjenje prikazuje da je Majstor iz Flemalea bio apsolutno sposoban da prikaze svoje narative u otvorenom pejsažu. Radi monumentalnosti zadatka i radi svecanosti njegovog sadrzaja se majstor, naturalista, priklonio prastaroj tradicij crkvene umetnosti. Nalik svojim najboljim sledbenicima, npr Rogiru van der Vajdenu i Gertgen tot sint Jansu, koristio je zlatnu pozadinu da bi postigao naročit hijeraticni efekat kao što bi npr. moderan kompozitor kao što je Verdi koristio gregorijanske modele kada je pisao duhovnu muziku.

Da nije cinjenice da je frankfurtski fragment smesten bio sa leve strane Krsta i da se donator javlja na suprotnom krilu, moglo bi se doci u iskusenje da se frankfurtski razbojnik

interpretira pre kao pravedni razbojnik. obično se figura loseg razbojnika odlikovala nagloscu pokreta i gruboscu tipa, ovde to nije slučaj i prikazana je tako pravilno i što se tiče strukture i modelovanja i tako tragično lepa po pokretu i izrazu da gotovo da prkosi ograničenjima gotičkog stila. Ovde je umetnik bio pod uticajem italijanske prošlosti koju je upoznao preko njemu savremenih italijanskih umetnika. čak se i u pejsažu može osetiti vrsta toskanske strogosti, i sijenska tradicija koja odlikuje rimljane i druge pagane. Ali gest Longina, sa rukom preko srca, i razrogacenost njegovog pratioca su bez presedana ili paralele.

Skidanje s krsta nazalos nije sačuvano ali mozemo videti kako je izgledalo iz replika. Bogorodicu pridržava Jovan jevandjelista (sto je koncept potekao iz Italije i stigao u Nemačku i nemačku Holandiju pre nego u Francusku) , žena krsi ruke pred grudima, dve grupe andjela koji oplakuju lebde nad krstom, a Magdalena okrece ledja posmatracu, istegnuta i sa ispruženim rukama kojima kao da pokušava da dotakne Hristovo telo. Sve sheme je odbacila figura čoveka koji se penje merdevinama, iako je možda ubacena da bi ukazala na stihove iz SZ (II Mojsijeva - Neopalima kupina) jer čovek nema cipele. Kao celina kompozicija je medjutim pomalo pretrpana i neusaglasena u pogledu pokreta i strogosti, dijagonala i krutih vertikala. Tek nekoliko godina kasnije javilo se ono što bi se moglo opisati kao slikarska kritika ovog Skidanja s krsta. Njen autor je bio Rogir van der Vajden.

U svojoj kritici majstora iz Flemalea, Rogir mu je odao i postovanje. U mnogo pogleda je "Skidanje s krsta" više flemaleaovsko nego bilo koje drugo njegovo delo, i nema sumnje da je bio na "obuci" u Turniju dok je bio izradjivan veliki triptih. Medjutim, ulazeci u radionicu Roberta Kampina kao relativno zreo umetnik i zadobijajuci svetsku slavu gotovo odmah pošto ju je napustio, Rogir van der Vajden, nalik mnogim veoma nadarenim učenicima, nije samo ucio od svog ucitelja već je i njegov ucitelj ucio od njega. A prvi tragovi ovog retroaktivnog uticaja mogu se videti, mislim, u samom radu po kome je Majstor iz Flemalea dobio svoje umetničko-istorijsko ime.

Od ovog oltara, prvobitno triptiha koji bi trebalo datovati u oko 1430-1432., samo su nam sačuvana krila. Ona se čuvaju u Frankfurtu i prikazuju madonu koja stoji dojeci Hrista, a Sv Veronika prikazuje providni Sudarium, a Trojstvo je prikazano kao skulptura u grizaju. U poredjenju sa delima koje smo do sada obradjivali, ova tri panela - "Trojstvo" je prvobitno formiralo pozadinu "Sv Veronike" - u stvari je relativno rogirovsko kao što je Rogirovo "Skidanje s krsta", koje se nekada nalazilo u Eskorijalu, relativno flemaleovsko. Umesto da su smestene ispred otvorenog pejsaža, Madona i Sv Veronika, stojeci na uskom pojasu zemlje posute cvecem, odvajaju se od ravnopadajuceg svilenog brokata, i ova namerna ograničenost prostora podseća, ne samo na Rogirovo "Skidanje sa krsta" već i na njegovu Madonu iz ranog perioda. Boje su toplije i dublje. Proporcije su vitke a draperije pokazuju novi ukus za tanke, cevaste nabore koji padaju u ritmičkim krivinama. Izraz i pokret su namerno uzdržani.

Ovo vazi i delimicno za Trojstvo koje - izuzev cinjenice da je leva ruka mrtvog Hrista smestena na ranu na boku - nas podseća na Rogirovu pozniju predstavu "Spustanja u grob u poprsnoj figuri" i na *tondo* pripisan Žanu Maluelu.

Ova latentna tenzija izmedju realnosti i fantazije, mekse emocije i "duboka zamisljenost", pojačala se u otvoren konflikt u Madoni iz muzeja Granet u Eks-an Provans. Verovatno nešto poznija od panela iz Flemalea, ova slika je još više rogerijanska po svom lepršavom, krivudavom stilu draperija i po svojoj tendenciji da kompresuje figure u plitki, frontalizovani reljefni prostor; da su sva ostala dela Majstora iz Flemalea bila izgubljena bilo bi oprostivo kada bi se ovo delo pripisalo nekom bliskom sledbeniku Rogira van der Vajdena, ako ne i samom Rogiru. Ali iza ovih iznenadjujuce rogerijanskih karakteristika - Sv Petar, Sv Avgustin i opat avgustinac - Madona na prestolu, okružena gigantskim vencem od oblaka, javlja se na nebu kao apokaliptička Žena, "odevena u sunce, a sa mesecom ispod njenih nogu". Vizionarska tema nalik ovoj nije predstavljala problem prenaturalističkom stilu "Molitvenika Busiko"; materijalizam Majstora iz Flemalea, medjutim, mogao je da prenese ideju čuda samo pribegavajuci "misplaced concretion". Masivan, teško modelovan i naglašeno skracen presto Bogorodice je toliko realan, a mesec pod njenim nogama je toliko očigledno deo hardvera da gubi svoje nebesko telo, da je teško videti kako ceo aranzman

može da levitira u vazduhu; a sam realizam draperija, načinjenih da padaju slobodno kao što bi to bio slučaj u nedostatku čvrste podloge, cini nas dvostruko svesnim ove kontradikcije. Zakoni prirode su cudesno suspendovani i svesno postovani u isto vreme.

Majstor iz Flemalea je zahtevao iste principe svog stila na portretima kao i na narativnim slikama.

Tokom zrelog srednjeg veka nije postojalo tako nešto kao što je individualan ili autonoman portret, koji bi bio zamisljen da ovekoveci izgled individue radi nje same. Portreti su služili kao sredstva autetnikacije na novcima ili pecatima, kao instrumenti spasenja na donatorskim portretima ili pogrebnim lutkama, kao zabeleske naročitih dogadjaja ili izjava politicke teorije u slučaju spomenika ili ceremonijalnih predstava na plocama od slonovače i na minijaturama. Nezavisan ili autonomni portret nastao je, i mogao je nastati, tek u drugoj polovini XIV veka kada su novi religiozni trendovi i još novija filosofija, nominalizam, tvrdili da konkretno ima veću vaznost od univerzalnog (spor izmedju nominalista i univerzalista).

Od početka se može zapaziti zanimljiv kontrast izmedju dva rivalna tipa. Najraniji poznati primeri u slikarstvu su, s jedne strane, portret iz Luvra Žana le Bona iz oko 1360; i, sa druge strane, portret nadvojvode Rudolfa IV Austrijskog iz Beca, koji je stvoren oko 5 godina kasnije. Obe slike su poprsni portreti bez ruku, gde je figura čvrsto stisnuta u okvir. Ali zanimljiva lica Žana le Bona, oznacena više na grafički nego na plastički ili "slikarski" način, javljaju se u punom profilu. dok lice nadvojvode, oslikano na plastički a ipak piktoralan način koji podseća na Teodoriha od Praga, predstavljeno je u ¾. Ovaj drugi način je imao svoje prethodnike u severnjačkim donatorskim portretima gde je preovladjivao ¾ profil kroz ceo srednji vek; a prvi način, koji je naginjao ka Italiji kako po konceptu tako i po stilu, predstavlja medalju *all'antica* prenesenu u slikarstvo.

Ova razlika je odredjivala istoriju nezavisnog portreta gotovo dva veka. U Italiji portret u profilima je opstao kroz ceo Kvatrocento i duze. Na severu je bio jako moderan tokom skoro 60 godina (iako interesantni autoportret slikarke Marsije u *Boccace de Philippe le Hardi* iz 1402 još uvek prati primere koje je postavio portret nadvojvode Rudolfa); ali ova moda, deo italijanizma iz XIV veka, nije doživela prve tri **lustra** XV veka. Slavni portret Luja II Anžujskog iz Nacionalne biblioteke, limburski Portret dame iz Nacionalne galerije u Vasingtonu i portret iz Luvra Jovana Neustrasivog koji je, kako se secamo, izgleda odražavao delo jednog od braće iz Limburga, svi su poslednji predstavnici svoje vrste.

Izmedju, recimo, 1420 i 1500. nijedan nezavisan portret u cistom profilu ne može se naći u Flandriji, Francuskoj i Nemačkoj. Ovde izgled iz profila nije bio oživljen sve do početka XVI veka kada su ga vodje severnjacke renesanse, Direr, Masis, Burgkmajr i Holbajn Mladji, preuzeli kao klasicizirajuci renesansni izum. Kroz ceo XV vek, severnjački slikari su primenjivali samo samo pogled u ¾, najčešće u obliku tzv. "kit-cat" portreta koji prikazuje čoveka u sedecem stavu *en buste* ili dopojasnu figuru i ukljucuje, koliko god to bilo neprakticno s vremena na vreme, i ruke. Individua je smarana, ne kvazi-platonistickom idejom već poznatom realnošću, podvrgnutoj promeni, integrisanoj sa prostornim okruženjem, i sposobnom da ostvari kontakt sa posmatrace.

Pocetak ovog razvoja može se primetiti u krugu Jovana Neustrasivog od Burgundije. Njegov portret u Luvru još uvek prikazuje lice u punom profilu iako je telo već okrenuto pod uglom, a ruke su ukljucene, sa delom stola na koje su naslonjenje. Ali na drugom portretu istog vladara, koji nam je dospeo preko izuzetne kopije iz Antverpena koja je izgleda potekla iz radionice Rogira van der Vajdena, imamo prvi primer pravog "kit-cat" portret. Ne samo da su ruke ukljucene već je i lice okrenuto pod istim uglom kao i telo iako je još malo previse skraceno za ¾ profil. Kao da je umetnik pokusao da izbegne još uvek pomodan cist profil, a ipak je bio nesposban da ga potpuno odbaci; glava je okrenuta, ne pod uglom od oko pribizno 45 stepeni, već pod uglom koji je samo pola od toga širok, tako da vrh nosa skoro dodiruje konturu obraza. Lice je osvetljeno samo sa jedne strane tako da je jedan deo lica potpuno osvetljen a drugi deo je delom sakriven u senci.

U poredjenju sa ovim portretom Jovana Neustrasivog, portreti majstora iz Flemalea - od kojih su nekih 2-3 do nas dospela u originalu a dok je nekih 5-6 drugih sumnjivo ili je preneseno samo preko kopija - nemerljivo su napredovali u plastičnosti, optickoj

verovatnoci i psiholoskoj individualizaciji. U dva pogleda, medjutim, oni su konzervativni ili čak arhaicni. Oni su arhaicni u tome da je majstor, sa svojim karakteristicnim *horror vacui*, ponovo sveo prostor izmedju figure i margine (dok je njemu savremen i inače provincijalni Holandjanin koji je stvorio portret Lizabete van Duivenvorde bio dovoljno hrabar da je predstavi u skoro punoj visini); portreti su bili konzervativni po tome što majstor nije promenio sistem osvetljenja. Glave su još uvek okrenute od svetlosti, i to tako se uporno ovaj majstor drizao ovog principa da ga je primenjivao čak i na delima sa donatorima gde su muz i žena okrenuti jedno prema drugom a izgleda kao da je svako od njih osvetljen iz suprotnog pravca.

U oba slučaja postoji razlika izmedju Majstora iz Flemalea i Jana van Ajka. Ovaj drugi ne samo da je povecao okvir u odnosu na figuru - što samo po sebi stvara osećaj slobodnog postojanja u prostoru - već je i preokrenuo sistem osvetljenja. Umesto da je čovek okrenut od svetlosti, lice sedece figure je sada okrenuto direktno prema izvoru svetlosti, ako da je strana okrenuta ka posmatracu razložena bezbrojnim senkama i polusenkama. Raniji metod, koji je još uvek sledio Majstor iz Flemalea, rezultuje, naravno, drasticnijem kontrastom izmedju dve strane lica, ali ovo pojačavanje u lokalnom volumenu je nešto više od kompenzacije relativne 2dimenzionalnosti konfiguracije kao celine. najveće površine su uniformno osvetljene umesto da su osvetljene različito, a cela glava, zajedno sa sesirom, osvetljena je tako da izgleda kao da je priljubljena uz pozadinu. U skladu sa ajkovskim sistemom svetlosni talasi se dele tako da se dobija utisak prostorne dubine. Jan je napredovao samo tamo gde su portreti bili integrisani sa ansamblom kao što je to slučaj sa Ganskim oltarom i drezdenskim triptihom. Na Ganskom oltaru svetlost, koja dolazi sa desne strane, mora pogoditi lice donatorke na "Flemale način' zato što je ona okrenuta u levu stranu; na Drezdenskom triptihu isto se odnosi na donatora jer svetlost dolazi sa leve strane dok je on okrenut udesno. Tamo gde majstor iz Flemalea nije oklevao da žrtvuje opticko jednistvo oltara zarad principa, Jan nije imao skrupule u vezi napuštanja tog principa zarad optickog jedinstva.

U poslednjoj fazi karijere Majstora iz Flemalea jedan drugi "retroaktivni" uticaj, verovatno je još u delima iz 1427-1428., počeo da dobija na značaju i sluzio je da razresi, u izvesnoj meri, tenzije koje su postale vodece na Madoni u Eks-en-Provans: uticaj ajkovske umentosti. Ovaj proces se može posmatrati na dve slike, od kojih se obe čuvaju u Ermitazu. Jedna od njih - verovano samo izuzetno dobra replika- je jedno drugo "Trojstvo slomljenog tela" gde strogo frontalna i simetrična figura Boga Oca, sa *infulae* njegove krune nalik tijari visi u nepokretnoj simetriji i ukrašena biserima i dragim kamenjem, izgleda otkriva majstorovo poznavanje velicanstvene slike Gospoda sa Ganskog oltara. Druga slika je nova, često kopirana redakcija njegove omiljene teme, Madone Poniznosti u domacem okruženju. Bogorodica Marija, sa masivnijim naguzvanijim ogrtačem nego što je to bio na panelima iz Flemalea i Madoni iz Eks an Provans ali sa mnogo složenije "aranzirana" i stilizovana nego na slikama koje su prethodile ovim dvema drugim slikama, sedi na podu ispred kamina, grejuci ruke da bi joj bile tople jer se sprema da povije dete Isusa.

Prostorija i detalji u njoj podsećaju na oltar Merode i "Salting Madona" - izuzev što tronozac koji se nalazi u Salting Madoni nosi lavor od metala - i perspektivna distanca je još uvek previse kratka, sa uobičajenim izgledom horizontalnih površina koje deluju kao da će se prevrnuti. Svetlo je blaze tako da se meka sumracnost, u prijatnom kontrastu sa sjajem poliranog bakra, razvija u pozadini; i još jednom imamo osećanje relativne prostranosti, pojačane takvim "intervalima" kao što su neprekriveni delovi poda i zida u pozadini kod kamina. Po mom misljenju samo usled uticaja ajkovske umetnosti su mogli takvi novi detalji - kao što je motiv sa lavorom koji je izgleda bio karakteristican za Jana van Ajka. Lenjingradska Madona je obično datovana u oko 1435., a čak ako stavimo sa strane kontroverzna dela pripisana periodu mladosti Jana van Ajka, ona se mora pripisati periodu posle nastanka njegove "Ince Hall Madonna" iz 1433.

Dok u slučaju dve slike iz Lenjingrada ajkovski uticaj ostaje diskutabilan, on je nesumnjiva cinjenica u poslednjem obimnom delu Majstora iz Flemalea, krilima triptiha izvedenih 1438 za Hajnriha fon Verla, profesora univerziteta u Kelnu i, izvesno vreme, provincijala reda Minorita. Centralni panel, koji je verovatno predstavljao Bogorodicu na

prestolu, je izgubljen; samo priblizna ideja o njegovom izgledu može se izvesti iz crteza iz Luvra koji reprodukuje *Sacra Conversazione* iz skoro istog vremena mada potpuno drugog formata. Krila su očuvana u Pradu. Ono desno prikazuje, u okviru dobro izvedenog enterijera, Sv Barbaru koja čita ispred kamina; ono levo, prikazuje donatora i njegovog svetitelja patrona, Sv Jovana Krstitelja, u prostoriji sa bacvastim svodom.

Triptih sa sv Barbarom, koji je postigao maksimum prostornosti u okvirima još preovladjujucih short-distance (ne mogu da nadjem odgovarajucu rec) perspektive, prikazuje sve simbole cistote koji su nam poznati sa oltara Merode, "Salting Madone" i Madone iz Lenjingrada: vaza sa cvecem, peskir, i lavor i testija od bakra (lavor je preuzet verovatno od Rogira v.d.Vajdena). Slikar je dao sebi slobodu da prenese atribute Bogorodice Marije na svetiteljku, i da ova figura nije identifikovana kulom koja dominira pejsažem koji se vidi kroz prozor lako bi se mogla pomesati sa samom Bogorodicom - kao što se i povremeno desavalo. Ipak blize proučavanje otkriva brojne značajne promene. Ljiljani iz Blagovesti koji smo videli na Merode oltaru sada su zamenjeni irisima, a lavovi koji transformisu obične klupe u "Prestole Solomonove" sada su nestali. Dodat je, medjutim, (opet verovatno preko Rogira) specificno Ajkovski simbol staklene boce osvetljene suncem. I treba se primetiti da je kula još uvek u izgradnji, kao što je to slučaj i na Janovoj Sv Barbari iz 1437.

Na levom krilu Verl oltara je još ociglednija zavisnost majstora iz Flemalea od Jana van Ajka i od Rogira van der Vajdena. Sa drvene pregrade koja deli prostoriju na gotovo dva jednaka dela visi kružno, konveksno ogledalo koje ima odraz levog zida sa malim prozorom, ledja Krstitelja, čoveka i decaka - verovatno slikara i njegovog malog asistenta - kako ulaze u sobu, i polu-otvorena vrata koja sakrivaju donatora. Slika u ogledalu ove vrste, koja odražava ljupko izvitoperenu minijaturu u prostoru izvan granica plana slike, gotovo je bila znak stila Jana van Ajka. Jednom ovakvom ogledalu se divio Facio na izgubljenoj slici "Zene koja se kupa" koju je tada posedovao kardinal Otavijani; drugo se može još videti na londonskom portretu Arnolfinija iz 1434. S druge strane, Krstitelj ponavlja prelep gest koji je izmislio Rogir u potpuno druge svrhe - gest pre neznog povlacenja nego formalne prezentacije.

Soba koja je predstavljena na krilu sa donatorom siri se u skoro istu dubinu kao i na drugom krilu. Ali ona se vidi, što iznenadjuje, kroz "dijafragmni luk", i još više iznenadjujuca je cinjenica da se opšta dispozicija najpoznijeg triptiha koji je načinio majstor iz Flemalea okrece, gotovo doslovno, jednom od njegovih najranijih oltara, oltaru Merode. čak 1438 prostorni sadrzaj tri slike nije potpuno ujedinjen. Pun zid sece predvorje od centralne prostorije. Donator, nalik paru iz Ingelbrehtskog oltara, kleci pred nekoliko malih stepenica i samo im je dozvoljeno im da vide ali ne i da udju unutar onoga što se naziva Svetinja nad Svetinjama. A soba sv Barbare sigurno je bila isto tako temeljno odvojena od centralne prostorije kao što je to slučaj sa radnom sobom Sv Josifa sa Merode oltara. Konstrukcija perspektive, sa gredama tavanice koje se priblizno spajaju u jednu tačku daleko u levoj strani ali nigde blizu vizuelnog fokusa centralnog panela, gotovo je identicna u oba slučaja, a Sv Barbara je gotovo u potpunosti zadubljena u svoje čitanje - i stoga kao da je potpuno nevezana sa centralnom scenom - kao što je to bio slučaj sa Sv Josifom koji radi svoj posao drvodelje.

U izvesnom smislu razvoj majstora iz Flemalea zavrsio je pun krug. On nije mogao da izadje iz kruga koji je njegov sopstveni genije načinio, i mozemo lako shvatiti da je na kraju počeo da zavisi od onih kojima je sam pomogao da se formiraju. Nalik mnogim velikim inovatorima - a on je bio sam veliki inovator - njegove poslednje godine bile su zasenjene istom svetloscu koju je sam zapalio.

Sa izuzetkom prelepe iako nesrecno ostecene i delom preslikane slike iz Pensilvanijskog muzeja - Zastupnistva Bogorodice sa Hristom u poprsju što je ikonografsko rešenje koje seže unazad do XIV veka i koje će ostvariti snažan uticaj na Rogira van der Vajdena i, preko njega, na grupu drugih poznijih umetnika - pomenuta su sva dela Majstora iz Flemalea za koje mozemo reći da su autenticna. Ovo je medjutim samo delic njegovog *oeuvre.* Brojna dela, najvećim delom prvog reda, poznata su nam samo preko kopija, a neke od tih kopija su već bile pomenute u prethodnom tekstu: liverpulska replika triptih sa

Skidanjem s Krsta, berlinsko "Poklonjenje mudraca", crtez iz Luvra prema izgubljenoj "*Sacra Conversazione*" i Madona Poniznosti iz Milerove kolekcije u Briselu. Od drugih kompozicija koje su očuvane mozemo nabrojati: ranu Bogorodicu u Apsidi...Da li su takve kopije ili replike u sustini zasnovane na originalima Majstora iz Flemalea i u kojoj meri su im *verne,* naravno, nije uvek lako odluciti. U izvesnim slučajevima, kao što je npr. portret Roberta de Masminea i "Madone poniznosti" u Milerovoj kolekciji, one se toliko približavaju licnom majstorevom stilu da su opste prihvacene kao prave. U drugim slučajevima, kao što je "Poklonjenje mudraca" u Berlinu, one su autenticne po svom odrazu u delima Zaka Darea. A ima i onih dela, kao što je Madona iz apside, koje su nam sačuvane u brojnim replikama, delom u delima slavnih majstora iz XVI veka za koje se zna da su radili prema kompozicijama Majstora iz Flemalea.

Majstor iz Flemalea je imao veliku radionicu, i njegov autoritet je bio toliki da je kako temeljno ispitivan tako i verno kopiran.

ROGIR VAN DER VAJDEN

Rogir van der Vajden rodjen je u Turniju 1399 ili 1400, kao sin majstora nožara po imenu Anri. Ništa se ne zna o njegovom detinjstvu i ranoj mladosti osim da nije bio u Turniju 1426 kada je kuća njegovog oca, koji je neposredno pre toga preminuo, bila prodata bez njegovog ucesca. Iste godine se ozenio, a i vencanje se odigralo izgleda izvan Turnija: njegova nevesta, Elizabeta Goferts, poreklom je iz Brisela. Njena majka, Kateline, medjutim, nosila je isto prezime, van Stoknem, kao što je bilo i žene Roberta Kampina, a ova cinjenica daje dalju potporu pretpostavci da je Robert Kampin, alijas Majstor iz Flemalea, bio taj u čiju je radionicu usao 1427 i otisao odatle kao majstor Rogir 1432.

Ne zna se gde je mladi majstor otisao neposredno posle "diplomiranja". Sigurno je, medjutim, da se na kraju bio nastanio u gradu odakle je poreklom bila njegova žena. Već 1435 je bio u mogućnosti da ulozi znatnu sumu novca u deonice grada Turnija i da su već 1436. gradski oci Brisela odlucili da ne popune upraznjeno mesto gradskog slikara posle Rogirove smrti - što predstavlja odluku iz koje saznajemo da je ova pozicija bila njegova izvesno vreme i da je možda čak označavala da je bila čak i stvorena za njega ne tako davno. Nije poznato da li je bio na to mesto doveden da bi opsluživao Gradsku većnicu i da bi je ukrasio "Primerima pravde" koji će odusevljavati 8 generacija putnika. Medjuim, sigurno je, da su ova četiri slavna panela nepomenuta sve do 1441., a da prvi par nije završen sve do 1439. U ovo vreme je njemu data privilegija da nosi isti ogrtač (*derdendeel*) kakav je nosio "geswoerene Knapen" grada Brisela.

Internacionalno slavan i finansijski napredan, Rogir van der Vajden predstavlja možda još veću paradigmu od Jana van Ajka novog tipa burzoaskog genija. Iako su ga proslavljali princevi i zvaničnici, i kući i u inostranstvu, on je živeo dostojanstven i monoton život dobrog gradjanina koji daje siromasnima, koji je velikodusan prema religioznim institucijama, zainteresovan za dobrobit njegove zajednice i koji se brine za svoju zenu i decu. Primao je značajne narudzbine iz Španije i Italije, a ipak nije odbijao da pravi polihromne i ukrašene kamene reljefe u minoritskim crkvama, niti se libio bojenja 24 bronzane skulpture. Izuzev povremenih poslovnih putovanja i hodočašća u Italiju Svete Godine[11] 1450., izgleda da ništa nije remetilo njegov miran, radan život sve do njegove smrti 1464.

O Rogirovom životu znamo nešto malo više od toga da je bio čovek od integriteta i retke nesebicnosti. Njemu su se ljudi okretali da arbitrira kada bi se javila rasprava izmedju njegovih saradnika slikara i njegovih klijenata. Godine 1463, vojvotkinja od Milana, Bjanka Viskonti, recito se zahvalila svom "plemenitom i voljenom majstoru Rogiru iz Turnija, slikaru briselskom" zbog uctivosti i dobrote koju je pokazao prema njenom mladom protezeu,

[11] Prema Mojsijevim zakonima, svaka 50ta godina, tzv. Oprosna godina, kada valja osloboditi robove i vratiti zemlju prvobitnim vlasnicima. -U Zapadnoj crkvi, godina u kojoj papa daje specijalne induligencije svima koji posete Rim. Ustanovljena je 1300. kada je Bonifacije VIII odredio da se jubilej proslavlja svakih 100 godina; vec u XIV veku je period smanjen na 50, na 33, da bi se 1470 proslavljanje utvrdilo na 25 godina.

Žanetu Bugatu, i zbog nesebicne velikodusnosti pošto ga je obdario "svime što je znao o svojoj umetnosti". A 1459 opat Sen Obera u Kambriju primetio je sa zahvalnošću da je Rogir poboljšao i znatno uvecao narucene dimenzije oltara koji mu je bio narucen 1455 "pour le bien de l'oeure" (za dobro ...). Ovo su male stvari, možda, same po sebi, ali nisu baš dosta uobičajene u vreme kada su slikari bili tajanstveni po pitanju svojih metoda i čak i najveći su bivali placani u skladu sa radnim satima i cenom korišćenog materijala.

Srecna okolnost je ta što su ove retke informacjie dopunjene, i potvrdjene, dvema portretima koji nas, ma koliko to bilo neadekvatno, informisu o Rogirovom fizičkom izgledu. Njegove karakteristike su poznate, prvo, preko jednog crteza iz "Recueil d'Arras"; a drugo, preko njegovog autoportreta na jednom od "Primera Pravde" koji nam je prenet preko Bernske tapiserije. Uprkos losem kvalitetu araskog crteza i neizbežne distorzije tkane kopije, odmah se oseti prisustvo velicine.

"Jan van Ajk", kaze Maks Fridlender, "bio je istraživač; Rogir van der Vajden je bio izumitelj". Ovde se ne misli da je Rogir bio nesposoban da uradi ono što se može nazvati površinsko ulagivanje vidljivom svetu. Postoje iznenadjujuce dobri detalji u mnogim od njegovih slika, i u senzibilnosti njegovih slika nema mu ravnog. Ali je tačno da je Rogir zamenio Jan van Ajkovo panteisticko prihvatanje univerzuma u svojoj celini principom izbora u skladu sa kojim su staticna priroda i predmeti napravljeni ljudskom rukom manje vazni od životinja, životinje su manje vazne od čoveka, a spoljni izgled čoveka manje je važan od njegovog unutrašnjeg izgleda (duse). Jedan od njegovih savremenika se divio njegovim slikama zbog *sensuum atque animorum varietas*, a Karel van Mander ga je hvalio zbog toga što je poboljšao umetnost Donjih zemalja povećanjem pokreta i, naročito, karakterizacijom emocija kao što su tuga, bes ili radost kao što je to tema i zahtevala.

Tako je Rogirov svet u isto vreme i fizički siromasniji i duhovno bogatiji od Jan van Ajkovog. Tamo gde je Ajk primecivao stvari koje ni jedan drugi slikar nije, Rogir je osećao i izražavao emocije i senzacije (u psiholoskom smislu te reci) - većinom gorke ili gorkoslatke po prirodi - koje ni jedan slikar nije uspeo da uhvati. Osmeh njegovih Madona je u isto vreme i osmeh majcinske ljubavi i pun tuge koja nagovestava stradanje. Izrazi njegovih donatora nisu jednostavno sabrani već i duboko pobožni. čak je i njegov dizajn pre izražajan nego deskriptivan; on je bio taj koji je otkrio koliko patos Raspeća može viti intenziviran pravljenjem kontrasta izmedju strogosti Tela i talasastog pokreta lepršave tkanine. Njegove ikonografske inovacije, takodje su često bile zamisljene da stvore nove emocionalne situacije. On je dozvoljavao donatorima da direktno ucestvuju u svetim dogadjajima i, obrnuto, ukljucivao je savremene ličnosti u biblijske narative kao *dramatis personae* koje, kao što bi rekao Leon Batista Alberti, "privlace oko posmatraca čak iako slika sadrzi savrsenije i lepse figure sa umetničke tačke gledista". Kombinovao je poprsne portrete sa porpsnim Madonama u diptisima u kojima je sedeca figura predstavljena u molitvi. Izgleda da je on bio taj koji je, ako ne izmislio, onda preformulisao i popularizovao temu Sv Jeronima kako saosecajno izvlaci trn iz sape svog odanog lava.

Kada uporedimo, npr., Janovu "Madonu van der Pele" sa centralnim panelom Rogirovog "Kolumba oltara" (tako nazvanog po crkvi Sv Kolumbe u Kelnu koja ga je posedovala od 1493) vidimo ono što izgleda kao neprepoznatljiv kontrast. Madona van der Pele je strogo simetrična, a teške, ukocene figure, smanjuju se u odnosu na centralni plan i u odnosu jedna na drugu, i oslikane su kao da su kristalizacije samog svetla. Njihov stil je statican, prostoran i piktoralan. Na oltaru Kolumba centralna grupa je pomerena u levu stranu i vitke, figure u molitvi Sv Josifa i Mudraca, koje su sve u nekoj akciji, pritisnute su na plan slike, tako da formiraju jasnu shemu kontura; njihov stil je dinamican, planaran i linearan. Rogirova kompozicija deluje gotovo kao vracanje na XIV, ako ne i na XIII vek, a za njega se često govorilo da predstavlja vrstu gotičke kontrarevolucije protiv Jana van Ajka. MEdjutim, iako je tačno da Rogirov stil ima fundamentalno zajedničke karakteristike sa onim što nazivamo Visoka gotika i da je oživeo brojne motive i izume koji su bili zaboravljeni gotovo više od pola veka, on nije bio, kao što se to povremeno kaze, bio "reakcionaran". On je došao do ovih očigledno arhaicnih rešenja ne samo sa potpuno "moderne" početne tačke već i zbog veoma modernog cilja: daleko od toga da se

jednostavno suprotstavljao idealima Jana van Ajka i Majstora iz Flemalea, on je pokusao da stvori novu osnovu starim rešenjima *reculer pour mieux sauter.*

Jan van Ajk nije toliko rešavao koliko je negirao probleme koji su nametnuli veliki slikari Turnia; on je eliminisao tenzije i kontradikcije karakteristične za njihov manir uklanjajući njihov sopstveni *raison d'etre*. Tamo gde su, kao u zrelom Janovom stilu, sve fizičke i emocijalne delatnosti bile absorbovane u čisto postojanje nije mogao postojati konflikt izmedju pokreta i svega ostalog. Tamo gde su sve površinske veze bile transponovane u prostorne veze nije mogao postojati konflikt izmedju dvodimenzijalnog dizajna i stravanja kompozicije koja se pruža u dubinu. Tamo gde su svi detalji bili potpuno integrisani u celokupnu sliku nije mogao postojati konflikt izmedju slikovnog i likovnog načina predstavljanja. Rogir van der Vajden, medjutim, započeo je razvoj ekspresivnih i kaligrafskih mogućnosti koje su postojale u stilu majstora iz Flemalea bez zadobijanja doslednosti i čistote koju je posedovao Jan van Ajk.

Dok su Rogirove figure dinamičnije od Janovih, njihovi pokreti su i fluidniji i kontrolisaniji od Majstora iz Flemalea. I dok je njihovo grupisanje gušće i raznolikije od Ajkovskih kompozicija, u isto vreme je i manje koordinisano od onih Flemaleovskih. To izgleda kao da je živi lanac figura bačen preko plana slike- lanac čije karike ostaju odvojene (izražene) iako su pripojene veštim ponavljanjem i varijacijom. A sastavni delovi svake figure, kako telo tako i odeća, artikulisani su u obliku i funkciji i ujedinjeni neprekidnim tokom energije. Ukratko, za Rogira van der Vajdena se može reći da je uveo u flamansko slikarstvo XV veka princip *ritma* u kontraizraženosti u odnosu na materiju- tj. način na koji se pokret artikuliše bez gubljenja kontinuiteta.

Ovaj ritam se razvija u okviru vrste reljefa u prednjem planu koji je pažljivo odvojen od prostora iza njega. Ali i reljef u prednjem planu i pozadinski prostor su ono što ja volim da zovem "stratifikovani" u seriju planova koji su namerno i frontalizovani a ipak medjusobno povezani u dubinu. Ovo je sama suština Rogirovog "linearizma". Iako nikad ne remeti jedinstvo plastičkih oblika i bojenih površina, ovim se postiže čisto grafička lepota i izražajnost.

Ne može se poreći da je Rogir van der Vajden, iako suštinski "sledbenik" Majstora iz Flemalea, bio upoznat sa umetnošću Jana van Ajka. U stvari, dodir Ajkovske umetnosti se moze primetiti cak i u najranijim delima koja mu se mogu pripisati: becka *Madona koja stoji* koju smo ukratko pomenuli; i Tisen *Madona u edikuli*.

Ne oklevam da datujem ove dve male slike jos u 1430-1432. Iako ih je izveo Rogir, one izgledaju kao da ih je stvorio dok je jos bio clan - tj. neka vrsta mladjeg partnera - plodonosne radionice Roberta Kampina; i to moze objasniti i uznemirujucu cinjenicu da je Sv Katarina, potpuno istih dimenzija kao Becka Madona, ali sada ukombinovana sa njom u pomalo neobican diptih, toliko inferiorna u odnosu na samu Madonu. Iako se sa pravom smatra delom "radionice" a ipak prethodi osnivanje Rogirovog sopstvenog ateljea, njene nepravilnosti se mogu objasniti ucescem nekog "ucenika".

Dok su siroka, ovalna, lica nalik mesecu tisenske i becke Madone, toliko drugacija od Rogirovih poznijih tipova, jos uvek prvenstveno flemaleovska, harmonija njihovih proporcija, elegantni dizajn njihovih draperija, koje ce, verujem, izvesti retroaktivan uticaj na Majstora iz Flemalea, i svodjenje slike na vrstu reljefa, vec su nesumnjivo Rogirovski. Ali u slikovnom tretmanu, narocito u nezno objedinjenoj igri svetlosti i senke, osecamo ajkovski nacin posmatranja. Becka Madona takodje podseca na Janovu Madonu u crkvi u kojoj Bogorodica nosi krunu - motiv koji je bio stran Majstoru iz Flemalea - a Dete se pomalja iz uskovitlane odece na kojoj je na isti nacin rasporedjen pad nabora, gde jedan kraj tkanine pada ispod Bogorodicine leve ruke.

Ova senka ajkovskog uticaja dobija opipljiv oblik u tri znacajne kompozicije koje obelezavaju Rogirovu pojavu kao velikog umetnika *sui juris*: *Madona na tremu*, takodje poznata pod imenom *Madona koju grli Hristos dete,* koja nam je nazalost dospela samo preko izvesnog broja prlicno slobodnih ili nepotpunih replika, tako da o njoj mozemo reci samo da je bila priblizno savremena sa dve druge; *Blagovesti* iz Luvra koje su kasnije prosirene u triptih sa panelom *Susret M. i J.* sa desne i sa portretom donatora sa leve strane; i *Sv Luka koji slika Bogorodicu* koja nam je poznata preko nekoliko replika, od kojih

je najbolja ona koja se cuva u Bostonu. Ove tri kompozicije jasno slede posle becke i tisenske Madone dok nista manje je jasno da prethode svim drugim delima Rogira van der Vajdena - izuzev, mozda, originalnog desnog krila *Blagovesti* iz Luvra, prelepog *Susreta M.i J.*

Po intenzitetu izraza, prefinjenosti stava i fluidnosti linije, *Blagovesti iz Luvra* su prerasle ogranicenja dve ranije Madone bez jos uvek nepodredjivanja prostora i oblika dizajnu nalik reljefu i ritmickog pokreta. A lica se, sa prefinjeno modelovanim ocima i usnama i kapcima koji su nezno konturisani, ocigledno se priblizavaju Rogirovom idealu strukturisane lepote ali bez jos uvek zadobijanja one preciznosti koja karakterise njegova zrela i poznija dela. U mnogim detaljima ocigledno se nastavio uticaj Majstora iz Flemalea. Bogorodica koju slika Sv Luka sedi, kao Salting Madona, na tabureu od svog prestola pre nego sa samom njegovom sedistu. Prostorija u kojoj se odigravaju *Blagovesti* ukazuje na istu prostoriju iz *Salting Madone* i, u cak jos visem stepenu, na oltar Merode. Takve karakteristike kao sto su kamin i duga - ali ne previse duga - klupa, esaloni na prozorima i ostalo, govore same za sebe.

U celini, medjutim, ove dve slike su mnogo vise nabijene ajkovskim duhom nego bilo koje nego bilo koje drugo poznato Rogirovo delo. Prostor, koji je po Rogirovim standardima uvek prilicno dubok, prekriven je blagom, difuznom svetloscu koja tu i tamo - kao npr u simpaticnom uglu u kom se nalazi verni vo Sv Luke i mala biblioteka - stvara izuzetne kjaroskuro efekte. Plocice poda pokazuju bogate i komplikovane sheme koje nedostaju religioznim slikama Majstora iz Flemalea. Arhandjeo Gavrilo nosi svetlucavi izvezeni ogrtac kao i Gavrilo u vasingtonskim *Blagovestima* i *andjelima koji muziciraju* sa Ganskog oltara. Prostorija u kojoj se odigravaju Blagovesti ukrasena je takvim ajkovskim predmetima kao sto su staklena casa i voce koje se prvi put javlja u Madoni iz Ins Hola, krevet i lampa koji podsecaju na londonski portret Arnolfinija i njegove neveste i metalni medaljon, koji se sjaji sa polusenkama tamno crvenog baldahina, koji stoji na mestu Arnolfinijevog cuvenog ogledala. A *Sv Luka* je ajkovski, ne samo po tome sto je Bogorodicin presto - sa naslonima za ruke koji su intarzirani grupom koja predstavlja Prvi greh - nadvisem draperijom casti i baldahinom vec i po tome sto je celo okruzenje sa trodelnom kolonadom, bastom okruzenom zidom i pogledom na reku izvedeno od Madone kancelara Rolena; cak su i dve male figure koje gledaju preko parapeta zadrzane.

Mozda ova izrazena ajkovskost se moze pripisati pretpostavci da su i *Blagovesti* i *Sv Luka* - oba izvedena oko 1434-1435 - bila naslikana u Brizu. Prema jednom velikom naucniku, Rogirov *Sv Luka* je bio naslikan za briselsku gildu slikara i bio je identican sa slikom koju je tamo video Direr 1520. Ali iako je istina da je Direru bila pokazana slika *Sanct Lucas Tafel* u Briselu on ne pripisuje ovu sliku "velikom slikaru Rudigeru" cijim se "istorijskim slikama" upravo bio divio u "Zlatnoj sali" Gradske vecnice; i dok su slike u Sv Jakovu takodje mogle nastati izvan Briza, slikovna dekoracija kapele - a Direrova rec *Kapelle* moze samo to znaciti - izgleda ukazuje na slikarevo fizicko prisustvo prilikom izrade. Posto ne znamo gde se Rogir nalazio izmedju svog "diplomiranja" 1432 i njegovog postavljanja za Gradskog slikara Brisela nedugo pre 1436, izgleda da se njegova aktivnost u tom periodu moze smestiti u Briz.

Prikos njegovom naslanjanju i na Majstora iz Flemalea i na Jana van Ajka, bostonski *Sv Luka* i *Blagovesti* iz Luvra naglasenije pokazuju pecat Rogirove licnosti nego sto je to slucaj sa prethodne dve Madone, sto se moze reci cak i tamo gde je pribegao direktnom "citiranju" nekog od ove dvojice umetnika. Kraljevska prostorija u kojoj sedi Bogorodica dok je Sv Luka portretise je, kao sto se secamo, pozajmljena od "Madone kancelara Rolena". Ali sve je ovde pretrpelo transformaciju u skladu sa potpuno Rogirovim stilom. U skladu sa Rogirovom antropocentricnom filozofijom, male figure u pozadini vise se ne stapaju sa pozadinom vec im je dat status relativno nezavisnih individua, dosta povecenih proporcija, koje se sa ponosom odvajaju od svog okruzenja; treba primetiti da su dva Janova elegantna mladica zamenjena sa dostojanstvenim parom koji moze predstavljati sv Josifa i sv Anu. Prijatna zaobljenost arkada zamenjena je ostroj pravougaonosti arhitekture. Takvi simpaticni detalji, kao sto su most, ostrvca i brodici, su izbegnuti. Vazduh je cist i providan. A horizont, umesto da se prostire celom sirinom triju otvora, bocno je zatvoren

gradjevinama koje se stepenasto smenjuju u direktnom kontrastu izmedju blizine i daljine i mnogo su ogranicenije: neprekidan prostor je transformisan u "stratifikovani" prostor (tj. prostor koji je pretvoren u slojeve - slojevit).

U predstavljanju *sv Luke* kako slika Bogorodicu, figurativno govoreci, predstave ove vrste su uvek bili autoportreti, a kako je vreme odmicalo tezili su da postanu autoportreti i u bukvalnom smislu te reci; u stvari Rogirov Sv Luka nosi mozda jos i vise slucajne slicnosti sa "Maistre Rogiel" predstavljenim na crtezu iz Arasa. A kao slikar preuzeo je karakter individualizovane realnosti. U visokoj srednjovekovnoj umetnosti, kada je portretisanje zivih osoba bilo pre izuzetak nego pravilo, Sv Luka je stvorio sliku Bogorodice preko ciste inspiracije; ali sa usponom naturalizma model je postao obavezan. Ovaj model mu je cesto bivao obezbedjen u viziji, sto predstavlja tip koji je sacuvan vekovima i na kojeg je na kraju proslavio Rafael. Majstor iz Flemalea, medjutim, nije mogao a da ne spusti viziju na zemlju. U njegovom Sv Luki, koji nam je dospeo preko slike Kolina de Kotera, Bogorodica je dopustila sebi da se spusti u radionicu Sv Luke u telesnom obliku. Ovaj tip je preziveo u brojnim varijantama.

Rogirova interpretacija je u isto vreme i delikatnija i uzvisenija. On, takodje, zamislja Bogorodicu, ne kao viziju vec kao ociglednu realnost. Ali umesto da poseti Sv Luku u njegovoj radionici ona ga prima u idealnoj prestonoj dvorani. Umesto da zajedno sa sobom ponese svoju stolicicu, slikarski stap, cetkicu i boje, on je brizljivo crta grafikom (silverpoint). Tako zaokupljen, on zadrzava elegantan i ponizan stav koji se moze najbolje opisati kao proskineza, i stoga je staticna i sekularna grupa slikara i njegovog modela transformisana u nesto sto malo vise podseca na scenu *Blagovesti*, u kojoj sv Luka zauzima mesto arha. Gavrila. U stvari, upravo u samoj Rogirovoj slici *Blagovesti* poza sv Luka ima svoje najblize paralele.

Klizni pokret Rogirovog Gavrila - sa jednim kolenom ostrije savijenim od drugog ali gde ni jedno koleno ne dodiruje zemlju - moze se naci u nekom obliku i u prelepoj grupi u Sv Mariji Magdaleni u Turniju koju je dovrsio Zan Delemer 1428, u toku druge godine ucenistva Rozelea de la Pastura. Ali upravo je Rogir bio taj koji je uveo ovaj pokret u sliku, koji ga je usavrsio sa svojim osecajem za ritam i, na kraju svoje karijere, sublimirao ga u neizrazivu lepotu u svojim *Blagovestima* Kolumba oltara.

Kako je Rogir poboljsavao - ili, pre sintetisao - tradicionalne interpretacije Arhandjela, tako je poboljsavao - ili sintetisao - tradicionalne interpretacije Bogorodice iz Blagovesti koju je predstavljao u pozi koja se nalazi na pola puta izmedju kontraposta deve koja je iznenadjena u molitvi i mirnog polozaja Madone poniznosti. On je bio taj koji je i prvi bacio punu svetlost na ideju *thalamus Virginis*. Na Rogirovom panelu iz Luvra prostorija sa Blagovestima je sama bez paralela karakterizovana kao *thalamus*, bracna soba slicna enterijeru sa Arnolfini portreta, i simbolicni znacaj kreveta je jasno pokazan cinjenicom da medaljon nosi sliku Gospoda.

Javlja se komplikovano pitanje veze izmedju *Blagovesti* iz Luvra i *Sv Barbare* majstora iz Flemalea, desnog krila Verl oltara iz 1438. Ove dve slike imaju ocigledno mnogo toga zajednickog, i dele veliki broj ajkovskih detalja koji nedostaju oltaru Merode i Salting madoni. Ko god da je naslikao jednu od njih morao je poznavati ovu drugu, a na prvi pogled Sv Barbara sa svojim ostrim osvetljenjem i primitivnom sirokougaonom perspektivom izgleda da prethodi nezno osvetljenim i zapanjujuce racionalizovanim *Blagovestima*, mozda najdoslednjije fokusiranom enterijeru prve polovine XV veka. Slika iz Luvra je, stoga, cesto smatrana razradom *Sv Barbare*, i njena zavsnost od prve je bila branjena cinjenicom d aje njen autor smestio klupu preblizu kamina i tako onemogucio njenu prakticnu upotrebu. U svtavnosti *Blagovesti* iz Luvra pre prethode nego sto slede posle *Verl oltara*, zato sto je njihov majstor bio previse star da bi menjao svoje navike. Majstor iz Flemalea, koji je tada imao oko 60 godina, mogao je da usvoji ali ne i da asimiluje ajkovske elemente.

Jos jedna znacajna slika Rogira van der Vajdena je *Skidanje s krsta* koja je prvobitno bila sredisnji deo triptiha. Preko kopija i raznih njenih varijacija u svim medijumima ova kompozicija je postala veoma poznata i generacijama se slikari nisu mogli osloboditi njenog uticaja kada su obradjivali slicne teme. Individualni motivi, narocito Magdalena, nikada nisu

zaboravljni i utisak koji su ostavljale ostale figure mogao je biti pomracen samo poznijim izumima samog Rogira.

Ovaj triptih je narucila lokalna gilda strelaca za Notr Dam ors lez Murs u Luvenu, i jedna od njegovih mnogobrojnih kopija, Edelher oltar u Sv Petru u istom gradu, datovana je u 1443. Original, medjutim, je verovatno bio izveden nedugo posle *Blagovesti* iz Luvra i *Sv Luke*, U stvari, on je mozda bio nagrada za ovaj ogromni poduhvat (slika je ogromnih dimenzija) pre nego cena za "Primere Pravde" iz briselske Gradske vecnice sto je omogucilo Rogiru da napravi ovu znacajnu investiciju 1435; gradske vlasti nisu, po pravilu, placale velike sume novca cetiri godine unapred.

Upravo na ovom "*Skidanju s krsta*" vidimo Rogira lice u lice. Uticaj Jana van Ajka postao je ogranicen na onaj "sinopticki" nacin predstavljanja koji je sacinjavao neotudjivo nasledje; i dok spoljasnji izgled licnosti sa njihovim snazno modelovanim telima, bogatim draperijama i punokrvnim licima nesumnjivo podseca na Majstora iz Flemalea, njihova unutrasnja esencija je neflemaleovska najvise sto moze biti. Fiziognomski, Bogorodica moze podsetiti na Frakfurtsku Madonu, a Nikodim je cesto, s pravom, poredjen sa Robertom de Masmineom. Kao ljudska bica, medjutim, oni pripadaju razlicitim vrstama, a kao celina Rogirovo "*Skidanje s krsta*" je slikana kritika slike Majstora iz Flemalea.

Nikakav vizuelni akcenat nije stavljen na mehaniku scene iako je, u sustini, logicnije promisljen nego u vecini prethodnih prikaza. Merdevine su uklonjene sa vidika koliko je to bilo moguce; jedina figura koja je ekskluzivno zaokupljena nekim tehnickim problemom nalazi se iza a ne pred Krstom; a potrebno je i nesto vise vremena da se otkrije da je zadatak da nosi bio uglavnom dat ostarelom Josifu iz Arimateje koji se oslanja na koleno pod tezinom svog tereta dok njegovo nezno staracko lice, prefiguracija Rembrantovog Rabisa, pokazuje nista drugo do tihe tuge. Umesto da je spusten sa krsta ili da visi u vazduhu, mrtvi Hristos je dovoljno spusten do zemlje da moze pocinuti u rukama svojih prijatelja, i njegovo telo pokazuje svoj savrseni oblik bez bilo kakve anatomske distorzije ili perspektivnog skracenja; dovoljno je uporediti konture ovog vrata i ovog torza sa analognim konturama iz "Razbojnika" ili "Trojstva" Majstora iz Flemalea da bi smo postali potpuno svesni nepomirljive razlike izmedju ova dva slikara. Kompozicija koja je razvijana horizontalno pre nego vertikalno i, grupa ljudi koja oplakuje okupljena oko Tela i okruzena dvema "personnages lateraux inclines formant parenthese", pre podseca na Spustanje u grob ili Oplakivanje nego na Skidanje s krsta.

Rogirova namera nije bila fokusirana na akciju pa cak ni na "dramu" vec je bila usmerena na fundamentalni problem kompresovanja maksimuma stradanja u vid tako strogo disciplinovan kao sto je neki Sekspirov sonet. U Skidanju s Krsta dostojanstvo je sacuvano usred potoka suza. Svi ucesnici izuzev troje - sluge iza krsta i dva najstarija coveka - placu, i suze jos teku niz lice Mater Dolorosa iako se srusila sa samrtnim bledilom; moze se reci da je naslikana suza, sjajni biser koji nosi najjace emocije, epitom onoga cemu su se Italijani najvise divili u ranoflamanskom slikarstvu: piktoralna briljantnost i osecanja. Pa ipak sve strasti su uzdrzane. Tu je slatka poboznost u izrazu mlade zene koja pridrzava Bogorodicu Mariju, blaga tuga u ocima i ustima Josifa iz Arimateje i odlucnost na licu Sv Jovana. A svi oblici i pokreti, koliko god intenzivno prikazivali tugu, upravljani su prema dva velika principa. Oni su ograniceni na slojeviti reljefni prostor, ovde ocigledno ogranicen dvema planovima, i ujedninjen preovladjujucim ritmom dinamicnih krivulja koje se ili ukrstaju ili su paralelne, ili stvaraju odraz jedna druge kao u figuri Mater Dolorosa i mrtvog Hrista - njihov polifoni pokret je u kontrastu i umiren je sukcesijom vertikalnih akcenata cija se f-ja moze porediti sa ritmom u muzici.

Rogirovo Skidanje s Krsta je jos uvek mladalacko delo ozivljeno bogatim, i uprkos temi, gotovo senzualnom vitalnoscu koja ce uskoro ustupiti mesto strogoj neprofanosti. Pa ipak ono pokazuje Rogirove principa sa savrsenom jasnoscu. A to da je sam Rogir bio intuitivno svesan njegove novine a ipak pomalo retrospektivne prirode ovih principa moze se pripisati cinjenici da se on osecao obaveznim da opravda njihovu primenu neobicnim izumom: on nas postavlja pred, ne obicne slike vec pred simulirani "Schnitzaltar" gde je prednji plan naglasen otvorenim kamenim ukrasom koji ispunjava gornje uglove. Ovaj izum nije bio diktiran iluzionistickom svrhom; ni najmanji pokusaj nije napravljen da se imitira

tehnicka osobenost skulpture za razliku od zivih osoba. Naprotiv, ono sto je Rogir pokusavao bilo je sasvim suprotno od onoga sto su postizale poznate statue u grizaju.

Nedugo posle zavrsetka *Skidanja s krsta*, tj. 1436-37, Rogir je izgleda stvorio dva dela u kojima ce mladalacki zenstveni tipovi sa slike iz Eskorijala, jos uvek pomalo flemaleanski, dobiti prefinjeniju i vecu duhovnost: veca kompozicija, ocigledno *Virgno inter Virgines*, od koje je sacuvan samo fragmenat, *Magdalena koja cita*; i prelepa *Madona Duran* ili *Madona u crvenom* iz Prada.

Kako *Skidanje s krsta* definise Rogirovu poziciju u odnosu na Majstora iz Flemalea, tako ova *Madona u crvenom*, koja je dosta podrazavana tokom XV veka, definise njegovu poziciju u odnosu na Jana van Ajka. Sa Bogorodicom Marijom odevenom u sjajucu grimiznu odecu i sa detetom Isusom kojem majka dozvoljava da se igra -cak prlicno grubo- sa listovima rukopisa, slika je izvedena od Jan van Ajkove *Ins Hol Madone*. Ali umesto leprsavog i talasastog tecnog rubina sa Ins Hol Madone ova Madona iz Prada dobija koncentrisani plasticki oblik. A tamo gde nam Jan van Ajk dopusta da se priblizimo Bogorodici u poznatoj atmosferi domaceg enterijera, ma koliko god da je ona kraljevski postavljena, Rogir nas navodi da kleknemo pred statuu Kraljice Nebeske.

Rogirove dve ranije Madone su ucestvovale, u izvesnoj meri, u stvaranju ovog skulptoralnog utiska po tome sto su figure skucene u nisu ili edikulu, ciji je luk perforiran kao cipkast kameni ukras. Slika iz Prada, medjutim, ide mnogo dalje po tome sto je figura smestena na izbacenu konzolu, a sama nisa je oslobodjena skulptoralnog ukrasa i predstavlja pre ram nego skloniste. Njena pozadina, umesto da je prekrivena tkaninom casti ili da se povlaci u blago osvetljenu izdubljenost, ispunjena je tamom koja, cak iako nije bila prvobitno tako mutna kao danas, sigurno je uvek morala imati efekat neutralne pozadine. Sheme kamenog ukrasa su prlicno elegantno jednostavne. A dok su dve ranije figure nosile krune na glavama, Bogorodica iz Prada nosi jednostavnu maramu. Bilo kako bilo, jedan andjeo - koji se pomalja iz zaglavnog kamena nise - upravo se sprema da smesti na njenu glavu ne toliko krunu slave koliko krunu cistote, sabranosti i vere u tugu.

Ova tri epiteta, koja izrazavaju nov, multivalentan izraz Bogorodicinog lica mudro su iskoriscena. Oni su pozajmljeni sa natipisa nesto poznijeg triptiha - ili pre, para triptiha koji se gotovo ne razlikuju po kvalitetu i stilu - koji cine eksplicitnim ono sto Prado Madona samo nagovestava. U ova dva oltara tri Marioloske scene /Bogorodicino klanjanje detetu Isusu, Oplakivanje i Javljanje Hrista majci/ su uokvirene bogato skulptovanim prolazima kao sto je *Bogorodica u crvenom* uokvirena otvorom svoje prilicno jednostavne nise. A sa svakog od zaglavnih kamenova spusta se andjeo koji nosi krunu. Ali ovde je trostruko znacenje *corona vitae* eksplicitno definisano svicima na kojima je ispisan tekst iz SP za koji se smatralo da hvali Bogorodicu.

Prostor slike kakav se vidi kroz prolaz je i arhaizam i velika inovacija. Rogirovi prolazi su arhaicki po tome sto su linearni potomci starog dijafragmnog luka *a la* majstor Busiko i jos starijih arhitektonskih ramova *a la* Zan Pisel ili Herman Šere. Oni su u sustini novina po tome sto kombinuju i reinterpretiraju funkcije ranijih izuma. Oni se mogu citati i kao dijafragme kojima je data arhitektonska supstancijalnost i kao "arhitektonski okviri" uvuceni u samu sliku. Oni isecaju vidno polje od konteksta realnosti. Oni su 3d strukture inkorporirane u vam kontekst: potpuno razvijeni goticki portali, bogato ukraseni skulpturom, i strukturno povezani sa bacvastim svodom nadvisenim porticima koji vode u pejzaz ili u trodelne, dugacke dvorane.

U okviru prostora nalik proscenijumu se dogadjaji odvijaju. Pa ipak i figure i predmeti teze da napreduju izvan ove uske pozornice. Rogirovi portali i pripadaju i ne pripadaju piktoralnom prostoru.

Uvodjenje ovih slozenih portala ima neverovatne ikonografske prednosti. On se mogao skoncentrisati na nekoliko najvaznijih tema a ipak da ih dopuni posrednim narativom. U *oltaru Granada Miraflores*, kako ga mozemo ukratko zvati, ove najvaznije teme su *Poklonjenje Detetu Isusu, Oplakivanje i Hristovo javljanje Majci*. Ali u arhivoltama portala se razvija zivot Bogorodice u svojoj celokupnosti. *Poklonjenje detetu Isusu* nadviseno je sa sest kanonskih scena iz Detinjstva; *Oplakivanje* je nadviseno sa sest scena iz *Stradanja* pocevsi sa Hapsenjem Hrista i zavrsavajuci se sa *Polaganjem u grob*; *Javljanje*

Hrista Bogorodici je nadviseno scenama iz perioda Bogorodicinog oplakivanja i pocinje sa posetom Tri Marije na Grobu a zavrsava se sa *Uspenjem*. Narativ pocinje u temenu svake arhivolte i tece u pravcu suprotnom od kazaljke na satu, umesto da tece prirodnijim tokom od donjeg levog do donjeg desnog ugla kao sto je to slucaj u nekih 15 godina starijem Rogirovom Triptihu sa Sv Jovanom.

Sa vecinom narativa ogranicenog na arhivolte, glavne teme su se mogle pre tretirati kao simboli nego kao price. Prvi panel - koji se obicno naziva *Rodjenjem* iako je ta tema obradjena u jednoj od skulpturi arhivolti - prikazuje, ne toliko kao dogadjaj vec vise kao emocionalnu situaciju, Bogorodicu, koja skromno sedi na zemlji ispred rasirene tkanine casti, i klanja se Detetu Isusu sa rukama okrenutim nadole a njen ogrtac je beo sto oznacava *munda ab omni labe* natipia; za Rogira je simbolicni znacaj boja bio nista manje znacajan od njihove lepote za oko, i nije slucajno sto Bogorodica nosi crvenu, boju *Christi dolor*, u *Oplakivanju*, i plavu, boju *preseverantia*, u *Javljanju Hrista Bogorodici*. A to Rogir nije hteo da pomislimo na Stradanje dok posmatramo scenu iz Detinjstva, ocigledno se vidi na reljefima kapitela gde su Zrtva Isakova i Smrt Avesalomova prefiguracije Iskupljenja i, jos znacajnije, Longinovog probadanja kopljem. Sta vise, cinjenica da Bogorodica drzi Hrista dete na krilu u samom cinu poklonjenja, podseca na one tekstove u kojima se ona obraca mrtvom Spasitelju recima kao sto su *Sada kako te mogu drzati na svom krilu kao mrtvo telo, tebe kojeg sam na krilu drzala kao uspavano dete*.[12]

Poklonjenje Isusu Detetu nas time priprema, u izvesnom smislu, za Oplakivanje pod krstom. Ova kompozicija duguje svoj uspeh, na tipicno Rozeovski nacin, kreativnom ozivljavanju proslosti. Ona se vraca na italijansku tradiciju XIII veka. U slikarstvu Trecenta, ona najkarakteristicnija osobina vizantijskog *Threnos*, motiva poslednjeg poljupca, ne samo sto je dramatizirano u gotickoj sceni Polaganja u grob vec i u nekada staticnim scenama kao sto je Covek Tuge bio udopunjen scenom Mater Dolorosa. A tamo gde su nemacki umetnici razvili svoju tragicnu ali fizicki neaktivnu Pietu od Madone na Prestolu (zamenjujuci dete koje sedi na majcinom krilu analogno postavljenom i prvobitno umanjenom figurom mrtvog Hrista), italijanski majstori su razvili slicnu po spoljasnjosti ali u sustini razlicitu predstavu spajanjem Threnos sa Madonom Poniznosti; Bogorodica sedi na zemlji umesto na tronu ili klupi; ona se naginje nad Sinom, ljubeci ga.

To sto treci panel "Granada Miraflores" oltara predstavlja *Javljanje Hrista Bogorodici* je samo po sebi karakteristicno za Rogirovu kompleksnu psihologiju. Ipak moze biti da je taj izbor tako retke teme bio delom uslovljen zeljama patrona; jer upravo se u Spaniji javlja veliki broj predstava ove teme u XIV v dok se u severnim zemljama, pre Rogira, ona javljala samo u minijaturama.

Od najranijih vremena verovalo se da se vaskrsli Hristos, pre nego sto se javio Mariji Magdaleni i svojim Ucenicima, javio svojoj Majci; ali ovaj dogadjaj nije zabelezen bilo u SP bilo u latinskim Apokrifima. Hristovo javljanje Bogorodici, stoga, ne javlja se u zapadnoj umentnosti sve do ranog XIV veka i ostaje relativno retko cak i posle toga.

Karakteristicno je da je motiv zagrljaja bio jako rado prihvacen u Nemackoj; u drugim zemljama sam trenutak Javljanja se vise prikazivao. Bogorodica je predstavljena ili kako sedi na podu svoje odaje ili, prirodno, kako kleci u molitvi pred Hristom koji stoji ispred nje u mirnom stavu, podizuci svoje ruke u gestu ili blagosiljanja ili, sto je cesce bio slucaj, kako pokazuje svoje rane na dlanovima. Rogirova interpretacija ove scene - toliko jedinstvena da je mogla biti samo prekopirana a ne i razvijena - istrazuje sve ove izvore, ne priklanjajuci se ni jednom vec ih sve prevazilazeci. Dodavanje scene Vaskrsenja u pozadini i ideja ukrasavanja kapitela sa prefiguracijama Hristovog trijumfa nad smrcu i Djavolom - sa leve strane, Davidove pobede nad Golijatom, sa desne strae, Samsona koji se rve sa lavom i nosi kapije Gaze - je u potpunosti Rogirova ideja. Ali cak i tamo gde se uskladjivao sa tradicijom, tekstualnom ili predstavljackom, on ju je preobracivao i personalizovao. On je, naravno, poznavao *Meditationes*l u stvari, on je prvi i jedini umetnik koji to pravilno prikazao prikazujuci Bogorodicu kao iznenadjenu u molitvi i kako place u isto vreme. ALi njegov Hristos nosi crvenu umesto bele boje.

[12] Ovo je prevod prevodioca teksta. Tekst se verovatno nalazi negde u SP ali posto nije citirano odakle prevodioca mrzi da trazi.

Kulminacija izrazajnosti i prefinjenosti dosegnuta je u figuri Hrista. Kao u Javljanju Ucenika on se mora sam identifikovati sa sopstvenim ranama. Stoga njegov ogrtac mora pokazati rane na njegovim stopalima i na njegovom boku a njegove ruke moraju pokazati "pecat klinova".

Godine 1439. Doslo je do prvog postavljanja Rogirovih "Primera Pravde" . Gradjanski ponos severnjackih zajednica zahtevao je predstave analogne po svrsi ali manje opste i filozofske po temi od scena koje su postojale npr. u Palaco Publiko u Sijeni - predstave koje bi predstavljale spodovodjenje pravde u narocitim slucajevima koji su tada smatrani istorijskim. Rogirovi "Primeri Pravde", otvarajuci put brojnim serijama slicnih ciklusa i u Holandiji i u Nemackoj, predstavljaju najranije primere ove vrste o kojima je sacuvano vise od tekstualnih pomena. Iako su njihovi originali unisteni kada je izgorela briselska Gradska vecnica u XVII veku oni su odrazeni na tapiserijama iz Bernea. Medjutim, ove tapiserije koje se mogu datovati u drugu polovinu XV veka, mogu se prihvatiti samo sa znatnom rezervom.

U skladu sa novim dokumentima, Diboason-Abnejevim *Itinerarium Belgicum* (*Belgijski putopis*) iz oko 1630., svaki od cetiri panela bio je podeljen na dve "sekcije", a ceo ciklus se sastojao od 8 odvojenih scena. Prvi panel, prva sekcija: cara Trajana, koji krece u pohod, zaustavlja uboga udovica koja ga moli da kazni one njegove vojnike koji su joj ubili sina jedinca; druga sekcija: egzekucija prekrsilaca. Drugi panel, prva sekcija: Papa Grgur Veliki razmislja o vrlini paganskog cara pred slavnim Trajanovim stubom i moli se Bogu z njegovo spasenje; druga sekcija: Trajanov jezik, insturment poslednjeg suda, pronadjen je cudesno ocuvan u carevoj glavi. Treci panel, prva sekcija: Arcibald ubija, tokom svoje poslednje bolesti, svog sopstvenog necaka zbog silovanja; druga sekcija: sluga oplakuje mrtvog dok zena gleda u cudjenju i Rogir sam kako prisustvuje sceni. Cetvrti panel, prva scena: posto Arcibald nije ukljucio ubistvo svog necaka u svoju ispovest, njegov biskup odbija da ga poslednji put pricesti, ali je ovo reseno nebeskim posredovanjem, i hostija se na cudesan nacin pojavljuje u njegovim ustima; druga sekcija: mnostvo posmatraca.

Posle dela koje prati "Granada-Miraflores" oltar zavrsava se rana faza Rogira van der Vajdena. Ovaj oltar stoji na pocetku perioda u kom se mladalacki stil ucvrstio i izostrio u cvrstu fizionomiju "zrelih godina". Od tada pa nadalje javlja ce se objasnjenja, razlicitosti i, na kraju pomirenja, ali nece biti fundamentalne promene.

Postoji naravno, nesumnjiva razlika izmedju Bogorodice sa prvog panela "Granada-Miraflores" oltara i, recimo, Bogorodice koja se klanja sa Bladelin triptiha koji moramo datovati, na istorijskim osnovama, u vreme nesto posle 1452. Ali u tipovima fizionomija i psiholoskoj interpretaciji dve figure izledaju blisko kada se uporede sa Bogorodicom iz Blagovesti sa slike iz Luvra ili Madone koju slika Sv Luka; i isto se moze reci za tipove Hrista i Mater Dolorosa kada se uporede sa bilo kojim poznijim delom, s jedne strane, i Skidanjem s krsta sa druge. Na oltaru "Granada- Miraflores" Rogirovi ideali ljudske lepote i dostojanstva su nesumnjivo fiksirani, i pokazuju da se odlucio pre za prikazivanje draperije pre graficki nego plasticki, za vitkost proporcija... Broj dela koje je Rogir stvorio u ovoj odlucujucoj deceniji nazalost se smanjio vremenom. Imamo, medjutim, dva dela prvog stepena: Triptih sa Kalvarijom iz Gemeldegaleri u Becu i Strasni sud iz Otel-Dju u Beaune.

Od ova dva dela Becki triptih, koji prikazuje Raspece na centralnom panelu, Magdalenu na levom i sv Veroniku na desnom, sigurno je ranije nastalo; jos uvek je povezano sa stilom 30ih, i ima mnogo toga zajednickog sa velikim Skidanjem s krsta kao i sa oltarom "Granada-MIraflores" i obicno se datuje u oko ili nesto posle 1440. Pa ipak ovaj ocigledno konzervativan triptih, pored toga sto oznacava dalji napredak u razvoju od obicnog opisivanja ka konkretnoj stilizaciji, pun je onih iznenadjujucih inovacija. Triptih koji prikazuje Biblijski dogadjaj u centru i stojece svetitelje na krilima moze ujediniti ove elemente neprekidnom pozadinom. Ali 1440. Ova fuzija dramaticne akcije i pukog postojanja (za razliku od, npr. drezdenskog oltara Jana van Ajka gde su sve figure prakticno nepokretne, ili od Skidanja s krsta majstora iz Flemalea gde su sve figure ukljucene u desavanje) bila je prilicna novina.A jos zvucnija je Rogirova ideja ukljucivanja donatora u samo desavanje.

Sredovecni par, nazalost neidentifikovan, kleci direktno ispod krsta, i dozvoljeno im je da uzmu skroman udeo u samoj akciji - zena je zaokupljena tuznom kontemplacijom, a covek podize svoju glavu i podize oci ka raspetom Hristu kao sto to cini Sv Jovan. Ovi donatori zadrzavaju, naravno, svoje portretni status po kome su predstavljeni u pomodnim kostimima i konvencionalnim pozama. Oni su odvojeni od ostalih protagonista vrstom kanala koji ih drzi na distanci. Centralna grupa, flankirana dvema figurama upravlja se pre premra paralelizmu nego prema simetriji - samo je blisko prekrstanje krivulja bilo transformisano u otvorenu shemu vertikala.

Ove vertikale su, medjutim, razvrstane u sracunatu raznolikost poza, gestova i motiva draperija, i medjusobno su povezane takvim vezama kao sto su ogrtac Sv Jovana ili ogrtac Bogorodice. Njima se suprotstavlja nagli pokret u gornjoj zoni slike, gde se krajevi Hristove perizome podizu pod naletom nadprirodnog vetra sa zalosnim letom placucih andjela.

Figura samog Hrista zadobila je znacajnu popularnost, ne zato sto je bila nova, vec zato sto je, u izvesnom smislu, arhaicna. Za razliku od rigidnog tipa koji su tada voleli stari flamanski majstori, vitka figura beckog Triptiha, sa blago savijenim kolenima koja kao da ukazuju na blagost i patnju a ne ugrozavaju utisak uzvisenosti, ozivljava i usavrsava aristokratski francuski i frankoflamanski ideal predstavljen u *Molitveniku ili Misalu oratorijuma sen Magloara*.,

Istinski revolucionaran motiv, medjutim, je predstava Bogorodice u polozaju koji je do tada bio rezervisan za svetitelje u ekstazi, narocito za Magdalenu: na Beckom triptihu je to Mater Dolorosa, a ne *Magna peccatrix*, ta koja grli Krst i poseze za nogama koju je velika gresnica "oprala suzama i obrisala kosom glave svoje". Zamisljanje Bogorodice u ovom polozaju nije bilo potpuno strano mistickim spisima; ali predstaviti je u umetnickom delu bilo je toliko smela inovacija da su je prihvatili samo najdosledniji kopiranti.

Strasni sud iz Beaune, nazalost veoma restaurisano, nikada nije napustalo svoje mesto, ili makar gradjevinu, kojem je bilo namenjeno. Godine 1443. kancelar Nikola Rolen - kojeg savremeni hronicari opisiju kao jednog od najvecih umova kraljevstva - tezio je da olaksa savest osnivanjem velicanstvene bolnice, i upravo se u ovom "Otel-Dju de Bjune" moze posmatrati jos uvek Rogirov oltar. Posto je kapela bila osvecena 1451. ovo delo se mora datovati.

Za razliku od gornjeg dela Ganskog oltara, ovaj je sastavljen od trodelnog "korpusa" i dva dvodelna, pokretna krila. Kada se otvori, ovaj triptih pokazuje nista manje do 9 panela cetiri razlicita formata; kada se zatvori, nista manje do 6 panela 3 razlicita formata.

Program spoljasnjosti podseca na Ganski oltar i po ikonografiji. Gornja zona pokazuje Blagovesti u grizaju, delo nepoznatog asistenta; ispod njih su donatori koji se klanjaju patronima svetiteljima ovog mesta: umesto dva Sv Jovana, imamo Sv Sebastijana, koji je prizivan u vremenima kuge, i Sv Antonija, zastitnika od lepre i koznih bolesti i narocit patron ove bolnice; a ovde kao na Ganskom oltaru su dva svetitelja predstavljena kao simulirane statue dok su portreti donatora oslikani u prirodnim bojama koje su pomalo prigusene da bi se slozile sa grizajem. Po stilu, medjutim, Strasni sud, oznacava kulminaciju Rogirove "anti-ajkovske" faze. Tamo gde se Jodokus Vejt i Izabel Borlut izdvajaju iz mraka, postovani kancelar i njegova druga zena duguljastog lica, Ginjon de Salins, su predstavljeni ispred jasno definisane i uske okoline. Pracene anjelima, obe figure odevene u crno, odaju utisak pre bestelesnih silueta nego cvrstih, prostornih tela.

Sto se tice samog Strasnog suda, izuzetna sirina i brojni pod odeljci otvorenog oltara su zahtevali - ili, pre, dozvoljavali - potpuno Rozeovsko odvajanje od savremene tradicije. Svi severnjacki slikari ovog perioda, kada su se okusavali u potpuno orkestriranom "Strasnom sudu", ciljali su na kumulativni i iluzionisticki efekat.

U poredjenju sa takvim luksuzom Rogirov Strasni sud deluje prilicno srednjovekovno, od opste dispozicije sve do starih simbola kao sto su ljiljan i mac koji su bili odvratni modernizmu Stefana Lohnera, Jana van Ajka pa cak i Majstoriu Dista. Andjeli koji nose instrumente Stradanja su prognani na gornja krila tako da se ne mesaju u velicanstvenu izolovanost Sudije; "korpus", ujedinjen izuzetnim rasponom duge, uglavnom zauzima grupa Deizisa; Nebo i Pakao su ograniceni na uske panele na oba kraja; visoka centralna slika

rezervisana je samo za Gospoda, daleko izvan dosega pa cak i Posrednika, i za plemenito otelovljenje njegove sluzbe, Arhandjela Mihaila koji meri ljudske duse.

Na tako direktno nadmocnoj figuri Sudije iznad Psihostazije - sto je motiv odsutan iz gotovo svih savremenih Strasnih sudova u zapadnoj umetnosti i, tamo gde se i javlja, sveden je na sporednu scenu - Rogir se vratio na Visoko goticku traidiju. Moramo se okrenuti proslosti i pogledati glavni portal katedrale u Bruzu da bi smo pronasli adekvatnog prethodnika. To je dugacak, format nalik frizu, koji podseca na donje registre monumentalnog timpanona, i koji pre zahteva horizontalno redjanje nego pruzanje dubinu, i to je upravo rehabilitacija srednjevekovnog, sustinski neprespektivnog stila, transformacije panorame u gigantski dijagram, koja izdvaja Bjune oltar od svih slicnih predstava Strasnog suda.

Prednji plan ovog reljefa je rezervisan za Posrednike i dve vodje apostola, sv Petra i Pavla. Iza njih, drugi apostoli i zajednica svetaca - od kojih su ovi drugi znatno ograniceni na sedam reprezentativnih figura, papu, biskupa, princa i monaha sa leve strane, devicu, princezu i udatu zenu sa desne strane. Ispod ove nebeske predstave nalazi se gola zemlja, uska traka krivudave jalove zemlje oslobodjene od svake vegetacije i vode, pruza se izmedju Rajskog Dvora i Pakla. Mrtvi se dizu iz rupa i pukotina pre nego iz grobova.

Pa ipa Rogirov napredni medievalizam ne sprecava ga da bude zapanjujuce moderan. Ovo je njegova prva, i dugo vremena i jedina predstava Strasnog suda koja ukljucuje Pakao a izbegava Djavola. Ovde nema andjela koji ce spasiti vaskrsnute niti demona koji ce ih vuci na dole. Sudbinu svakog ljudskog bica, odredjuje Sudija, bez pomoci ili mesanja.

Prokleti - jedna od najuocljivijih grupa koje znacajno ponavljaju shemu Isterivanja iz Raja - su mnogobrojni a Izabranih je malo.

Rogir- naturalistickije i, u izvesnom smislu, humanije od visokosrednjevekovnih skulptora - pretransformisao je sibole dobra i zla u ljudska oblicja; ali je otisao jos dalje na ovom putu pojasnjavajuci da dve male figure, daleko od prikazivanja individualnih dusa, nastavljaju da izrazavaju ideje vrline i greha u sustini: one su naznacene kao *virtutes* i *peccata*. Rogir je tako restaurisao prirodan, izrazajan znacaj "podizanja" i "tonjenja" u okvirima interpretacije koja je odredjena sholastickom racionalizacijom. Vrline idu u svetlost a greh se spusta u tamu; ali sum total zala "preteze" sum total dobrote.

Do skoro se nije sumnjalo da je Rogir van der Vajden boravio u Italiji, a dodatni dokaz se smatrao obezbedjenim preko portreta clana porodice d'Este iz Metropolitena. Figura koja sedi smatrala se ili Lionelom d'Este ili Lionelovim starijim polu-bratom, Melijadusom, i portret se smatrao izvedenim u Ferari u 1450. Pre nekih 12 godina, medjutim, dokazano je da predstavlja Franceska d'Estea, nezakonitog sina Lionela koji je izgleda bio poslat na Burgundski dvor 1444, i stoga se sada smatra naslikanim u Holandiji a ne u Italiji. Medjutim, iako je tacno da identifikacija Franceska d'Estea rusi osnove pretpostavke da je Rogir ostajao i radio u Ferari to ne mora obavezno opovrgavati njegov put u Italiju. Moze se dokazati da je Rogir znao, i verovatno bio impresioniran, ne samo Djentilea da Fabrijana i fra Andjelika vec i nekoliko drugih firentinskih umetnika.

Ubedljiv dokaz ovoga je kompoziijca koja je "sotto la cupola" cak i danas. Originalno kraseci kapelu vile Medicijevih u Karedji, koju su pomenuli i Vazari i Lodoviko Gvicardini i sada cuvana u Ufici, obicno se ova predstava naziva *Polaganje u grob*, ali verovatnije je da predstavlja *Poslednji pozdrav* pre ulaska u Grob. Ispred kamene pecine koja sadrzi sarkofag, vidimo frontalizovanu i gotovo simetricnu grupu koja se okupila oko mrtvog Hrista. Njegovo telo drze uspravnim Josid iz Arimateje i Nikodim dok Bogorodica i Sv Jovan podizu Njegove ruke kao da zele da mu ih poljube; Magdalena, sledjena u polozaju nemog, bespomocnog ocaja, kleci u prvom planu.

Sama cinjenica da je scena smestena ispred pecine predstavlja raskid sa severnjackom ikonografijom a prikazana ikonografija je povezivana sa tim da je kompozicija bazirana na formuli koju je razvio fra Andjeliko. Na prvom mestu, Rogir je prikazao dva detalja koja su ocigledno specificna za fra Andjelika: zidani okvir kojim je uokviren otvor pecine u pravougaon prolaz, i specificna vrsta drveta cije se grane sire od jedne tacke u lepezastu shemu.

I fra Andjelikova slika iz Minhena i Rogirova slika iz Uficija su razlicito oznacavane kao "Polaganje u grob", Oplakivanje i Covek Tuge. Ova neodlucnost ne iznenadjuje; kompozicija je postepeno razvijana od romanicke verzije Skidanja s krsta. Bilo bi nerazumno- jos vise stoga sto je poznato da je opsta struja uticaja jako dugo strujala izmedju Juga i Severa - da je Rogir upotrebio shemu kompozicije tako duboko ukorenjenu u toskanskoj tradiciji a da nije imao njeno poznavanje iz prve ruke preko Firentinskih izvora. Njegova verzija domace teme je ostavila takav utisak na krugove Andree del Kastanje, Jakopa del Selaja i cak Mikelandjela da se moze pripisati kako firentinskom tako i flamanskom slikarstvu.

Rogir je bio pod fra Andjelikovim uticajem samo u sporednim stvarima ali ne po sustini. Smatra se da je slika iz Uficija bila narucena od strane Medicijevih dok je Rogir bio u Firenci i da je bila zamisljena, ako ne i izvedena, pod direktnim uticajem firentinskih modela.

Isto se moze pretpostaviti, iako u nesto manjem stepenu sigurnosti, za "Madonu sa Sv Petrom, sv Jovanom Krstiteljem i Kozmom i Damjanom". Otkrivena je u pizi sredinom XIX veka i prikazuje firentinska krila u centru frontalnog parapeta, i prikazuju Bogorodicu flankiranu svetiteljima porodice Medici i svetiteljima imenjacima Kozimova dva sina. Kozma i Damjan se mogu interpretirati i kao zasititnici medicinskog fakulteta kao i zastitinici klana Medicijevih. Stil ovog dela je jos uvek povezan sa stilom prethodne decenije. Lice Hrista podseca na dostojanstveno lice Sudije sa Bjune oltara. Desna ruka Krstitelja ponavlja, jos doslovnije, onu sa Medici Madone. Boje nemaju paralele u delima 40ih godina. Izraz Bogorodice i Magdalene je umerene lirskim osecanjem. Ukratko, osecamo latentnu nostalgiju zbog istih onih vrednosti koje su sve vise i vise naglaseno bivale potisnute posle velikog Skidanja s krsta.

Simptomatican za ovo novo osecanje je Bladelin oltar iz Berlina. Njegov donator je bio Peter Bladelin, reorganizator burgundijskih finansija i sekretar Filipa Dobrog, jedan od najbogatijih ljudi tog vremena. On i njegova zena, Margareta od Vagevira, osnovali su ceo grad, zajedno sa sve zamkom, crkvom i ostalim: grad Midelburg, koji se tako naziva zato sto deo zemlje zauzima cistercitska opatija Midelburg. Zamak je zapocet 1448, crkva 1452; za grad se kaze da je vecim delom bio zavrsen za 6 godina.

Upravo za crkvu ovog novog grada je Bladelin triptih bio namenjen, i mozemo pretpostaviti da je bio narucen nedugo posle 1452. Zatvoren, on prikazuje *Blagovesti* u grizaju. Otvoren, prikazuje dolazak Spasitelja na zemlju i kako cela zemlja prihvata njegovu vlast. Na levom krilu je rodjenje Hrista nagovesteno Zapadu cudom koje je dovelo do osnovanja crkve u Araseli: klececi pred otvorenim prozorom ciji gornji kapci prikazuju grbove Svetog Rimskog Carstva, drzeci svoju krunu u levoj ruci i masuci kadionicom u desnoj ruci car Avgust prima pojavu koju mu je nagovestila sibila iz Tibura. Bogorodicin presto je smesten na oltar. Na desnom krilu Rodjenje Hrista nagovestava Istoku pojava Vitlejemske zvezde: tri Mudraca se vide kako se pokorno klanjaju na brdascetu, ne pred samom zvezdom vec - pred zvezdom koja ima oblik prelepog deteta.

Izmedju Istoka i Zapada - kao centar univerzuma - vidimo samo Rodjenje. I ovde vidimo brojne ikonografske novine. Donatoru je dozvoljeno da ucestvuje u posvecenju Bogorodice kao sto je to bio slcaj sa donatorima sa beckog triptiha kojima je bilo dozvoljeno da ucestvuju u njenoj tuzi. Pozadina, koja je obicno neprekidni pejsaz, jasno je podeljena izmedju brdovite doline gde se odigravaju Blagovesti pastirima i gradica - verovatno gradica Midelburga. A konvencionalna drvena koliba zamenjena je ruinom, takodje Romanickom, sa najupadljivijom karakteristikom - ogromnim mermernim stubom. Ovaj stub, koji se ovde javlja po prvi put, posle ce se javljati u nebrojenim poznijim Rodjenjima. A ono sto je najznacajnije je to da se kompozicija vraca po principima na Dizonsko Rodnjenje Majstora iz Flemalea. Od te slike je Rogir pozajmio ne samo motiv svece i opste dispozicije figura (gde donator zauzima mesto verne babice) vec i ideju postavljanja arhitekture nagnuto u prostor.

To da je ovaj prijatni eklekticizam, koji spaja tradiciju Mazaca sa prijatnijim manirom fra Andjelika i Filipa Lipija, probudio Rogirovo interesovanje moze se videti sa *triptiha sa Sv Jovanom* iz Berlina. Ovaj triptih je sastavljen od tri jednaka panela, od kojih svaki prikazuje glavnu scenu uokvirenu skulptovanim portalom. Prvi prikazuje Rodjenje ili Davanje Imena

sv Jovanu Krstitelju prema Lk 1: 57-63.; na drugom panelu je Krstenje Hristovo; na trecem je Usekovanje Sv Jovana prema Mt.14:10 i Mk 27. Prolazi su flankirani nosacima tako da ima mesta za 12 statua umesto za 6. Skulptura na arhivoltama dopunjuje narativ u ciklus u kojem je prica o sv Jovanu prepletena sa prikladno odabranim scenama iz Hristovog zivota. Na Granada-Miraflores oltaru lukovi su polukružni i sa tkaninom prebačenom preko njih, njihovi trougaoni prostori su popunjeni kamenim ukrasom, a na triptihu sa sv Jovanom oni su prelomljeni ibez prebačene tkanine, a njihovi trougaoni prostori su ispunjeni kamenim ukasom perpendikularnog stila.

Na "Granada Miraflores" oltaru su figure i dalje iza portala i iza vrata kao u zatvoru; na triptihu sa Sv Jovanom one prolaze kroz ova vrata i deluju pre ispred njih nego unutar. Same skulpture portala su zamisljene u vidu svetlosti i prostora pre nego u vidu cvrstog volumena. Na oltaru Granada Miraflores su statue na dovratnicima smestene na kolonete i odvojene od grupa na arhivoltama visokim, slozenim pinaklima; na triptihu sa sv Jovanom su one smestene na konzole i odvojene od grupa sa arhivolti samo osencenim prekidima. Dva od tri Hristova iskusenja (centralni pano, desni deo arhivolte) i dva dogadjaja iz ranog Krstiteljevog zivota postavljeni su u pejsaz; scena sa rodjenjem i mnogi drugi dogadjaji postavljeni su u arhitektonsko okruzenje koje je prikazano u perspektivi; a Zaharijin susret sa arh. Gavrilom se odigrava u enterijeru koji je ucinjen verodostojnim ukljucivanjem oltara i vratima kroz koja ulaze Jevreji.

Na ranijim prikazima Stradanja Sv Jovana, predaja njegove glave Salomi, ako se uopste prikazivala, odvajala se od scene Usekovanja koja se, u skladu sa SP, odigravala u zatvoru. Rogir je spojio dva dogadjaja u jednu scenu koja ukljucuje nasilnu delatnost dzelata, koji se vidi sa ledja, i kruzni kontraposto pokret koji nije bio poznat kod prerozeovskih Saloma, kod "Irodove cerke". Ove figure su naginju italijanskom stilu. U firentinskoj umetnosti je ovaj stav kontraposta bio turbulentan, da tako kazemo, od Gibertija do Djovanija del Pontea sve dok njegovu klasicnu formulaciju nije dosegao Leonardo da Vinci.

Jos neverovatnija asocijacija na Firencu se moze primetiti u Rodjenju - tj. pre Davanju Imena - Sv Jovana. Tu dete donosi ocu devojka koja, s obzirom da nosi nimb, ne moze biti niko drugi do sama Bogorodica, a ovo je tako retka karakteristika da zasluzuje izvesnu paznju. Neki autori eksplicitno poricu da je Bogorodica pomagala u dogadjaju ili je uopste ne pominju u vezi sa tim. Sv Amvrosije, medjutim, prihvata njeno prisustvo kao cinjenicu, a jos popularniji pisci kao sto su Jakov od Varagine i Pseudo Bonaventura drage volje opisuju kako je podigla dete sa poda, uzela ga u narucje i poljubila ga.

Ali jedini izvor, anonimno delo *Vitae Patrum*, koje je na italijanski preveo izvesni dominikanac Domeniko Kavalka, izgleda nas uverava da Bogorodica ne samo da je prisustvovala i pomagala pri radjanju Sv Jovana nego je i dete donela Zahariji; a samo jednom je konkretno ovaj dogadjaj bio prikazan u umetnosti pre Rogirovog triptiha: to je jedan od reljefa na vratima Krstionice u Firenci.

Triptih sa Sv Jovanom stoga izgleda da je nastao posle Rogirovog putovanja u Italiju i nesto je napredniji od Bladelin oltara u poredjenju sa kojim je i vise ajkovski i vise italijanski. Ovo zapazanje utice i na nase datovanje jako kontroverznog *oltara Sedam svetih Tajni* iz Antverpena. On je izgleda priblizno iz istog perioda kao i triptih sa sv Jovanom, a posto je izgleda ovaj drugi nastao izmedju 1452 i 1455, isto bi vazilo i za "Sedam svetih Tajni".

Izveden za starog prijatelja i savetnika Filipa Dobrog, Zana Ševroa, biskupa grada Turnija delo je triptih bez spoljnih krila (tj. sve na jednoj dasci i delo se ne otvara) ne mnogo manji od korpusa "Strasnog suda" iz Bjunea i dobro je ocuvan. On predstavlja Sedam svetih tajni u vidu obreda koji su simultano izvodjeni u jednoj velikoj crkvi, sa centralnim panelom i desnim krilom koji prikazuju naos i juzni bocni brod dok levo krilo prikazuje severni bocni brod. Ove tri arhitektonske jedinice vide se kroz obicne goticke portale. Naos je pogodno rezervisan za Sv Evharistiju koja se desava na glavnom oltaru u stepenasto poredjanim apsidama (tzv. *chevet*). Druge sv tajne su ogranicene na bocne brodove - Krstenje, Krizma (Posvecenje) i Ispovest u severnom boc. brodu, a Brak i Pomazanje su smesteni u juznom.

Ideja smestanja svih ceremonija u jedan crkveni enterijer sama je po sebi bez presedana a problemi koje je takva ideja stvorila reseni su majstorski na potpuno rozeovski nacin. Doduse, simultano predstavljanje sedam scena stvara utisak jednake distribucine u dibunu koja je ocigledno nedosledna Rogirovoj uobicajenoj proceduri. Ali sama organizacija arhitekture, koja se slaze sa njegovim smislom za raslojavanje, artikulise ovo naizgled kontinualno napredovanje od spreda na pozadi u sekvencu izdvojenih reljefnih kompozicija; svaka scena je ogranicena na prostor jedne kapele i njoj susednog traveja bocnog broda. Andjeli koji nadgledaju pojedinacne ceremonije, gde je svaki od njih odeven u odgovarajucu liturgijsku boju, pokazuju stihove iz SP koji objasnjavaju sta se desava.

Dok je Evharistiji data osamljenost, ostale ceremonije su razvijene u crkvene zanr-scene prikazane sa razumevanjem ljudske prirode i sa paznjom koja je data individualnim fizionomijama i liturgijskim detaljima koji nas mogu iznenaditi kod ovog umetnika ciji je um obicno bio vise zainteresovan za univerzalno a manje za odredjeno. Struktura u kojoj su obredi izvodjeni preuzima znacaj ogromnog simbola koji izrazava Crkvu kao duhovnu instituciju, a sami obredi su interpretirani kao sedam aspekata jedne velike misterije, koji svoje jedinstvo crpu iz ogromne Kalvarije koja dominira ansamblom. Upravo ovaj svepreovladjujuci osecaj misterije je to sto opravdava pojavu kreveta u bazilici, koji prodire u dusu umiruceg coveka i oblikuje misli starog svestenika koji, dok obavija ruke mladenaca, dopusta da mu um i oko odmaknu od dogadjanja i lutaju prosloscu i buducnoscu.

Kako scena sklapanja braka otkriva uticaj Jan van Ajkovog portreta Arnolfinija i njegove neveste, tako i arhitektonsko okruzenje cele slike ukazuje na Rogirovo poznavanje Madone u Crkvi. On je sliku transformisao po tome sto joj je pomerio fokus posmatranja sa desne na levu stranu i sto je obrnuo pravac svetlosti; po tome je zamenio Janovu imaginarnu arhitekturu realnom strukturom - tj. crkvom Sv Gudule u Briselu.

Dodatni dokaz za pozno datiranje Sedam Svetih Tajni moze se naci u licnosti onog mladog kanonika koji posreduje u ceremonijama. Posto zauzima kapelu sa desne strane biskupa Zana Sevroa (koji inace sam izvodi Posvecenje), on mora biti pre cenjeni gost nego uobicajeni clan lokalnog kolegijuma i sigurno je imao sluzbu koja ga je uzdizala daleko iznad cina i sluzbe ostalih kanonika. Postoji dobar dokaz koji ukazuje na to da je to niko drugi do Pjer de Rankikor, biskup Arasa od 1463. Pre njegovog postavljanja za episkopa, on je imao brojne beneficije, medju njima i Kanonika katedrale u Lijezu, Kanonika i arhidjakona katedrale u Kambreju, Kanonika i Kancelara katedrale u Amijenu, i, na prvom mestu i najznacajnije, protonotara apostoskog *de numero participantium*, cija je sluzba - koju verovatno simbolisu mastionica i drzac pera za njegovim pojasom - ukljucivala pravo uprave nad biskupima i nadbiskupima. Posto nije zadobio cin protonotara sve do 1451. to je datum pre kog nije mogao nastati ovaj triptih. Postoji razlog da se veruje da je triptih narucen 1453. kada je Pjer de Ranikor, posle poduzeg boravka u Kuriji, zvanicno postavljen u Holandiji. Rogir, koji je umro 1464. nije imao vremena da ga sam izvede ali je verovatno dovrsio opsti nacrt i, verovatno, nekoliko studija za pojedinacne motive; Rozeovsko po boji, pomalo maniristicko po pozama i gestovima, ovo delo mi isto tako moglo biti i delo nekog manjeg majstora koji je imao priliku da radi prema pripremnom materijalu koji je Rogir ostavio - mozda je to bio Memling koji je, kao sto slucajno znamo - dosao u Briz 1465.

Velicanstveno *Raspece* iz Pensilvanije predstavlja *ultima maniera* Rogira van der Vajdena. Naslikano je na 2 odvojena panela. Scena je postavljena u potpuno izmisljeni prostor. Umesto da nam je dozvoljeno da vidimo pejsaz sa gradom Jerusalimom koji se vidi u daljini, nas pogled je blokiran mracnim kamenim zidom nadvisenim zlatnom osnovom sa kojeg vise dve tkanine casti, cija je povrsina ispresecana jedino cetvrtastom shemom zidanja. Hrabro kako je samo Rogir mogao to da smisli, ovaj zid se izdize iznad trake golog zemljista na kojoj su uzasno verodostojne lobanja i kost u podnozju Krsta. Figure su savrsena kombinacija goticke fluidnosti i italijanske ravnoteze. U pogledu suptilne slobode i fluidne kurvature se Sv Jovan sa ovog Raspeca razlikuje od njegovih prethodnika koji su bili prilicno linearni i pokazuje povezanost sa slavnim arh Gavrilom sa Kolumba oltara.

Sam centralni panel je bio razmatran na pocetku poglavlja. Sada, posto smo se upoznali sa prethodecim razvojem, shvatamo da je ovo pozno "*Poklonjenje Mudraca*" suma zivotnog iskustva. Bogorodica je jedna od najneznijih a u isto vreme i najvise kraljevskih

Bogorodica ikad naslikanih,a treci Mudrac je ista osoba koja se javlja na Rogirovim portretima Karla Smelog. Jedan od ovih portreta, koji je posedovala Karlova unuka, Margareta Austrijska, poznat nam je samo preko inventara i crteza iz XVI veka. Medjutim, sacuvana nam je replika, koja je mozda nastala u Rogirovoj radionici i razlikuje se od Margaretinog primerka samo po tome sto mlaci princ drzi mac u levoj ruci umesto svitka u desnoj. Ova replika se podudara sa trecim Mudracem. Ikonografski, "Poklonjenje Mudraca" je parafraza iste ideje koju propagira Bladelin oltar: vecna nada hriscanstva u konacno preobracenje celog sveta, ukljucujuci i Jevreje. U pozadini, na celu duge procesije orijentalnih likova ukljucujuci i jednog crnca, vidi se grupa Jevreja koja je identifikovana po tome sto njihov vodja bez turbana i bez mindjusa podseca na Davida koji prima Vodu a odeven je u zutu boju, boju koja je obicno povezivana sa judaizmom. Ovo je jedino Poklonjenje Mudraca u Rogirovom opusu, neracunajuci ono sa male grupe sa arhivolte iz "Granada Miraflores" oltara. Ali desno u centru kompozicije, prikaceno na glavni stub urusenog romanickog zdanja, javlja se Raspece. Levo krilo oltara pokazuje revidiranu verzuju Blagovesti iz Luvra. Golubica, koja nedostaje Blagovestima iz Luvra kao i sa Merode oltara, ovde je ponovo uvedena, a natips *Ave gracia plena dominus tecum* je upisan na povrsinu bez obzira na njegov nenaturalisticki izgled. Bogorodica je preobracena u princezu. Izgleda kao najprirodnija stvar na svetu da je zid njene prostorije probijen prozorom sa vitrazem koji je jos bogatiji od onoga iz kraljevske dvorane u kojoj je naslikana na slici sa sv Lukom kao Madona na Prestolu, i uzglavlje njenog kreveta je pretvoreno u kraljevski baldahin.

Drugo krilo Kolumba oltara, "Sretenje", pokazuje da je interpretacija ove scene - ako se uporedi npr. sa Brederlamovim dizonskim oltarom ili simpaticnim panelom iz Darmstata Stefana Lohnera - okrenuta ranijim tradicijama i da arhitektonsko okruzenje pokazuje izvesni Italijanizam. Zamenjujuci Simeona prvosvestenikom radije nego obrnuto i gotovo potiskujuci oltar, kompozicija naglasava dirljivi momenat u kojem starac uzima dete u svoje ruke. Ali jos uocljivija veza sa italijanskom umetnoscu moze se videti na figuri devojke koja nosi korpi sa "parom golubica": koja graciozno okrece glavu nasuprot pokreta unapred njenog desnog ramena, i baca pogled na posmatraca umesto da gleda u desavanje na slici. Figure koje gledaju izvan slike su bile strane gotickom ukusu a bile su popularne u Italiji. One su narocito bile cenjene u Firenci gde je Alberti narocito predlagao da se ukljuci figura koja ce uspostavljati psiholoski kontakt sa posmatracem, i gde je Rogir mogao videti najrecitije primere dela Fra Filipa Lipija.

Kolumba oltar je Rogirova poslednja rec u domenu scena Detinjstva. Njegovo poslednje predstavljanje Stradanja je veliko *Raspece* iz Eskorijala. Verovatno je nastalo oko 1462. KOmpozicija je pojednostavljena i monumentalizovana, a posletnji trenuci drame su potisnuti u drugi plan. Vise je od slucajnosti da neobicna slicnost postoji izmedju Raspeca iz Eskorijala i jednog od poslednjih Mikelandjelovih crteza. I ovde je Sv Jovan, koji podize svoje ruke, prikazan kako gleda gore dok Bogorodica gleda na dole; i ovde je Bogorodica na ivici da se srusi i drzi ruke na licu i savijena kolena.

Rogir van der Vajden, dok je cesto proslavljan kao "portretista prvog reda", Jan van Ajk je bio taj koji je razvio "deskriptivni" portret do njegovih krajnjih granica. Izuzetno partikularizovana, potpuno jedinstvena, i postojeci u okviru prostora koji je iskljucivo njen sopstveni, svaka licnost je "monada bez prozora" (Lajbnic) ili da pozajmimo frazu od velikih nominalista, "stvar individualna sama po sebi i po sebi samoj" - veoma realna ali izolovana od ostatka sveta. Napredak je bio moguc samo preko jednog od dva puta koja vode u suprotnim smerovima ali se na kraju ipak stapaju u "interpretativnom". Individualnost osobe koja sedi moze biti ucinjena pristupacnom samo posmatracu, bilo predstavljajuci mu je u dobro definisanom okruzenju koji posmatrac moze poznavati; ili, redukovanjem amorfne kompleksnosti njegovog bica na dobro definisane psiholoske kvalitete i stavove koje posmatrac moze da iskusi.

Prvi od ovih metoda je usvojio Petrus Kristus a usavrsio ga Dirk Buts, drugi je usavrsio Ig van der Ges, a zapoceo ga je Rogir van der Vajden. Ali su oba ova metoda na pocetku podrazumevala izvestan gubitak intenziteta i dubine interpretacije. Umesto da iznicu iz dubine prostora, Rogirove figure su postavljene ispred obojene povrsine - cas

plave, cas zelene, cas skoro bele - dvodimenzionalnog karaktera koji je povremeno naglasen cinjenicom da je vezen sa dekorativnim natpisima i heraldickim izumima. Pravac svetlosti nije uvek lako primetiti na prvi pogled. Rogirovi portreti, zatim, se mogu interpretirati pre kao studije karaktera nego kao studije individualnosti, sa tom razlikom sto je, dok je individualnost nasledna, karakter - doslovno prevedena kao "ono sto je na necemu ugravirano" - se formira. Njega formiraju dela spoljasnjih sila. Slicnost zamisljena kao studija karaktera stoga moze odrazavati ove spoljasnje sile zajedno sa njihovim supstratom; tako se sedeca figura biti predstavljena, ne kao "stvar individualna sama po sebi i po sebi samoj" vec kao stvar koja je odredjena i svojom okolinom. Rogirovi portretisani, bez obzira na godiste, pol i polozaj, nam izgledaju, sa vrlo malo izuzetaka, gotovo kao clanovi jedne aristokratske porodice. Svi su gizdavi, dobrog odgoja i svesni, gotovo samosvesni, i samoopsednuti. Nalasak je na bacen opste karakteristike dobrog porekla: lepo definisana struktura kostiju, nosevi, usne i kapci ostrih kontura; dugi i tanki prsti. Ruke nikad nisu razdvojene niti su smestene u istoj osi sa licem; one su skupljene u jednom uglu i cesto rasporedjene na takav nacin da dlan jedne ruke pociva na nadlanici ili na dlanu druge. Da ne znamo identitet npr. Franceska d'Estea ili Gran Batar de Burgonj kakv je predstavljen na Rogirovom poretretu iz Brisela, Covek sa cekicem i Covek sa strelom bi bili prikladni i reciti nazivi.

Sve je ovo nastalo ne toliko od Rogirovih "umetnickih navika" koliko je nastalo zbog heraldike, ideala i konvencija drustva u kojem je vecina njegove klijentele spadala i tradicija koje je slikar proucavao, postovao i, u izvesnoj meri, uoblicio; dovoljno je uporediti ruke Karla Smelog sa Berlinskog portreta sa rukama njegovog dete, Zana Neustrasivog, ili plemeniti polozaj Filipa Dobrog iz posvetne minijature sa polozajem Luja I, vojvode od Savoje.

Na Rogirovim portretima ceremonijalni atributi su uvek drzani izmedju kaziprsta i palca. Ali u neznoj, pomalo zenskoj ruci Franceska d'Estea malecki cekic, koji mu gotovo ispada iz njegovih krhkih prstiju, postaje simbol iste obeshrabrene iako arogantlne indiferentnosti koja se otkriva i na njegovim melanholicnim ustima i sanjalackim ocima. U ruci Gran Batar strela, lako ali cvrsto stegnuta koja preseca celu sliku velicanstvenom dijagonalom, sa ponosom proklamuje virilni ponos i agresivnost. Na portretu Mlade dame iz Berlina, polozaj njenih ruku, gde je dlan desne ruke prekrio nadlanicu leve, izrazava zdravu samouverenost koja je u harmoniji sa tihim izazovom njenog iskrenog, jasnog pogleda. Ali znatno pozniji *portret mlade dame* iz Vasingtona, sa rukama isto tako smestenim ali sa ukrstenim prstima otkriva gorucu uzbudjenost koja zivi u njenim spustenim ocima i punim senzualnim usnama.

Ukratko, formalizam i relativna uniformnost Rogirovih portreta suptilno ojacava njegovu moc karakterizacije. Dok berlinski portret Karla Smelog odrazava njegovu namucenu, kompleksnu prirodu - sumnjicavu, neprijateljsku, cak i okrutnu a ipak plemenitu i osetljivu - gotovo dijafono lice nepoznatog coveka na jednom od Rogirovih najboljih portreta, onom iz Tisen kolekcije, sija uzvisenom ljudskoscu koja se granici sa svetiteljstvom. Na posvetnoj sceni "*Chroniques du Hainaut*", lice velikog coveka od akcije, kancelara Rolena, izgleda bolno umoreno dosadom ceremonije koju prilicno mirno podnosi njegov sused, dobri biskup Ševro od Turnija.

Uocavanje razvoja Rogirovih portreta je tesko zbog izuzetno neravnomerne hronoloske distribucije materijala. Ako se izuzmu dva prilicno flemaleovska portreta - *Covek koji se moli* i *portret Giljema Filastrea*, najraniji Rogirov portret je berlinska *Mlada dama*. Po stilu je ovo delo vise Ajkovsko nego flemaleovsko, ne samo po metodu osvetljavanja i naglasku na volumenu i teksturi povrsine vec i po onom pogledu koji je upucen direktno posmatracu, sto je izum koji on nije upotrebio ni na jednom drugom portretu koji je proglasen autenticnim. Datum nastanka slike izgleda da je 1435. sto se podudara sa tipom kostima. Tkanina je nacinjena od punog pamuka dok dame koje je Rogir kasnije portretisao vise vole materijale koji omogucavaju da im se ramena vide u zavodljivoj providnosti.

Portret dame visokog roda iz Rokfelerove Kolekcije pokazuje sredovecnu princezu, sa licem jasno oivicenim i isto tako otmenim i gotovo isto tako duguljastim kao sto je to lice Givnjon de Salin, samo sto je ovo lice inteligentnije. Uz to je lice humanizovano blagim

izrazom blizu postavljenih ociju i dodirom neodredjenog osmeha oko njenih usana. Dama je identifikovana kao, izvan svake osnovane sumnje, kao Izabela Portugalska, zena Filipa Dobrog; ona je imala 48 godina 1445. i njen status bi odgovarao motivu kojim je ukrasen njen ogtac; ali problem stvara naptis na panelu PERSICA SIBYLLA sto se odnosi na persijsku sibilu koja zauzima prvo mesto na tradicionalnoj listi od deset sibila koju je sastavio Varo a revidirali Lanktancije, Isidor Seviljski i Bede. Uznemirujuca cinjenica je ta da se paleografski karakter natipisa, koji pre podseca na *literae antique* u Renesansnim knjigama o pisanju nego na severnjacki nacin pisanja XV veka, ne slaze uopste sa Rogirovom praksom. Objasnjenje moze biti jedino to da je Rogirov portret prvobitno bio samo jednostavno portret Izabele Portugalske u svojoj vojvodskoj dostojanstvenosti; a je kasnije dodat natips. Kao takav kakav je, ovaj portret bi bio izuzetan pandan *portretu Filipa Dobrog* koji je verovatno bio izveden u isto vreme.

Ni jedan od drugih nezavisnih portreta, stoga, nije raniji od 1450. Portreta Karla Smelog i portret Grand Batart de Bourgogne verovatno su nastali oko 1455; Francesko d'Este je verovatno nastao oko 1455 ili nedugo posle; portret Mlade dame iz Vasingtona i veoma slican ali znatno slabiji portret iz Londona, verovatno su iz perioda 1455-1460, i konacno, Filip Dobri bez sesira, sa obrijanom glavom i sa tupeom, mora biti poslednji i verovatno je iz 1460.

Narociti deo u Rogirovoj galeriji portreta zauzima grupa od 4 -5 radova, od kojih su svi nastali oko 1460, koji predstavljaju zacajnu i izuzetno uticajnu inovaciju: portret coveka koji sedi, sa rukama spojenim u molitvi, kombinovan je u diptih sa Madonom u poprsju. Tri ovakva diptiha- ciji su delovi sada rasprseni po muzejima - rekonsturisani su u delu Hilan de Loo koji ce uvek biti pamcen kao majstor detektovanja.

Ovi devocionalni portreti, kako se mogu nazvati, mogu se objasniti fuzijom dvaju tradicionalnih tipova: dvostrukog portreta muza i zene, i predstava Madone koja posreduje kod Hrista, od kojih su svi oni slikani u poprsju. Covek koji sedi moleci se Bogorodici preuzima mesto Bogorodice koja se moli Hristu, ne samo po tome sto spaja ruke u preklinjanju, vec i po tome sto zauzima desni panel dok mu pravila heraldike odredjuju da bude na levom panelu na bracnim dvostrukim portretima. Postavljajuci portrete na prilicno neutralnu pozadinu Rogir je dobijao mogucnost da karakterise svoje modele. Predstavljao ih je u stanju u kom su misao, imaginacija i volja bili potopljeni u transcedentno iskustvo koje zadrzava kvalitet ljubavi; znacajno je da su ovi diptisi uvek bili sastavljeni od muskog i zenskog elementa.

Cak i Rogir nije mogao transformisati vulgarnost pohlepnog administratora kao sto je bio Zan Gros, sekretar Karlu Smelom od 1469 i jednog od najomrazenijih kontrolora u domenu finansija, u ubedljivu sliku poboznog coveka. Sama cinjenica da ga je njegov portret predstavio u molitvi, cini nas duplo svesnijim njegovog podbulog, materijalistickog lica, izbuljenih ociju i bolesnog izgleda ruku.

Za razliku od ovoga, dva druga diptiha, onaj Filipa de Kroja i portret Lorena Froamona, dela su ljubavi. Predstavljeni su kao viteska i kulturna gospoda. U stvari Filip de Kroj je bio veliki ljubitelj manuskripta, i upravo njegova ljubav prema lepoim knjigama je navela Rogira da osnuje neobicnu vrstu veze izmedju portreta i Madone koja je originalno poredstavljala njegov pandan. Naslikan na zlatnoj osnovi da bi se razlikovala od nebeskih i zemaljskih sfera, slika prikazuje Hrista dete, kojeg pridrzava vitkom desnom rukom Bogorodica, kako uci iz prelepog Molitvenika kojeg cvrsto drzi Bogorodica levom rukom; dok ga ona posmatra sa majcinskom ljubavlju i neznom tugom, On, igrajuci se sa zlatnim kopcama, izgleda da se naginje i prema knjizi i prema donatoru.

O Lorenu Froamonu nista se ne zna osim onoga sto se moze zakljuciti iz njegovog portreta.

Rogir je stvarao Madone u poprsju ne samo kao komponentne delove portretnih diptiha vec i kao nezavisne religiozne slike; a svaka od ovih kompozicija je bila nebrojeno puta ponavljana. Jedan od arhetipova predstavlja panel koji je nekada bio deo diptiha zajedno sa portretom Zana Grosa - Bogorodica doji Hrista, drzeci ga desno rukom a nudeci mu grudi levom. Drugi arhetip prikazuje Hrista dete koji se igra sa pramenom Bogorodicine kose. Ovaj motiv se javlja na verovatno poslednjoj od Rogirovih Madona u poprsju,

kompoziciji prenetoj preko izuzetne replike iz Straus kolekcije. Ova kompozicija je u celosti atipicna po tpome sto prikazuje dete u majcinom narucju kako trazi njena usta svojim, i gleda u posmatraca preko svog ramena. Upravo inovacije vizantijskog srednjeg veka su izvrsile upliv u zapadno slikarstvo preko posrednistva italijanskog slikarstva XIII i XIV veka. Na Severu se ovaj tip javlja kroz ceo XIV vek ali je svoju popularnost izgubio u prvoj polovini XV. Nista slicno nije stvoreno niti kod van Ajka niti kod Majstora iz Flemalea, i uglavnom preko Rogirovog uticaja je od sedme decenije XV veka, Madona u poprsju postala isto toliko cesta u Holandiji koliko je to bila u Italiji.

72. KLAUS SLUTER- delo, ikonografija i stil (oko 1360-1406)

Biografija

Uticajni majstor rane holandske skulpture, koji je prevazisao dominantni francuski ukus vremena u preveo ga u izuzetno individualne monumentalne, naturalističke forme. Dela K.S. stvaraju fuziju realizma i spiritualnosti i monumentalne velicine. Njegov uticaj je bio značajan i medju slikama i medju skulptorima XV veka u severnoj Evropi.

Rodjen sredinom XIV veka, Sluter je poznatiji po svom delu nego po beleskama koje postoje o njegovoj ličnosti. Smatra se da je on ista ličnost kao i Claes de Slutere van Haarlem koji je pomenut u beleskama gilde zidara u Briselu oko 1379. Iz vojvodskih arhiva poznato je da je 1385 usao u sluzbu Filipa II Smelog, vojvode od Burgundije, koji je vladao Holandijom i bio regent Francuske u poslednjim decenijama XIV veka. Filip je osnovao Kartuzijanski manastir Sampmol u Dizonu 1383 i tamosnju kapelu pretvorio u dinastički mauzolej koji je skulpturom ukrasio Sluter. Od 1395, putovao je u Pariz, Dinan i Malinas da bi kupio mermer i alabaster. Godine 1399, teško se razboleo i 1404, potpisao je ugovor da se usami u Sen Etjenu, da bi konacno umro izmedju septembra 1405 i januara 1406.

Teorije o njegovom obrazovanju u Vestfaliji ili u Turneju, ili o uticajima italijanskih umetnika pokazale su se kao netacne. Poreklo njegove umetnosti trazeno je najviš e u Briselu, ali nedostatak dokumenata cini da se Ništa osim ovoga ne zna pouzdano.

Celokupna sačuvana skulptura za koju se zna da je Sluterova uradjena je za Filipa. Dve kompozicije se još uvek mogu videti in situ u Sampmolu: figure na centralnom stubu koji deli portal kapele prikazuju vojvodu i vojvotkinju sa njihovim patronima Sv Jovanom Krstiteljem i Katarinom a na trimou se nalazi Bogorodica sa detetom kojoj su sve ostale figure okrenute; Mojsijev Kladenac u klausteru sastoji se od ostataka wellhead koji je nadvisen grupom koja prikazuje Kalvariju Hristovu (mesto Hristovog raspeća) koju sačinjavaju figure Hrista, Bogorodice, sv Jovana i Marije Magdalene. Drugo značajno delo je sam vojvodin grob, koji se nekada nalazio u kapeli u Sampmolu ali je prenesen u Muzej Lepih umetnosti u Dizonu.

Arhive u Dizonu pružaju izvesne informacije o Sluterovim narudzbinama za skulpture. Godine 1389. on je nasledio Žana Marvija na mestu vojvodinog glavnog skulptora, i te godine je počeo da klese skulpture portala, koje su isplanirane još 1386. Zamenio je osteceni centralni baldahin portala i do 1391 je zavrsio statue Bogorodice sa detetom i dva svetitelja. Do 1393 statua vojvotkinje je završena i smatra se da je i vojvodina statua do tad bila završena. Godine 1395 zapoceo je Kalvariju za klaustar a 1396 je u Dizon doveo svog necaka Klaus de Verve-a i skulptore iz Brisela da mu pomognu u brojnim narudzbinama za vojvodu. Arhitektonski deo vojvodinog groba završen je do 1389, ali su samo dve figure narikaca (zalitelja) bile gotove kad je vojvoda umro 1404. Filipov sin, vojvoda Žan Neustrasivi, uzeo ih je 1404. da mu zavrse grobnicu njegovog oca u za četiri godine, ali Sluterov necak je nije zavrsio sve do 1410, i iskoristio ju je kao model za grobnicu samog vojvode Jovana. (Mnoge od figura koje zale oko osnove su kopije onoga što je bilo Sluterovo delo, iako se javlja problem ustanovljenja njegovog tacnog doprinosa jer su dve grobnice rastavljene u vreme Francuske revolucije i kasnije restaurisane u XIX veku).

Sluter, inovator u umetnosti, odvajao se od preovladjujuceg francuskog ukusa gracioznim figurama, prefinjenim i elegantnim pokretom, i fluidnim padovima draperije. Po rukovanju masom, takodje se odvajao od ekspresivnih volumena koji se mogu videti na

skulpturama Andrea Bjunevea, eminentog savremenika koji je radio za Filipovog brata, Žana, vojvodu od Berija. Grandioznost Sluterovih formi može se samo uporediti sa flamanskim slikarstvom (i to van Ajka i Roberta Kampena) ili sa italijanskom skulpturom (Jakopa dela Kverce i Donatela) koja je nekoliko decenija poznija.

Portal kapele u Sampmolu je danas nešto ostecen (nedostaje skiptar Bogorodice, kao i andjeli, u koje je gledao mali Hristos a koji su nosili orudja mučenistva). Ovo delo, iako je zapoceto od strane Marvija, Sluter je sigurno redizajnirao, i postavio je figure jasno ispred arhitekture sa kojom one izgledaju kao ne tako blisko povezane. Prolaz postaje pozadina za velelepni par vojvode Filipa i njegove zene. Ovo transformise tradicionalni dizajn portala u piktoralnuformu u kojoj je arhitektura postala list, okvir za figuralni triptih. Baldahini koji se pružaju i izbocene konzole isklesane sa figurama zajedno, duboko isklesane, i lepršave draperije pomazu Sluterovom dinamicnom naturalizmu. Ovo je teška, masivna umetnost pretezno dominantno velikih, balansiranih formi.

Sestostrani "Mojsijev Kladenac" sada bez skupine Kalvarije koja ga je krunisala, a koji je sačinjavao u celosti simbol Izvora života, predstavlja šest proroka u prirodnoj velicini, sa knjigama, svicima ili sa oba. Figure, počev od Mojsija, nastavljaju se u pravcu kazaljke na satu sa Davidom, Jeremijom, Zaharijom, Danilom i Isaijom. Mojsije je smesten direktno ispod lica Hristovog, a mesto Zaharije, oca Jovana Krstitelja, je iza Isusovih ledja, što odgovara njemu kao preteci. Zaharija gleda na dole tuzno dok Danilo zustro pokazuje na svoje prorostvo. Sa druge strane Danila, i sluzeci kao balans Danilovom strasnom temperamentu, stoji smireni zamisljeni Isaija. Ova poredjanost otkriva Sluterovu upotrebu smenjujucih naturalističkih balansa. šest andjela na platformi su izradjeni 1400-1404, a zatim su izradjene statue sestorice proroka, da bi ceo rad bio završen 1404.

Glava i torzo fragmenta Hrista iz Kalvarije otkrivaju snagu i intenzitet uzdržanog izraza koji sadrzi zapanjujucu grandioznost. Patnja i rezignacija su izmešani, rezultat je načina na koji je čelo izborano, iako je donji deo lica, uzak i suvonjav, smiren i bez napetosti muskulature. Mojsijev Kladenac bio je originalno obojen nekolikim bojama od strane Žana Maluela, vojvodinog slikara, i pozlacen od strane Hermana iz Kelna. Figure kompozicije dominiraju arhitektonskim okvirom ali i ojacavaju osećaj potpore koju struktura obezbedjuje kroz svoju velicinu i pokret.

Sluterovo poznije sačuvano delo, grob Filipa Hrabrog, bilo je prvo delo koje je preuzeo od Žana Marvija, a koji je do tada bio izradio samo galeriju arkada ispod grobnog kamena od crnog mermera iz Dinana. Cetrdeset figura, svaka oko 40 cm visoka koje je ili zamislio ili izveo Sluter, sačinjavalo je pogrebnu procesiju (oplakivatelja). Nisu sve figure još uvek na mestu; tri su izgubljene, tri su u Klevelandu, a jedna je u privatnoj kolekciji. One su služile kao modeli Sluterovom necaku Klausu de Verveu, Huanu de la Uerti, i ostalim umetnicima za skulptoralne grobnice u Francuskoj i izvan. Sluter nije sam izmislio procesiju ljudi koji oplakuju pokojnika niti je on zamislio okruženje. Ali je on zamislio figure kao pleurants (oplakivace), a koje su sve različite; neke otvoreno izražavaju tugu, druge zadržavaju svoj bol, ali sve su zagrnute u debele ogrtače od vune, odeću koja im povremeno prekriva glave i lica da prikaze skriveno zaljenje.

Spiritualan i naturalistican u isto vreme, Sluter je sublimirao u svojoj skulpuri rastucu spoznaju inidividualne prirode sa zakonima i dirljivu grandioznost.

Sledeci zadatak koji je Sluter dobio bila je Kalvarija, smestena u centru klaustra. Kalvarija je uništena tokom francuske revolucije, ali velika heksagonalna osnova, sa svojih šest figura proroka koji su nagovestili Stradanje, je sačuvana.

Preuzela je formu fontane i zbog toga a i zbog najupecatljivijeg lika dobila je ime Mojsijev Kladenac. Figura Mojsija je verovatno Sluterovo remek-delo - lice čoveka koji je video lice Božije. neobična konvencija, koja duguje svoje poreklo Drame de la Passion iz Ruana, obezbedilo je da se na celu Mojsija sa izbocinama nalik prvom rastu rogova -"cornuta facie" prikaze u trodimenzionalnom obliku kako je njegovo lice sijalo kada je sisao sa Sinaja.

Ovde se očigledno javlja blag smisao za humor u suprotstavljanju Danila i Isaije. Danilo se okrece prema ostarelom proroku i ukazuje na frazu iz svog prorostva, dok Isaija, koji deluje obeshrabreno, stoji u stavu kao da odbacuje sve što ovaj kaze.

Januara 2. 1402., Hanekinu d'Atu, zlataru Dizona, placeno je da izradi jednu dijademu za figuru Marije Magdalene i par naocara za figuru Jeremije. Pored svog ovog posla, rad je slabo napredovao na grobu Filipa Hrabrog. Decembra 28. 1402, načinjen je otvor u zidu apside da bi se uneo veliki blok crnog mermera na kome je trebala da lezi figura pokojnika, ali kada je Filip umro 27.aprila 1404., rad je bio daleko od gotovog.

Dizajn, medjutim, bio je usaglasen i posle smrti Slutera, Klaus de Verve je preuzeo izvrsenje. Klaus, sledeći inspiraciju svog rodjaka, oživeo je koncept funeralne procesije, koja je svuda inače bila svedena na formulu. Cetrdeset malih figura oplakivaca su sve izrazito individualne, ne samo po izrazitom realizmu njihovih izraza, već i u naizgled neiscrpnoj raznolikosti njihovih draperija, koje su postignute takvm umetničkom veštinom koja je ingeniozna, što nam pruža dobar uvid u same kostime, tako da draperije doprinose izrazu stanja misli i dramaticnosti situacije.

Arhitektonsko okruženje preuzima oblik galerije u najfinijem plamenom (flamboyant) stilu. Razbijanje monotonije neprekidnosti arkade, reseno je uvodjenjem ritma izmedju širokih dvojnih lukova i uskih trougaonih nisa. U unutrašnjosti ovih otvora su grupisane figure oplakivaca, kao da je funeralna procesija stala i stoji na grobu. Smenjivanje niša diktira dispoziciju figura, trougaoni otovori sadržavaju samo jednu figuru a dvostruki lukovi dve.

Ovo suprotstavljanje igra značajnu ulogu u kompoziciji: kako se okrecu jedna drugoj da izmene par reći ili načine neki gest tesenja, ili su okrenute sebi samima u duhovnim razmisljanjima, meditaciji ili uzivisenom momentu molitve, svaka manifestuje svoju sopstvenu tugu sa zapanjujucom raznolikoscu stavova.

Grob Jovana Neustrasivog je nešto više bio od kopije groba njegovog oca. Huan de la Uerta, pošto je zapoceo delo, napustio ga je krajem 1456. Proslo je 5 godina pre nego što je postavljen njegov naslednik, i 1461 dobri vojvoda je dao narudzbinu Antoanu le Moaturijeru iz Avinjona, sa obavezom da delo dovrsi za 3 godine. Medjutim, ono nije bilo gotovo sve do 1470 kada je grob Jovana Neustrasivog, koji je inače ubijen na mostu Montereju 1419., i njegove žene konacno smesten u Sampmolu, koji je tako postao mesto gde se nalaze dva najveća dela burgundske skulpture.

Na Mojsijevom Kladencu, andjeli sa rasirenim krilima iznad proroka pružali su prelaz u originalnu grupu Kalvarije koja se nalazila iznad postolja. U ovom kartuzijanskom manastiru, čiji je patron bio Filip Smeli od Burugundije, postojao je veliki broj dela koje su izveli Sluter i njegovi pomoćnici - arhitektonska skulptura na portalu, Filipov grob, i ova sačuvana heksagonalna osnova veće grupe figura, poznata kao Mojsijev kladenac. Ispod grupe iz Raspeća sa krstom koji se uzdizao visoko iznad ovog postolja, stajala je krstionica (posuda).

Sapmpmol u Dizonu- Oko 1400 u Dizonu, Burgundija, stvoren je portal koji je bio radikalno nov u snazi svog modelovanja. Prevazilazeci sve prethodno, njegov stvaraoc je otvorio potpuno nov prostor za skulptoralni izraz. Godine 1385. Filip Smeli je doveo skulptora Klausa Slutera iz Donjih Zemalja u Dizon da radi na dekoraciji komemorativne kapele Vojvoda Burgundije.

Portal na trimou ima Bogorodicu sa detetom. Bogorodica se nalazi u harmonicnoj pozi sa težinom prebacenom na levu nogu, dok je desno stopalo graciozno istureno. Njen gornji deo tela je okrenut prema Hristu detetu, kog drži na svojoj levoj ruci. Ceo njen ogrtač je skupljen ispred kuka i pada oko nje u voluminoznim kaskadama. U svojoj desnoj ruci, koju je ispruzila, nekada je stajao skiptar.

U istoriji umetnosti ova figura pripada perodu "lepog stila", iako je u sustini daleko prevazisla njegove karakteristike. Tako stav, balansirani kontrapost, nema Ništa od idealizovanog polozaja "prelepe Madone", već je zasnovan na tacnom posmatranju i veštini

pokreta tela koje stoji. Isto vazi i za modelovanje lica koje je, sa blagim podvaljkom i rupicom na bradi, očigledno posmatrano na živom modelu, kao i oci i celo.

Bocne strane portala sa svojom gotovo jeretickom ikonografijom i neobičnom kompozicijom, nosi figure tipa kakav ranije nije vidjen, i kakva je možda bila moguća jedino u manastirskoj kapeli daleko udaljenoj od ociju. Predstavljeni u prirodnoj velicini, kako klece, okrenuti prema Bogorodici u molitvi, na levoj strani se nalazi Filip Smeli, moćni vojvoda od Burgundije a nasuprot njemu Margareta Flandrijska, praceni svojim patronima Sv Jovanom Krstiteljem i Sv Katarinom. Facijalne osobine para, osnivaca manastira, očigledno su portretne.

Nikad ranije živi ljudi nisu predstavljani na portalu sakralne gradjeviine (i još tako realistično), u pozi koja je bila rezervisana samo za svete ličnosti iz Biblije i sa svetitelje i mučenike. Bilo je dozvoljeno da se prikazuju lokalni svetitelji npr.Pariza ili Amijena, jer su bili kanonizovani kao figure koje pripadaju istoriji religije, ali pojava individualno portretisanih, profanih ljudi ovde - koji zauzimaju isti 3d skulptoralni plan Bogorodice i u religioznom kontekstu gotovo svetosti, bio je sasvim nova manifestacija volje vladara da bude prikazan.

Zajedno sa relativno naturalističkom predstavom, oznacenom kao "Flamanski realizam" Bogorodice koja stoji, ove skulpture portala, nastale izmedju 1389 i 1402, čine prekrenticu u skulptorskom tretmanu ljudskih bica. već su postojali znaci takve promene u Pragu na portretnim bistama Petera Parlera, koje potiču iz oko 1370. ali cinjenica da je realizam prodro u sferu svetosti je od tako dalekosežnog značaja da je ovo nazvano "prvim velikim ranorenesansnim spomenikom" severno od Alpa.

Portal Bogorodice u Sampmolu je zapoceo 1385.Žan Marvij, Sluterov prethodnik u zaposlenju kod vojvode od Burgundije. Sluter je transformisao čitavu kompoziciju portala uvećanjem velicine figura i smenjivanjem stojecih i klececih figura. Bogorodica zauzima skoro ceo trimo. Ona više nije figura u udubljenju već je samodovoljna statua puna života i pasioniranog pokreta. Barokni karakter pokreta, modelovanja i draperije slama tradicionalne koncepte Bogorodice. Veza izmedju deteta i majke postala je tragični dijalog, u kojem Sin, otimajuci se od Marije, izgleda kao da je upozorava.

Sluterov rad u Sampmolu nije bio ograničen samo na ovaj portal. Misli se da je radio i na grobu Filipa Smelog, kao asistent skulptora Žana de Marvija. Njegovo možda najznačajnije delo je Mojsijev kladenac u Dizonu. SZ figure koje je Sluter stvorio za ovaj kladenac pokazuju njegov izvanredni talenat za detalje, po kojem je bio daleko ispred svog vremena.

Grobnica vojvode Filipa od Burgundije predstavlja tezak problem za Sluterovu radionicu. Grobnica je narucena još 1377 Marviju, majstoru kartuzijanskog manastira. Posle Marvijove smrti 1389. Sluter je preuzeo radionicu, ali je napustio rad na grobnici zbog hitnijih radova. Neki istoricari su pokusali da smanje ulogu koju je Sluter imao, pripisujuci celokupnu shemu Marviju a skulpture oplakivaca na osnovi Klausu de Verveu. Medjutim, gotovo je sigurno da je Sluter stvorio modele za ove oplakvace.

Delo K.S. za vojvodu od Burgundije označava u nekom smislu stilsku promenu u skulpturi krajem XIV veka. Suterova glavna inovacija lezi u stepenu emotivne snage kojom je ispunio svoje figure, i tendenciji da dramatizuje.

Grobnica FIlipa je jedini francuski vladarski spomenik koji je celokupan sačuvan. Zapoceta je oko 1390 i ostala je nezavrsena u vreme Sluterove smrti. Na stranama kovcega se nalaze poznati kartuzijanski monasi kako oplakuju. Skulptor je imao originalnu ideju kako da transformise tradicionalni red figura postavljen u nise u procesiju zalitelja, pomerajuci slobodno iza arkade i realistički ukazujuci na funeralnu povorku. Umetnik je istražio izražajne mogućnosti njihovih voluminoznih vunenih ogrtača, u čijim naborima je isklesao patos živih bica koja se suočavaju sa smrcu. Uprkos njihovoj maloj velicini zalitelji su dela izrazite monumentalnosti. Nijedan volumen nije bez funkcije u delu Slutera, a moćno gradjeno telo ispod grubog neotesanka je jasno naznačeno.

Sluter je jasno formulisao burgundski stil XV veka i snažno uticao na severnjacku renesansnu skulpturu. pošto se možda obucavao u porodičnoj radionici u Harlemu, njegovo obrazovanje se nastavilo po njegovom dolasku u Brisel. Brojne promene u izgovaranju

Sluterovog imena, njegovo konstantno povezivanje sa savremenicima na listi gilde, i uticaj briselskih umetnika na njegovo delo, ukazuju da je proveo izvesan period tamo.

J. Hojzinga

Sluter je stanovao u jednoj kući u Dizonu koju mu je vojvoda dodelio i dao urediti, tamo je živeo kao kakav velik gospodin, ali istovremeno i kao sluzbenik dvora. Dvorski rang, "komornik gospodina vojvode Burgundskog", koji su Sluter i njegov rodjak Klaus van der Verfe delili sa Janom van Ajkom, imao je za vajare bitniji značaj. Klaus van de Verfe koji je nastavio Sluterovo delo, postao je tragična žrtva umetnosti u sluzbi dvora; iz godine u godinu je zadržavan u Dizonu da bi dovrsio nadgrobni spomenik za Jovana Neustrasivog, za koji nikada nije bilo novca, u besmislenom cekanju upropastio je svoju sjajno zapocetu karijeru; umro je nemogavsi zavrsiti svoj zadatak.

U večnom identitetu vajarstva ima udela i umetnost Slutera i njegovih sledbenika. Pa ipak mi ne vidimo Sluterova dela onakva kakva su bila i kakva su htela biti. Cim Mojsijev bunar zamislimo onakvim kako je on ocaravao savremenike -onda kada je papski legat darovao oprost greha svakom ko mu pridje da ga pogleda u pobožnoj nameri - postaje jasno zasto se usudjujemo da govorimo o Sluterovoj umetnosti i umetnosti "entermets-a".

Kao što je poznato Mojsijev bunar je fragmenat. Prvi vojvoda Burgundski želeo je da vidi i video je ovaj bunar krunisan Kalvarijom u dvoristu svog omiljenog kartuzijanskog manastira Šanmol. Raspeti sa Bogorodicom, Jovanom i Magdalenom u podnozju krsta sačinjavali su glavni deo skulpture koja je najvećim delom nastala još pre francuske revolucije koja je Sanmol tako neopozivo upropastila. Ispod toga, okolo podnozja, čiju ivicu podupiru andjeli nalaze se šest likova SZ koji su prorekli smrt Spasitelja: Mojsije, David, Isaija, Jeremija, Danilo i Zaharija, svaki sa trakom na kojoj se nalazi njegovo prorocanstvo. čitav prikaz u najvećoj meri pokazuje crte duhovne *igre*. Nije u pitanju čak ni cinjenica da takve figure sa ispisanim trakama iskonski spadaju u žive ploče ili "personnages" kakve su prikazivane prilikom svecanih ulazaka u gradove na banketima, i da su prorocanstva o Spasitelju iz SZ u prvom redu davala materijal za takve predstave. Stvar je mnogo više u izvanredno snažnom *govornom* elementu predstave. Pisana reč ovih natpisa zauzima vazno mesto u ovoj grupi. Do razumevanja dela dolazimo tek onda ako shvatimo svu svetu dalekosežnost onih tekstova. "A tada sav koliki zbor Izrailjev neka ga zakolje uvece", glasi Mojsijeva izreka.

"Probodose ruke moje i noge moje. Mogao bih izbrojati sve kosti svoje", glasi Davidov psalam. "Kao jagnje na zaklanje vodjen bi i kao ovca nijema pred onijem koji je strize na otvori usta svojih" je prorocanstvo Isaijino. "I, svi vi koji prolazite: pogledajte i vidite ima li bola kao što je moj bol", reč je Jeremijina. "A poslije te sesdeset i dvije nedjelje bićepogubljen Hristos" je Danilova izreka. "I izmjerise mi platu, trideset srebrnika", prororocanstvo je Zaharijino. Tako glasi tuzbalica u šest glasova koja se unaokolo sa postamenta uzdizala ka krstu; ona odredjuje sustinu dela. I sada se veza izmedju figura i teksta tako snažno naglašava, stavlja se nešto tako upecatljivo u izraz, u lik drugoga, da celina gotovo dolazi u opasnost da izgubi ravnotezu, odliku svih velikih skulptura. Delo se obraća posmatracu gotovo isuvise neposredno. Sluter je kao malo ko znao da prikaze svetost svoga predmeta. ali baš u zagusujucoj svetosti sa stanovista ciste umetnosti ima preterivanja. Pored Mikelandjelovih nadgrobnih figura Sluterovi proroci su suvise izražajni, suvise licni. možda bismo to znali da ocenimo kao dvostruku zaslugu da nam je od glavne grupe sačuvano više nego samo glava i torzo Hrista u njegovom krsnom velicanstvu. Ali ovako vidimo kako andjeli skrecu navise pobožnost od proroka ka onome što je gore, oni divno poeticni andjeli koji su u svojoj naivnoj gracii tako beskrajno andjeoskiji nego što su andjeli van Ajka.

Snazno reprezentativni karakter sanmolske Kalvarije lezao je ipak i u drugim kvalitetima, ne samo u čisto vajarskim, naime u raskoši kojom je data celina. Moramo je zamisliti u njenoj polihromiji, onako kako ju je Žan Malu ukrasio slikama i Herman iz Kelna pozlatio. Tu se nije stedelo u šarenim i drasticnim efektima. Na zelenim podnozjima stajali su proroci u zlatnim plastevima, Mojsije i Zaharija u crvenim ogrtačima sa plavo postavljenim plastevima, David sav u plavom sa zlatnim zvezdama, Jeremija u tamno

plavom, Isaija, najzalosniji od svih, u brokatu. Zlatna sunca i inicijali ispunjavali su slobodna mesta. I da ne zaboravimo grbove! Nisu samo na stubovima podnozja, ispod proroka, sijali posnosni grbovi vojvodskih zemalja; čak i na gredama velikog, potpuno pozlacenog krsta, tako gde se one zavrsavaju u svod bili su postavljeni grbovi Burgundije i Flandrije. Ovo svedoči još jasnije o duhu koji je stajao iza narudzbine ovog velikog vojvodskog umentickog dela, nego što svedoče pozlacene bakarne naocare koje je Aneken de Ašt napravio za Jeremijin nos.

Nedostatak slobode ove umetnosti koju odredjuje vladar kao porucilac je tragičan i uzvisen istovremeno; uzvisen zbog velicine kojom je umetnik umeo da se izvlaci iz sputanosti svoga zadatka. Prikazivanje "plourants" (onih koji placu) oko sarkofaga bilo je već odavno obavezno u burgundskoj umetnosi nadgrobnih spomenika. Pri tome se ni u kom slučaju nije radilo o slobodnom uobličavanju bola u svim njegovim ispoljavanjima, nego o vrlo trezvenom odrazu jednog dela stvarnog sprovoda koji je pratio telo do groba, pri čemu su se svi velikodostojnici morali tačno raspoznavati. Sta sve Sluterovi pomoćnici nisu znali da naprave od ovog motiva: najdublje i najdostojanstvenije uobličavanje bola, posmrtnu koracnicu u kamenu.

PANOVSKI: SKULPTURA I SLIKARSTVO NA DASCI OKO 1400; PROBLEM BURGUNDIJE

Sve do sada sam svesno izbegavao termin poznat svima iz mnogih knjiga i muzejskih eksponata, termin "burgundijski." Verujem da je ovaj termin, kada se primeni na umetnička dela nastala izmedju oko 1380 i oko 1440, uvek dvosmislen i često može da skrene sa puta.

Geografski, Burgundija je staro vojvodstvo Burgonje, deo istočne Francuske oko dva puta veci od Long Ajlenda, sa Dizonom i Beaune u sredini; sredinom XIV veka gradicila se sa Franche-Comte i Savojom na istoku, sa Berijem i Burbonom na zapadu, sa Sampanjom na severu, i sa Dofinom i Lionom na jugu. Godine 1363, ova teritorija, pošto je vracena Kruni posle smrti poslednjeg vojvode Kapeta, Filipa de Ruvrea, bila je data kao apanaza Filipu Smelom, najmladjem sinu Žana le Bona, koji je zradio svoj nadimak u bici kod Poatjea kada je imao 14 godina; a posle Filipove zenidbe sa Margaretom, cerkom Luja de Mala i naslednicom Flandrije, staro vojvodstvo pocelo je da se razvija u nešto nalik na carstvo.

Posle smrti svog tasta 1384, Filip Smeli je dobio u posed, ne samo Burgundiju, već i ono što otprlike odgovara severozapadnoj trećini današnje Belgije sa njena tri "vodeca grada" Ganom, Ipreom, i Brizom, plus izvesnim delovima severne Francuske. Dok je vladavina njegovog sina, Jovana Neustrasivog, koji ga je nasledio1404 i bio ubijen 1419, bila previse kratka i turbulentna za dalje sirenje, njegov unuk, Filip Dobri (1419-1467), je postao jedan od najbogatijih i najmoćnijih princeva u celom zapadnom svetu. On je zadobio Braban i Limburg; Holandija, Zeland i Hinoa sa Turnejom i Valensinijenom; i na kraju, Luxemburg. Filipov sin, Karlo Hrabri (ispravnije: Karlo the Rash), dodao je i glavne delove Alzasa i Geldersa, ukljucujuci i grofoviju Žutfen, pre nego što je poginuo u borbi 1477 i ostavio svoje posede svojoj kcerki Mariji preko čijeg je braka sa Maximilianom I cela ogromna teritorija postala deo Habsburske monarhije.

Ukratko, ono što je bilo satelit francuske krune izraslo je u carstvo koje je etnički i jezički bilo polu francusko polu nemačko, čiji je politicni interes gravitirao ka Nemačkoj i Engleskoj više nego ka kraljevskoj Francuskoj, i čiji se ekonomski fokus polako kretao ka Severu. Da pomenemo očigledno sitnu ali zacajnu cinjenicu: jedna od glavnih izvora engleske ekonomije, uzgajaanje ovaca, zavisio je od izvoza vune u Flandriju. U svakom pogledu Francuska i nova Burgundija su se udaljavale, a dva reciprocna ubistva 1407 i 1419 - prvo ubistvo Luja Orleanskog, vladara Francuske, od strane Jovana Neustrasivog, a zatim ubistvo Jovana Neustrasivog od strane naslednika njegove sosptvene žrtve, "Armanjaka" - nisu bila samo dinasticke porodične stvari već krvavi simboli istorijske sudbine. Bilo je logicno da Filip Dobri, iako je to jako nevoljno, treba da zaključi formalni savez sa Engleskom gotovo odmah posle ubistva njegovog oca (1420), i prenese svoj dvor iz Burgundije u Flandriju.

Kada govorimo o periodu posle 1384, onda, termin "burgundijski" ima dva različita znacenja. Ili se misli na novo Burgundsko kraljevstvo, složeni politički entitet koji je obuhvatao različite zemlje i nacionalnosti, i u ovom slučaju termin "burgundijski" nema umetničko istorijski značaj; ili, mislimo na geografski rod ovoga entiteta, originalno vojvodstvo Burgonje, i onda istoricari umetnosti se moraju zapitati da li se može govoriti o"Burgundijskom stile" ili o "Burgundijskoj školi" u istom smislu i sa istom opravdanošću kao što se govori o periodima Klinija i Otena, Klervoa i Fonteneja, tremu Beaunea i Notr-Damu u Dizonu.

Na polju knjizne iluminacije, nikakva krupnija desavanja izgleda nisu postojala u Burgundiji čak i pre nego što je Filip Dobri napustio Dizon. Sta god da su Filip Smeli i Jovan Neustrasivi naručili ili naredili u oblasti ilustrovanja rukopisa proizvedeno je ili u Parizu (kao što su velike Briselske Biblije, *Boccace de Philippe Ie Hardi, Fleur des Histoires de la Terre d'Orient, Livre des Merveilles du Monde, Boccace de Jean Sans Peur* ili *Terence des Dues);* ili su uradila braća iz Limburga i njihovi saradnici; ili, na kraju krajeva, je nastalo u samoj Flandriji, kao što je to bio slučaj sa ljupkim Molitvenikom (Book of Hours), napisanim i ilustrovanim za Jovana Neustrasivog u Ganu, kome cemo se vratiti u sledećem poglavlju.

Vladavina Filipa Dobrog i Jovana Neustrasivog doživele su, medjutim, izuzetni procvat skulpture i slikarstva na dasci; ali ostaje pitanje da sli se ova dela, stvorena u Burgundiji, mogu sa pravom nazvati "burgundijskim."

Kao što smo pomenuli, Severnjacka skulptura bila je gotovo netaknuta italijanskim uticajima sve do XVI veka. Pa ipak, njen opsti razvoj je sledio put koji je bio iznenadjujuce sličan putu slikarstva i knjizne iluminacije u kojima je italijanski element igrao izuzetno vitalnu ulogu. U skulpturi, kao i u dvodimenzionalnim medijumima, plastična snaga XIII veka pretrpela je izvesno oslabljenje u prvim decenijama XIV veka. Gde se Madonna u severnom transeptu Notr-Dama u Parizu *(ca.* 1255) i "*Vierge Doree*" iz Amijena *(ca.* 1260) okrecu svojim osama u spiralu, u trodimenzionalnom pokretu koji izgleda izvijen kao slovo "S", velelepna "Notre Dame la Blanche" iz *ca.* 1330 (text ill. 35) izgleda kao da se savija i lepršа pre dvodimenizonalno nego trodimenzionalno tako da njena kriva podseća, ne na "S" već na "C"; isto vazi i za manje-vise istovremene Nemačke statue kakve su one koje ukrašavaju hor Kelnske Katedrale, kapelu Sv. Katarine u Strazburu, ili Sv Grob u Frajburgu. Tamo gde telo figura nastalih u XIII veku pokazuje jasnu diferencijaciju izmedju tela i odeće, kao i različitih delova tela u odnosu na odeću (sa butinama i kolenima jasno modelovanim u voluminoznim naborima odeće tretirane kao jedinice nezavise od delova haljine), forme "Notre-Dame la Blanche" su sakrivene ispod draperije čiji tanki, cevasti nabori probijaju ogrtač tako da je razlika izmedju spoljasnje i unutrašnje odeće gotovo izgubljena u uobičajenoj shemi gotovo linearnih krivih.

Od oko 1360, u delu Beauneveu, Žana iz Lijeza i Žana iz Kambreja u Francuskoj, porodice Parler u Juznoj Nemačkoj i Ceskoj i Majstor Bertrama u Hamburgu, mozemo zapaziti oblast skulpture koja odgovara stilu Žana Bondola- ili, samim tim i, Theodoriku iz Praga - u domenu slikarstva. Proporcije teže da postanu zdepastije. Interesovanje za linearnu kaligrafiju opada, ne u korist artikulacije, već u korist jednostavnog i cistog volumena. sledeći korak u razvoju skulpture bio je, paralelno sa dostignucima Jacquemarta de Hesdina i Majstora Busiko je integrisanje plastičnih oblika i prosotrnog okruženja u jedno opticko - ili, kao što se često kaze, "piktorijalno" - percipiranje.

Italijani su povremeno pokušavali da postignu ovaj kraj jednostavnim naduvavanjem, potpuno razvijenog "Trecento" slikarstva i stoga su stvarali primitivnu formu perspektivnog reljefa kakav će usavrsiti Giberti i Donatelo. To je slučaj, npr. sa srebrnim oltarom Sv. Jovana Krstitelja u Firenci (izmedju 1367 i 1387) gde su ogromne, jako istaknute figure djotovskog karaktera postavljene ispred utvrsdjenih zidova ili pejsaža sa planinama oživljenih minijaturnim brdskim gradicima i malim figurama.

Severnjački skulptori su pokušavali da stvore iluziju prostora drugačijim sredstvima. Oni su ili pribegavali veoma plitkom reljefu u kojem figure i pozadina izgledaju ujedinjeni kao delikatan crtez ili slika u grizaju (kao na Skiptaru Karla V u Luvru ili "Relikvijar Sv Trnovog venca" iz Britanskog Muzea); ili su sledili (wrested) gotički visoki reljef koji se može nazvati teatralnim. Umesto predstavljanja posmatracu perspektivne slike koju su oni,

skulptori, uspeli da prenesu u plastični medijum, oni su ga opskrbljavali plastičnim materijalima koji je on, posmatrac, morao da koordinise u perspektivnu sliku. Umesto da sliku pretvore u trdorimenzionalni objekat, oni su prosirili visoki reljef u pozorisnu pozornicu, kako se može videti na izuzetnom "Krunisanju Bogorodice" *(ca.* 1410) iz La Ferte-Milon. Tokom vremena, ova pozornica je bila dopunjena ne samo svodom nego i zavesama, bocnim zidovima pa čak i prozorima korz koje su sporedni likovi mogli gledati na pozornicu; ako se ličnosti uklone, tako složeno okruženje moglo se proucavati *in vitro,* kao što je to i bilo, u Hans Multserovom "Karg-Oltaru" iz Katedrale u Ulmu (1433) koji je nažalost - iako, iz tačke gledista istoricara umetnosti, ne tako nesrecno - izgubio sve svoje figure. još kasnije, ova vrsta reljefa će se razviti u one složene retable gde je pozornica uvecana u panoramsku dekoraciju, ili je čak mogla biti zatvorena prozorima pravim plocama. I zavrsila je kao takav skulptoralni peep shows kakav se može videti na slavnom Tabernaklu u Sv Lavrentiju u Nirnbergu Adama Krafta, a da ne pominjemo one jugozapadno nemačke "Oelberge" ili Kalvarije u kojima su scene Stradanja ponavljane (re-enacted) skoro na način kako izgledaju vostana dela u muzeju Mme. Tiso.

U svim ovim primerima posmatracu je zatrazeno i omogućeno da stvori kvazi-piktoralnu predstavu od plastičnih formi koje mu je obezbedio skulptor. A ono što se odnosi na figure koje se kreću u zamisljenom prostoru reljefa takodje se odnosi, povremeno sa još vecom snagom, i na skulpture u krugu koje nam se suprotstavljaju u pravom prostoru kao pravi objekti. Ovde, takodje, podaci koje je obezbedio skulptor zahtevaju da budu koordinisani u sliku koja se stvara u nasem subjektivnom vizuelnom iskustvu. Razigrano preterana ali sve značajnija primena ovog principa označava inkorporiranje statua u prirodnoj velicini sa arhitekturom na takav način da izgledaju kao žive osobe čije prisustvo doprinosi "scenografiji" kao što slučajne figure - *staffage* na francuskom - doprinose u slikarstvu. Svaki turista se seca kamenih dama i gospode koji superciliously posmatraju na posetioca sa prozora vile Zaka Kera iz XV veka u Burzu. Ali ova ideja je nastala mnogo ranije. U malom gradu Milhauzenu u Turingiji lutke kralja Karla IV i njegove porodice srdacno pozdravljaju stanovnistvo na pijacnom trgu sa balkona crkve kao da pronovo oživljavaju svoj entuzijastički prijem 1375. slično, u strazburskoj katedrali osam čučećih figura, isklesanih oko 1400, izgleda da posmatraju sa ogromne visine koplja kao da mu se dive sa istom stupefaction koje mi osećamo.

U Chartreuse de Champmol- koji je stvorio i bogato ukrasio Filip Smeli kao, tako da kazemo, svoj Sen Deni burgundijske dinastije - se taj novi, "pictorijalni" stil sculpture prvi put spektakularno pojavio u Francuskoj; ali nisu Burgundjani bili ti koji su prvi poduzeli te odlučujuće korake. Velika urodjena tradicija skulpture je, naravno, opstala tokom XIII i XIV veka. Ali baš zbog toga što je to bila velika tradicija težila je da bude pre konzervativna nego revolucionarna, i kada je Filip Smeli zapoceo ovaj poduhvat, pozvao je "strance" iz severnih delova svoje zemlje. O prvom glavnom skulptoru, Žanu de Marviju, znamo da je došao iz Flandrije ali se premalo njegovih dela može izdvojiti medju onim delima njegovih sledbenika da bi se potpuno mogao oceniti njegov značaj. Ono što mozemo potpuno proceniti je značaj dvojice nešto mladjih umetnika, velikog flamanskog drvodelje, Zaka de Berzea, i još većeg skulptora u kamenu Klausa Slutera iz Harlema u Holandiji.

Zak de Berze je bio aktivan u Termondeu (oko 19 milja od Gana) i privukao je paznju Filipa Smelog dvema klesanim oltarima, danas izgubljenim, u glavnoj crkvi svog rodnog mesta i obliznje opatijske crkve Bilok (Biloque). Njemu je bilo naruceno da ih duplira za Chartreuse de Champmol, i oba ova duplikata - dovrsena 1391 a spoljasnjost jednog od njih je ukrasio slikama Melhior Brederlam- još se mogu videti u muzeju u Dizonu.

Ovaj tip "Schnitzaltar," koji prikazuje pozlacene skulpture kada se otvori a slike kada se zatvori, izgleda da je bio nemačkog porekla, čiji su jedan od najranijih primera oltari iz Marijenstata i Obervesela iz *ca.* 1330. Ali on je prvobitno ukljucivao pre arhitektonski nego narativni koncept. Po pravilu, većina "Schnitzaltare" iz XIV veka se sastoji od izolovanih statueta pedantno poredjanih u dva niza, od kojih je svaka zaklonjena posebnom malom nisom. Povremeno statuete donjeg niza mogu biti zamenjene bistama koje sadrze relikvije, a samo na Raspeću, obično smestenom u centru, su figure razapetog Hrista, Bogorodice, i Sv. Jovana po pravilu grupisane zajedno, a ipak zadržavaju statuarnu samodovoljnost. Zak

de Baerzeov "Brederlam" oltar, medjutim, sastoji se od visokih reljefa sa mnoštvom figura koje predstavljaju Poklonjenje Mudraca, Spustanje u grob, i, u sredini, Raspeće, koje je prosireno u kompleksnu Kalvariju i ukljucuje više od 20 figura, nekoliko konja, i čak takve and **rudiments** scenografije kao što su brdasca i arhitektura. Najznačajnije figure, isklesane u punoj skulpturi, tako se lako mogu skinuti tako da je izvanredno naturalisticno Raspeće skinuto sredinom XIX veka i sada se može videti u Umetničkom institutu u Cikagu.

Cak i u Nemačkoj, stoga, oltarska slika nalik ovoj Zaka de Baerzea bila bi izuzetno delo 1391.U Burgundiji ona je bila bez presedana. I kao što je Zak de Baerze postigao transformaciju volumetrickog reljefnog prostora u piktorijalnu pozornicu, tako je Klaus Sluter (uz pomoć svog necaka, Klausa de Vervea) postigao transformaciju statua inkorporiranih u arhitekturalnu supstancu u ličnosti koje deluju ispred arhitektonske pozadine.

Izgleda gotovo bogohulno porediti male i žive reljefe sa oltara Zaka de Berzea, ili slične naivne pokusaje u *trompe l'oeil* efektima kao što su figure u kuli Strazburske katedrale, sa velicanstvenim portalom Chartreuse de Champmol. Pa ipak u svetlu Sluterovog genija ne bi trebali da zanemarimo cinjenicu da je on primenjivao, iako doduse u nešto drugačijoj razmeri i u nešto drugačijem duhu, u sustini analogni princip. većini portala izvedenih u drugoj polovini XIV veka nedostaju monumentalne figure na dovratnicima i statue na trimou koje su bile uobičajene u prethodnoj fazi gotike, a ako bi ipak figure na dovratnicima bile zadržane, težilo se da budu umanjene na nivo skulpture arhivolti, tako da su se profili okvira i arhivolte spajali u neprekidne kanale ispunjene malim statuama, kao u "Frauenkirche" i Sv. Lavrentiju u Nirnbergu. Na portalu u Champmolu, Sluter je vratio Madonu na trimo a figure sa dovratnika su bile nadvisene ogromnim tabernaklima u skladu sa njihovim predačkim rangom i dostojanstvom; u stvari Madona sa trimoa vraca se po stavu i aranzmanu draperije "Vierge Doree" katedrale u Amijenu.

Ali on je eliminisao skulpturu arhivolte i prikazao donatore, Filipa Smelog i Margaretu Flandrijsku, na kolenima, a ne više u uokvirenim profilima, već odvojeno od ravnih površina. Portreti donatora u punoj skulpturi i u monumentalnim razmerama su sami po sebi veoma retki; samo jedan raniji primer, iz *ca.* 1370, poznat je dok slavne statue vojvode od Berija koje je izradio Žan iz Kambreja, a ovekovecio Holbajn, već izgleda da nagovestavaju portal Champmola. A nikada ranije statue u punoj velicini koje klece nisu vidjene u sklopu jednog portala. U dopustu da se dve skupture dovratnika prikazu kako klece i time stvarajuci prazan prostor izmedju njhovih glava i tabernakala, Sluter je oslobodio donatore - i, time implicitno, i svetitelje patrone i Madonu - od arhitektonskog konteksta. Umesto da budu integralni deo portala, statuete su postale slobodni faktori koji deluju na scenografiji; umesto da bude samodovoljna struktura, portal sam je postao pozornica. U stvari, cela kompozicija je stvorena (manifestly) u shemu nearhitektonskih modela. Prikazujuci živopisne ličnosti preporučenih Bogorodici njenim patronima, i bez pravljenja razlike u velicini izmedju donatora i sponzora i same Madone, ono ponavlja shemu koja je potekla od posvetnih minijatura (kao što su naslovne stranice "Briselskog Casoslova,") i pogrebnih reljefa.

U svojoj prvobitnoj naturalističkoj obojenosti, portal Chartreuse Samola stoga je tezio da smanji prazninu koja odvaja sfere umetnosti i stvarnosti. slično skulpturama Zaka de Baerzea, on obezbedjuje elemente iz kojih posmatrac može zapaziti uticaj "tableau-oa" - ne, naravno, u smislu da je njegovo oko prevareno, već u smislu da umetnik apeluje na nasu sposobnost da prevedemo opipljive stvari u slikovne predstave. A isto vazi, možda čak još više,za Sluterova druga vaznija dela, "*Puits de Moise.*" Mi smo, potpuno razumljivo i opravdano, osvojeni potpuno plastičkim kvalitetom ove skulptoralne grupe. Ali ova izuzetna grupa statua bila je nekada u kontekstu gigantske predstave koja je prvobitno cela bila pozlacena i obojena, što mora da je bilo upecatljivo za ondasnje posmatrace kao "*Goldenes Rössel*" neverovatno uvecan, ili, da ponovimo Hojzingaovo manje obzirno zapažanje, kao gigantsko delo kuvanja testenine; jedan od proroka prvobitno je imao bakrene naocare koje su nabavljene i placene 1402.

Za razliku od Internacionalnog Stila, gde su čak i skulpture u kamenu kao što je "Krunisanje Bogorodice " u LaFerte Milonu ili timpanon Bogorodičine crkve u Frankfurtu i

rezbarije kao što su tzv. Schone Madonnen ili izuzetna glava Hrista iz muzeja Bafala odražavale delikatnosti zlatarskog rada i knjizne iluminacije, stil Klausa Slutera je monumentalan. Ali on je monumentalan - i ovo ga cini nesumnjivo velikim bez kontrolisanja i suzdržavanja od strane potpuno skulptorskog, oslobodjen arhitekture, namere. neobičnosti u samoj njegovoj tehnici - naglasak na površinu teksture, izbegavanje spiralnog pokreta u korist nepokretnog postojanja, umnožavanje ispupčenih, duboko klesanih nabora - služe piktorijalnoj koliko i plastičkoj svrsi. Sve ranije srednjovekovne skulpture, čak u cvatu gotike u sredini XIII veka, dopustale su da se oko posmatraca jasno drži linija i površina koji su mu predstavljeni. Sluterova dela nas teraju da istrazujemo forme kao hiruskim seciranjem; osećamo kao da se nasem oku salju zraci vizije koja prodire u duboke, tamne prostore ili smo zaustavljeni nakratko odblescima svetlosti. Umesto da se polako nizu plastični oblici, naše oko ih izgleda privlaci, svarajuci potom zamisljeni plan slike, tako da pitanje da li je figura zamisljena u obliku sheme slova "S" ili "C" postaje nebitna u poredjenju sa njenom vizuelnom pojavom u prostoru. Sluter, mozemo reci, sadrzi potencijalno i Mikelandjela i Berninija.

Licnost kakva je on bio nije mogla da ne izvrši izuzetan uticaj. Ali intenzitet ovog uticaja prirodno je zavisio od blizine vremenski i prostorno, i ono što mislimo kada govorimo o Burgundijskoj skulpturu u XV veku je u stvari koncentrisana emanacija stila Klausa Slutera. Sluter sam ne duguje Ništa ili duguje malo Burgundiji. Rodjen u Holandiji, proveo je svoju mladost u njenim juznim delovima, gde je skulptura, kao i slikarstvo, uvek pokazivala tendenciju ka širokom, snažnom tretmanu, naglasak na teksturi površina i fizionomskoj individualizaciji. Kroz ceo XIV vek kraljevska porodica Francuske preferirala je flamanske skulptore (Žan iz Lijeza, Beauneveu i Žan iz Kambreja) kao portretiste, pa čak i takvi skromni portreti kao što su oni na epitafu Zaka Isaka, zlatara iz Turnija, i njegove žene (1401) mala su remek-dela verodostojnosti i prodiruce analize. Tu su, sta više, izraziti primeri Sluterovog individualnog stila u klesanim kozolama "Schepenhuys" iz Malinea *(ca.* 1380); a upravo u Briselu, veoma blizu Malinea, postoje prvi tragovi njegove sopstvene aktivnosti. On je doprineo, izgleda, postavci od sedecih Proroka u dekoraciji briselske gradske većnice, i velicanstvene konzole ovih statua, otkrivajuci svoje ranije datovanje samo manjom smeloscu u klesanju i manje dramaticnoj podredjenosti detalja opstoj shemi, gotovo su identicne po stilu onima koje podržavaju skulpture dovranika na portalu u Samolu. Gde god da je možda bio učenik, to mora da je bio ostvareni skulptor kojeg je Sluter pronašao u Dizonu.

Sto se tiče stanja u panelnom slikarstvu, rečeno je da je stil dela povezanih sa Filipom Smelim i Jovanom Neustrasivim bio "u celini pomalo *retardataire* u poredjenju sa onim delima koja su bila stvorena na dvoru vojvode od Berija." Medjutim, od panelnog slikarstva nastalog u krugu vojvode od Brerija do nas nije stiglo Ništa osim malog Raspeća koje se nekada nalazilo u Renders Collection u Brizu, datovanog u oko 1380, koje na prvi pogled izgleda kao sijenska dela iz oko 1330. Ostatak predstavlja knjizna iluminacija; teško je dozvoljivo da se paneli mere po standardima minijaturnog slikarstva. Uistinu medjutim, slike koje mogu biti povezane sa burgundijskim dvorom su sve "naslikane na zlatnoj pozadini "; ali takva je i svaka religiozna slika nastala pre 1420 (osim ako zlato ne bi bilo zamenjeno nekim drugim, manje skupim vidom apstraktnog ukrasa). A ako su slike stvorene za Dizon i Sampmol, u poredjenju sa "Brussels Hours," "Boucicaut Hours" ili sa "*Tres Riches Heures,*" izgledale "pomalo *retardataire*" i u drugim pogledima, one su takve, ne kao reprezenti posebne škole već kao primerci njima manje poznatog i manje uznapredovalog medijuma.

Stoga slike izvedene pod vladavinom Filipa Smelog i Jovana Neustrasivog ne treba porediti sa delima knjizne iluminacije već sa slikarstvom na dasci stvorenim u drugim centrima Francuske da bi se procenila njihova relativna "progresivnost." Medjutim, zbog oskudnosti materijala koji pre teži da umanji nego da poveca napredak tehnike, izuzetno je teško pripisati francusko panelno slikarstvo oblasnim ili lokalnim "školama"; jeste, u sustini, pomalo diskutabilno do kog stepena smo u opste opravdani u primenjivanju ovog metoda na dela umetnika čije aktivnosti nisu još bile organizovane na geografskim osnovama.

Ponekad može biti jednostavnije povezivati datu sliku na dasci sa stilom odredjenog knjiznog iluminatora nego pripisivati je odredjenoj "školi" slikarstva na dasci. Mozemo govoriti o "Portretu Dame" iz Nacionalne Galerije u Vasingtonu (obicno pripisivanom Pizanelu) koji je sigurno bio stvoren u najbližoj vezi sa braćom iz Limburga; i, naročito, o izuztno naprednom portretu Jovana Neustrasivog u profilu iz Luvra, izuzetnoj replici originala koji ja ne oklevam da pripisem jednom od braće iz Limburga - da budemo precizniji, autoru slike Aprila u "*Tres Riches* H *eures.*"

Za "Ecole d'Avignon," nekadasnjom maksimom u istoriji umetnosti, danas je priznato da "nije moguće govoriti, u odnosu na današnje doba, o Avinjonskoj ili Provansalskoj školi slikarstva u pravom smislu te reci." Za vorcestersku "Madonu sa Sv. Petrom luksemburskim," svetiteljem patronom Provanse, još uvek ne znamo da li ju je stvorio umetnik odatle ili emigrant iz severne Italije. Dva panela iz Luvrasa Legendom o Sv. Andreji, koji su došli iz Tuzona u Comtat Venaissin, toliko su italijanska da je pitanje da li ih je izveo Francuz ili slikar iz Sijene još uvek aktuelno. "Kalvarija i *Noli me tangere,*" koji su se nekada nalazili u Ejnard Kolekciji u Lionu, sigurno su potekli iz Bolonje. "Put na Golgotu" iz Luvra, naslikano na vellum-u, tek nedavno je povezano sa Jacquemart de Hesdinom. A za izuzetne "Blagovesti" iz kolekcije gdina. Artura Sahsa iz Santa Barbare, Kalifornija, koje su nekada objavljene za delo avinjonskog a kasnije pripisane jednom dizonskom ateljeu, danas se smatra da su pariske. Medjutim, ova promena atribucije teško da je konacna. Po mom misljenju i po misljenju drugih naucnika slika je neuobičajeno dobar proizvod češke škole.

U stvari, "Pariska škola iz oko 1400" je još problematičnija od "Avinjonske škole." Makako to zvucalo neobično, mi bukvalno nemamo ni jednu sliku izmedju "Parement de Narbonne" i takvih dela kao što su one koje se mogu pripisati velikim pariskim iluminatorima ranog XV veka koja se mogu pripisati Pariskoj školi sa bilo kakvom sigurnošću, i većina slika obično njoj pripisanih verovatno nisu čak ni poreklom iz Francuske. Poreklo problematičnog dipitha iz Berlina, koji prikazuje Raspeće i razapetog Hrista koji se javlja Premonstratensian Canon kao što se nekada javio sv Bernardu, teško je odrediti, ali možda se otkrije da je bavarski. Nemačka - verovatno austrijska ili juzno ceska - proizvodnja može takodje biti povezana sa poznatijim diptihom iz Bardjela koji prikazuje Rapsece sa desne strane, i, sa leve strane, Poklonjenje Mudraca, koje je smesteno u izrazito nefrancusko arihitektonsko okruženje i pokazujuci, kao i Raspeće, jednako nefrancusku pretrpanost u kompoziciji i prenaglašenost linearnog pokreta. A još poznatiji "Carrand diptih" - isto tako očuvan u Bardjelu i isto tako svedočanstvo karakteristicnog naginjanju kontrastima izmedju naglašene radosti Bogorodice i njene naglašene tuge koje se javljaju jedno do drugog u Raspeću i Madoni i dva andjela i svetitelja u "garden inclosed" - izgleda da potiče iz oblasti udaljene od Pariza u suprotnom smeru. Ravan, tretman nalik niello odeće od brokata koju nose andjeli i rimski zvaničnici, cudan aranzman krstova, zacudjujuci izum ostvarivanja cvetnog travnjaka baste i **corpse-infested** tla Gologote koji se prostiru izvan donjih delova okvira, i, poslednje ali ne i najmanje vazno, cudesna složenost samih okvira, gde je sve ovo potpuno suprotno francuskom, a kamoli pariskom, načinu posmatranja. "Carrand diptih," granicnik "pariske škole iz oko *1400,*" je u stvari proizvod iz Valensije, koji se može datovati u prvu 1/3 XV veka.

Iz onoga što malo znamo o panelnom slikarstvu stvorenom u Francuskoj oko *1400* mozemo, medjutim, izvesti dve stvari: počevši sa najranijim poznatim primerom, portretom Žana le Bona iz Luvra, ono pokazuje, svoje istinsko poreklo iz umetnosti juzno od Alpa, konzistentnu tendeciju ka italijanizmu, i ono je, osim nekoliko dela stvorenih u okviru dikretne orbite uticaja velikih iluminatora, mnogo manje progresivno od njemu savremenog minijaturnog slikarstva. Problemi prosora retko su resavani, a zanimljivo je da je zanimanje za njih raslo obrnuto proporcionalno velicini panela. što su paneli manji, i što se više približavaju velicini i tehnici knjizne iluminacije, sve "progresivnije" izgledaju.

U upravo ovakvom okruženju se moraju posmatrati slike koje su naručili Filip Smeli i Jovan Neustrasivi. Ona su, takodje, prilično italijanska i, relativno manje "moderna" od iluminacija koje su bile stvorene za vojvodu od Berija. U okvirima njihove veštine, medjutim, slikari iz Dizona teško se mogu nazvati *retardataire.* Ali se ne mogu nazvati ni burgundijskim. Nalik skulptorima, oni su svi bili Flamanci ili čak poreklom iz oblasti Rajne,

sa samo nekoliko izuzetaka kao što je Žan d' Arboa koji je - poreklom iz Frans- Komtaa i mnogo stariji čovek od ostalih - bio pozvan iz Milana 1373 i kome se ni jedno delo ne može pripisati sa sigurnošću.

Od mnogih imena koja nam pružaju dokumenti a koja su povezana jedna sa drugim i koja se mogu povezati sa sačuvanim, njima očigledno savremenim panelom, "Mucenistvo Sen Denija i njegovih sledbenika" u Luvru. Jedna od ovih beležaka govori o slikaru Žanu Maluelu (Maelweel) iz Geldersa (ujaku i jednim od prvih dobrotvora braće iz Limburga), koji je radio u Parizu sve do 1397 kada je bio preuzet iz sluzbe kraljice Izabele i presao u sluzbu Filipa Smelog (on je bio taj, usput, koji će izmedju 1401 i 1403 ukrasiti *Puits de Moise* zlatom i bojom). Godine 1398 naruceno mu je da uradi pet velikih slika za kapelu Chatreuse de Champmol. Teme nisu pomenute u dokumentu; ali dimenzije su date, u jednom slučaju, da su bile 4 ½ sa 6 ½ stope. Druga beleska nas izveštava da je godine 1416 slikar Anri Belšoz iz Brabana (koji je 23 Maja, 1415, bio postavljen za Maluelovog naslednika pošto je ovaj umro 12. Marta iste godine) dobio boje sa kojima je trebao da "dovrsi" *(parfaire)* "sliku sa životom Sv Denija." Iako jedan od ovih dokumenata ne pominje temu, a drugi dimezije i ime umentika koji je zapoceo slikanje, postoji jaka pretpostavka da se oni odnose na isto delo - uz to da su dimezije ukazale i potvrdile ucestvovanje dva različita umetnika. Smatram da su ove okolnosti kompatibilne sa slikom koja se nalazi u Luvru koja uistinu prikazuje Legendu o Sv Deniju i ima razmere 1,61 m sa 2,10 m.

Neobicna kombinacija kultne slike i istorijskog narativa, pokazuje u centru raspetog Hrista i Boga Oca u slavi sa andjelima. Sa leve strane, Hristos, odeven u istu plavu, zlatom izvezenu odeću kao i trojica mučenika, javlja se sv. Deniju u zatvoru u Glaucin - koji je, da bi se naglašio njegov paganski karakter, prikazan u blago romanizovanom ili orijentalizirajucem stilu - da bi mu dao poslednje pričešće; a sa desne strane je prikazano samo mučenistvo: sv Deni, sa glavom polu posecenom "zatupljenom sekirom," na kamenu, sv Rustikus koji lezi obezglavljen na zemlji, i Sv. Eleuterijus koji iscekuje egzekuciju. opšta shema ove pomalo arhacine kompozicije, još verne vizantijskoj i italo-vizantijskoj navici da se centralni motiv stapa iz dve simetrično postavljene dijagonale, u skladu je sa datumom nastanka 1398 i sa stilom zrelog majstora koji je proveo većinu svog života u Parizu. Javlja se dekorativni, gotovo heraldicni duh u naglašavanju izvezenih i brokatnih dizajnova, ravne površine svetlih, jasnih boja, i krivudavih ivica od kojih neke nose ornamentalne kufske natpise - orijentalizirajuci stil sijenskog slikarstva koji je počeo da se probija na Severu oko 1400 i koji je uticao na radionice majstora Busiko kao i na mnoge druge škole evropskog panelnog slikarstva. Pokreti i izrazi mučenika i Spasitenja su u velikoj meri suzdržani a telo raspetog Hrista, upecatljivo iako je u skladu anatomskim izgledom i veštinom italijanske tehnike sencenja inkarnata zelenom bojom, modelovano je sa preciznošću pre nego sa snagom. Sve ovo, medjutim, je eksperimentisanje sa divljom snagom i naturalističkom direktnošću koja se može osetiti u gornjim delovima slike, naročito u nejasnoj figuri Boga Oca, u izvanrednoj brutalnosti egzekutora, i fantasticnoj ali ipak zapanjujuce realnoj grupi pagana iz njega. Ovde, mislim, mozemo zaista uociti ruku drugog umetnika - mladjeg čoveka koji još nije podlegao uticaju pariske tradicije i umesto toga je tezio svom nativnom stilu Brabana i orbiti Klausa Slutera.

Moze se zapaziti da stilski kontrast u okviru "Mucenistva Sv. Denija" se može pripisati poznatom obicaju, o kome smo raspravljali u prethodnom poglavlju, ili indikaciji socijalne ili moralne inferiornosti naturalisticnijeg tretmana. može izgledati da se egzekutor i posmatraci razlikuju od ostalih figura, ne zato što ih je naslikao drugi slikar već zato što su zlocinci i pagani. Onda ne bi bilo, medjutim, opravdanja za pravljenje stilske razlik izmedju Prve i Druge ličnosti Trojstva; a takva razlika ne postoji u bilo kojoj drugoj slici obično pripisanoj Maluelu a da u njoj nije ucestvovao i drugi umetnik. Ova slika je predivan *tondo,* jedan ....nema dalje u knjizi...fali 7 strana!

VREME KATEDRALA-skracena verzija /Zorz Dibi/

Manastir 980-1130

Zapad oko 1000. godine je zapušten, naspram Vizantije i naspram Kordove deluje vrlo sirotinjski i nezasticeno kao divljina. Svet pun gladi. Jedanaesti vek je za narode zapadne Evrope znacio trenutak laganog izranjanja iz varvarstva. U to vreme, oni su se oslobodili gladi, počeli jedan za drugim da ulaze u istoriju, i krenuli putem stalnog napretka. Karolinška osvajanja su za izvesno vreme uspostavila prividan red i mir u kontinentalnoj Evropi; ali tek što je K.V. nestalo, neuhvatljive gomile su nagrnule sa svih strana -iz Skandinavije, iz istočnih stepa i sa mediteranskih ostrva, kojih se islam već bio docepao - pljackajuci latinsko hrišćanstvo. A najranije klice onoga što nazivamo romanskom umentoscu pomaljaju se upravo u tom trenutku, u vreme kada su upadi o kakvima je reč prestali, kada su se Normani zaustavili i pripitomili, kada se ugarski kralj pokrstio, kada je grof od Arla proterao saracenske gusare iz njihovih skrovišta, iz kojih su ovi drzali prolaze u Alpima i povremeno ucenjivali opata u Kliniju. Posle 980.godine nisu se više mogle videti opustosene opatije, niti kaludjeri kako beže sa svojim relikvijama i blagom. Ako su se od tada videle na vidiku vatre, to su bile vatre od krcevina, a ne pljackanja.

Glad iz 1033. godine, o kojoj priča kiniski kaludjer Raul Glaber u svojim *Pripovestima*, bila je u stvari jedna od poslednjih. Istina, zora je svitala samo sacici ljudi. Svi drugi ostali su i dalje - dugo u tami, bedi i strahu. Seljaci su svejedno, i dalje bili liseni svega. Vlastelinstvo je cinilo okosnicu drustva, gospodarima je pribavljalo nadleznost zastite i pravo na izrabljivanje, a bilo je organizovano poput neke višespratne gradjevine, izdeljene hermetičkih pregradama, s grupom vrlo moćnih ljudi na vrhu.

U raznovrsnosti umetničkih dela nema ničeg što iznenadjuje: latinsko hrišćastvo prostiralo se na ogromnoj površini, čije je obilazenje s kraja na kraj zahtevalo više meseci, i koja je bila ispresecana hiljadama prepreka neukrocene prirode i prostranim predelima bez ljudskih naseobina. Svaka teško pristupacna pokrajina negovala je svoje posebnosti. U vreme seoba naroda, tokom vekova u kojima su se dizala i rusila carstva, tu i tamo u Evropi talozili su se vrlo oprecni kulturni slojevi. Neki od tih slojeva bili su sasvim svezi. Oni su se, prilikom medjusobnih dodira, mesali i uzajamno prožimali. Najzad, osvajaci iz X veka nejednako su razorili Zapad. Iz svih tih razloga, Zapad je hiljadite godine pokazivao duboke lokalne razlike. Stanovnistvo Zapada je velikim delom ostalo nomadsko, a to je posebno vazilo za sve njegove vodje. Živeli su na putu, stalno na konju, a prekidali su svoja seljakanja samo za vreme kisnih razdoblja. Najgore odricanje za kaludjere bilo je, možda, da se zauvek zatvore medju četiri zida i mnogi to iskusenje nisu mogli podneti; morali su ih pustati da tumaraju, menjaju kuće, sele se iz jedne opatije u drugu. čitavo to kretanje male grupe povlascenih, od kojih je zavisilo stvaranje umetničkih dela, pospesivalo je dodire, susrete.

Medju ciniocima kohezije, i to vrlo snažnim na visim razinama kulture, nalazimo još i karolinški duh. Tokom nekoliko decenija gotovo čitav zapad bio je okupljen pod jednom jedinom politickom vlascu, u rukama jedne čvrste grupe biskupa i sudija, poreklom iz istih porodica, koji su u kraljevom domu sticali slično obrazovanje, koji su se povremeno okupljali oko vladara, svog zajedničkog gospodara, i koji su, najzad, bili povezani rodbinskim vezama, zajedničkim uspomenama i zajedničkim poslom. Uprkos rastojanjima i prirodnim preprekama, aristokratija XI veka, sjedinjena istom verom, bila je ujedinjena i istim obredima, istim jezikom, istim kulturnim nasledjem. Uspomenama na Karla Velikog, tj. uplivom Rima i Carstva.

Pa ipak, najbitnije sličnosti, one koje su uspostavljale najtesnje veze izmedju različitih umetničkih tvorevina, poticale su pre svega od jedinstvene namene te umetnosti. Ona je imala ulogu da pruzi Bogu bogatstvo vidljivog sveta, da omogući čoveku da takvim darovima stisa srdzbu Svemoćnoga i zadobije njegovu milost. Sva velika umetnost onoga doba bila je žrtva. Zavisila je manje od estetike a više od magije. hrišćani XI veka bili su satrveni misterijom, njima je gospodario nepoznati svet koji njihove oci nisu uspevale da sagledaju, ali čija se čvrsta cudesna i zabrinjavajuca vladavina proteze s one strane spoljasnjeg privida.

1.Carska umetnost

Samo jedan vlada u carstvu nebeskom, onaj koji udara gromom; zato je samo jedan i onaj koji, pod njim vlada na zemlji. U XI veku ljudsko drustvo sebe vidi kao sliku, kao odraz božanske države, koja je kraljevstvo; otuda se feudalna Evropa nije mogla lisiti samodrsca. U toj postojanosti kraljevskog mita valja videti jednu od najizrazitijih odlika srednjovekovne civilizacije.

Kraljevstvo je poticalo iz germanske prošlosti, a uvedeno je posredstvom naroda koje je Rim, milom ili silom, prihvatio ne oduzimajuci mu Ništa od vlasti njihovih gospodara. Glavna uloga ovih gospodara bilo je ratovanje. Isukani mac ostao je prvo vladarsko obeležje. No, varvarski kraljevi raspolagali su još jednom povlasticom: magijskom moći da posreduju izmedju svog naroda i bogova. Od njihovog posredovanja zavisila je sreca svih. Ta moć proizilazila je iz srodstva sa samim božanstvom: u kraljevskim venama tekla je božanska krv; zato je "kod Franaka oduvek bio obicaj da, cim kralj umre, izaberu drugoga iz kraljevske loze." Kao takvi, oni su rukovodili obredima, a najobilnije žrtve prinosene su u njihovo ime.

Prekretnica se zbila sredino VIII veka. Tada se najmoćniji vladar Zapada, franački kralj, pokrstio. To znaci da je prestao da svoju moć duguje mitskom srodstvu sa silama paganskog panteona, i sada je vlast primao neposredno od biblijskog Boga, sakramentalnim cinom. Svestenici su ga posipali svetim uljem, ono je prožimalo njegovo telo, ispunjavalo ga snagom gospodnjom i svim onostranim moćima. Takav ceremonijal opravdavao je dinasticko prenosenje vlasti, ali je vladara uvodio i u crkvu. *Rex et sacerdos*, primao je prsten i palicu, znakove pastirske misije. Crkva je njegovu ličnost postavljala u krilo natprirodnih hijerarhija. Posvećivan je miru i pravdi. pošto je svaki poduhvat gradjenja i ukrašavanja, koji je nekada doprinosio velicini grada, slavio sada velicinu Boga, i pošto je velika umetnost u celini postala liturgija, kralj je dostao u srediste čitavog crkvenog ceremonijala i postao pokretac svih velikih umetničkih poduhvata. Krunisanje je od umetnosti načinilo čisto kraljevsku stvar.

Nakon 800. godine carska magistratura bila je još jedna božanska ustanova koja je stajala nešto više na lestvici vlasti, na stupnju izmedju zemaljskih kraljeva i nebeskih vladara. Pred Karlom Velikim je jedan papa pao nicice. Novi carevi su se morali ponašati kao Božiji junaci. Oni su zeleli da predmeti nose obeležja izvesne estetike - estetike Carstva tj. Rima. Iz obnove Carstva proizilazi sasvim neposredno sve ono što u hiljaditoj godini povezuje umetnost Zapada sa umetnošću klasičnog Rima.

Dok se lagano sirio pokret koji će je feudalizovati, Evropa je 1000 godine brigu oko ukrašavanja krupnih darova, crkava, oltarskih ukrasa, relikvijara i ilustrovanih knjiga u kojima se nalazi reč Božija, stavljala u zadatak na prvom mestu svome imperatoru i svojim kraljevima - onima koji su Bogu prenosili duboko postovanje čitavog svog narod i koji su narodu delili mudrost primljenu s neba. Evropa je kraljevsko dostojanstvo posmatrala kao uzor darezljivosti, velikodusnosti i dobrocinstva. Darivanje je u stvari, imalo da potcini i podjarmi onoga koji dar prihvata. Umetnost toga vremena bila je u načelu dvorska umetnost, zato što je sakralna. Njene radionice su povezane s kraljevskim dvorovima.

Najaktivnija tvoracka zarista, na Zapadu kao i u Vizantiji ili islamskim zemljama nalaze se 1000 godine oko jedinog vodje vernika - oko cara. Sta je *imperium*? To dostojanstvo obuhvata tri pojma: carstvo je božanski izbor (svemoguci bira jednog vodju i daruje mu pobedu i obasipa ga svojom miloscu, tom magijskom moći, *felicitas*, koja ga stavlja iznad svih ostalih vladara, kao jedinog vodju bozjeg naroda).

Spomen na karolinške uspehe, *aura* koja je okruživala Eks-la-Sapel, predstavljala je, naime, drugi stub carske ideje, i istovremeno podrazumevala treći: na zapadu je oživljavala *imperium romanorum*. Oton I, kralj Nemačke smatrao se obaveznim da stiti i cisti rimsku Crkvu. Isao je u Grad (Rim). Vaskrslo i germanizovano, to carstvo je bilo rimskije od Karolinškog carstva. Preporadjajuci se, carstvo je potvrdjivalo svoj univerzalni karakter a, mnogo svesnije no njihovi karolinški predhodnici, njegovi gospodari smatrali su sebe gospodarima gospodara sveta. što se tiče krune iz becke riznice, koja je, možda, pripadala Otonu I, njenih osam lica, poput zidova dvorske kapele, označavala su večnost. Ona simbolički dočaravaju nebeski Jerusalim tj. kraljevstvo savrsenstva, koje će se otkriti na sudnji dan. "Sluga Sv Petra", car-apostol rukovodi pokrstavanjem i, preko misionara koje

podržava, radi na uvecavanju broja Hristovih vernika. JEdan simbol sazima sve ostale, čisto je carski jer označava pobedu i jer se u njemu imperator poistovecuje sa Isusom Spasiteljem - to je **krst** - a krstove su imperatori XI veka porucivali kod dvorskih zlatara i delili svetilistima sirom svoje carevine u znak svoje nepobitne moći. Na jednoj stranici Evandjelistara ukrašenog u Ratisbonu izmedju 1002-1014., slikar je prikazao jednog imperatora iz tog doba. Postavio ga je u srediste kompozicije u obliku krsta, tj. na raskrsce svetova.

Ta vlast je želela da bude rimska i univerzalna, a postajala je u stvari, sve više germanska. Najživlja vrela umetničkog stvaranja u XI veku nalaze se u Saksoniji, u dolini Meze i na obalama Bodenskog jezera.

Carstvo nije unistilo kraljevstvo, starije i isto toliko sveto. Kralj, ratni vodja, gubi svaki ugled cim ga starost ili nemoć spreci da se popne na konja. Ali on je i duhovnik, i to ostaje do smrti. Helgaud iz Svetog Benedikta na Loari, koji je oko 1040. napisao životopis kralja Roberta od Francuske, govori o njemu kao o kakvom kaludjeru čiji je prvi zadatak da se moli za svoj narod. Kralj je raspolagao tajanstvenom vlascu nad nedacama ovog sveta. Njegova uloga u umetničkom stvaralastvu ne razlikuje se od uloge careva.

Nekim rimskim i germanskim vladarima izvesni zapadni kraljevi su, uostalom, osporavali carsku titulu, a prvenstveno u onim pokrajinama koje K.V. nikada nije pokorio. Najzad unutar karolinškog prostora nalazio se još jedan kralj, ali samo jedan, koga su njegovi biografi rado zaogrtali avgustovskim dostojanstvom. Za njih *imperator francorum* nije bio kralj Nemačke, već kralj zapadne Franacke, kralj Francuske. Hiljadite godine svi su ga smatrali suparnikom tevtonskog imperatora. Kapet je hiljadite godine stolovao kao i K.V., okružen biskupima i grofovima. Obilno je darivao svetilista. Davao je da se u opatijama Sen Zermen de Pre i Sen Deni, čiji je bio zastitnik, ukrašavaju i ilustriju svete knjige. A buduci da se osećao naslednikom Carstva, umetnički su se, radeci za njega nadahnjivali, kao i nemački umetnički, carskim delima iz IX veka.

To ukazuje na postojanje dve Evrope. Jedna je bila na jugu i bez kralja - jer se sve od Loare pa do Katalonije uticaj kralja Francuske više nije osećao; u Lionu, u Provansi, imperator je takodje raspolagao samo neostvarljivim pravima, a u čitavoj Italiji njegov autoritet se polako pretvarao u mit. U ovim juznim pokrajinama umetnički razvoj bio je oslobodjen monarhijskog uticaja. Druga Evropa, kraljevina, bila je sasvim na severu. Ali i ovde je vec, uporedo sa napredovanjem pokrstavanja, prestiz kraljevstva, sakralizovan od crkve, gonio da se nadahnuce crpe iz uspomene na karolinšku estetiku. Ovo je u potpunosti prihvaceno u Vincesteru, u okolini anglosaksonskih monarha, medju svestenstvom i kaludjerima čije je znanje dolazilo neposredno iz biblioteka Leona, Sen-Rikijea, Korbije. Pa ipak, kraljevske umetničke forme, koje su se smatrale vernim antičkom duhu, zracile su naročito iz Germanije. Mnoge biskupije i carski manastiri po Nemačkoj bili su sredista odakle su se te forme dalje sirile, a povremena putovanja tevtonskog imperatora znacila su njihovo grananje čak do Rima.

Čovek XI veka video je svoga kralja kao viteza koji sa macem u ruci obezbedjuje narodu mir i pravdu. Ali on ga vidi i kao mudraca i podrazumeva da ovaj zna da čita. Suverenima više nije bilo dozvoljeno da budu nepismeni. Vaskrsnuta je slika rimskog ideala dobrog imperatora kao izvora znanja i mudrosti. No već je Eginhard prikazao K.V. kako za svojih bdenja uci da pise. Monarh se ukljucio u crkvu. A hrišćanski svestenici su morali biti vicni knjizi, pošto se reč njihovog Boga nalazila zapisana u tekstovima. Bilo je vazno da kralj zna da čita a da sina naslednika odgoji kao svestenika. Suveren je morao da vodi računa o tome da crkveno osoblje, kojem je i sam pripadao, bude kvalifikovano, dakle učeno. Morao je da podržava ustanove koje su odgajale svestenike za njihove uloge. Karlo Veliki je doživljavan kao zastitnik škole, koji kori slabe djake a ocinskom rukom miluje po glavi one najbolje, to je zato što je želeo da bolje no iko ispuni obaveze preuzete na krunisanju, pa je naredjivao da se kraj svake biskupije i svakog manastira podigne po jedna škola. U tome su ga oko hiljadite godine podržavali monasi. Vazno je bilo da manastiri i prvostolne crkve budu dobro opskrbljeni knjigama i uciteljima, na dvorovima osnuju najbolji školski centri. Škola je dakle u XI veku tesno povezana sa vladavinom. Kultura koju su sirile kraljevske škole nije bila ni aktuelna ni domaca. Ona je prenosila nasledje koje su smerni narastaju

ljubomorno sacuvali u tmini srednjeg veka, nasledje zlatnog doba, Latinskog carstva. Ta kultura bila je klasična i čuvala je živu uspomenu na Rim.

Od svakog narastaja se moglo školovati po nekoliko stotina, možda i nekoliko 1000. - a do višeg stupnja stizalo je samo nekoliko desetina povlascenih; oni su bili rasuti po čitavoj Evropi i razdvajale su ih ogromne razdaljine. Škola su bili oni sami - nekoliko knjiga koje su prepisali svojom rukom ili dobili od svojih prijatelja, i sacica slusalaca svih uzrasta. Sve je pripadalo Crkvi. Svi su ucili da bi bolje služili Bogu i bolje razumevali njegovu rec. Obrazovanje se temeljilo na izučavanju reci, njihovog smisla, njihove podele, tj. na leksici i gramatici. Od sedam "slobodnih veština", ucitelji XI veka upraznjavali su samo prvu, najosnovniju koja se sastojala u uvodjenju u jezik Vulgate. Pored toga čitali su i neke tekstove koji se smatraju uzorom dobrog jezika: Vergilija, Stacija, Juvenala, Horacija, Lukijana, Terencija. Ovi pisci su bili pagani, ali su se služili najcistijim lingvističkim oblicima. Mladi svestenici i kaludjeri prepisivali su čitave odlomke i pamtili ih.

Nasledje antičke umetnosti preneto je prvenstveno preko umetnosti knjige, koja je smatrana pomoćnim delom liturgije koliko i orudjem saznanja. Trebalo je stoga da bude ukrašena kao što su bili oltar...U tom umetničkom predmetu vaspostavljala se veza izmedju pisane kulture i slike. Mnogobrojni sakramentari, lekcionari i Biblije, ilustrovani u vreme Luja pobožnog ili Karla Ćelavog, predstavljali su još u XI veku glavni fond svih manastirskih i biskupskih biblioteka Gotovo sve slike koje su ih ukrašavale podražavale su paleohrišćanske uzore. Likovna snaga jevandjeoskih figura, arhitektonski kipovi u kojima su ti likovi dobijali čvrst izraz, ukrasi kojima su uokvirena crkvena pravila i kalendari...sve je bilo u skladu sa humanističkim uzorima koje su nudila dela latinskih pesnika i istoricara. One su preslikavane kao što su prepisivani Vergilije, Svetonije ili Terencije. Ugledali su se na ilustratore IX veka kada je valjalo sastaviti ukras koji bi odgovarao kraljevskom dostojanstvu. Pri tome su i sami izmisljali novo, i oblici koje je njihova ruka stvarala neosetno su se udaljavali od karolinških uzora. Ove forme ostaju duboko privrzene estetici kasnog rimskog carstva. One su ljudsko telo situirano u prostor.

Vaskrsenje reljefa bilo je smelije. Karolinški umetnički inspirisali su se rimskom plastikom, ali skoro na potajan način jer je paganizam u IX veku još bio opasan. Zato su figure izradjene od slonovače ili dragocenih metala stavljane blizu oltara. Približavali su im se samo posveceni, bogosluzitelji, ljudi istovremeno pouzdani i snažne kulture. Hiljadite godine se sve izmenilo. Škola je rasprsivala zablude, ona je sebi pripojila lepotu paganskog sveta, i posvetila je Bogu. Odvazili su se da na vratima svetilista postave božanske slike, sa ubedljivoscu koju daje prostorna zapremina.

Podstrek je nesumnjivo krenuo iz Saske, iz srca carskog preporoda. Bernuard, biskup iz Hildeshajma, bio je učen čovek. Imperator ga je zaduzio za obrazovanje svoga sina. Biografi govore o njemu kao i o arhitekti, ilustratoru rukopisa, kujundziji. Sve to je u ono vreme islo zajedno. Za svoju crkvu, on je 1015. dao da se izliju, deo po deo, dvoja vrata od bronze. Ugledao se na K.V. i visoke dostojanstvenike karolinške crkve. Ali bronza na vratima dotle nije imala nikakvih slika, a ova u Hildeshajmu ih je bila prepuna. Sesnaest prozora poredjanih u dve paralelne kolone tumače narodu misticne veze koje povezuju nebo i zemlju. Na levoj strani likovi iz SZ, odozgo nanize prikazuju svet od stvaranja do smrti Aveljeve: prikazuju pad. Na desnoj strani, odozdo navise, likovi iz jevandjelja, od blagovesti do vaskrsenja, prikazuju kretanje ka iskupljenju, koja će spaseno covecanstvo povesti ka večnoj slavi. Ovaj spomenik vaskrsao je krupnu plastiku i u najudaljenijim delovima carstva. Podražavali su ga u rajnskoj oblasti i dolini Meze. Tako je utrven put koji, preko reljefa na zlatnom oltaru u Bazelu vodi do savrseno klasičnih formi koje je livac Renije de Huj postavio u Lijezu, izmedju 1107 i 1118., na bocne površine jedne krstionice. Taj preporod nadahnuo je možda, i veliku skulpturu u Kliniju. On je svakako doprineo obnovi monumentalnog vajarstva, čijim je sredistem oko sredine XII veka postao Šartr, nakon Sen Denija.

Težnja monarhijske estetike ka starini bila je veoma naglašena stoga što su radionice bile okružene zbirkom starine, i nalazile se u blizini riznica.

Kralj je bio velikodusan. Ti dragoceni predmeti čine njegovu snagu. Oni su vidljiva slika njegove moći. Nema kralja bez blaga, a cim sjaj kralja pocne da se gasi, počinje da

opada i njegova moć. A takve zbirke bile su ishod dugog i sporog prikupljanja nasledja. Svaki deo je imao odredjenu ulogu, u jednoj kulturi gde je ceremonija bila tako vazna, gde se sve izražavalo kroz obred i simbol i gde su prema tome, nakit i spoljasnji izgled nosili u sebi toliko znacenja. Jedna od prvih uloga umetnika koje je kralj drzao kraj sebe bila je da održavaju kraljevski nakit. Takodje su doterivali novostecene predmete kako ovi ne bi odudarali od već postojecih. U tom mnoštvu zlatarskih proizvoda preovladjivali klasični uzori. Dvorski umetnici nastojali su da kod obnavljanja i prilagodjavanja predmeta dosegnu tehnicko savrsenstvo starih predmeta.

VREMENSKA TABELA

II VEK:

- 190 i 220 - veliki sarkofag sa predstavom bitke

III VEK:

- 220-250 - sarkofazi sa predstavom herojskog lova na lavove
- 250-280 - sarkofazi sa filozofskom tematikom
- 280-310 - sarkofazi sa narodnim scenama iz života pastira, lovaca, ribara.
- 275-176 - napali Alemani

IV VEK:

- 300-310 **-** sarkofag sa Hristovim cudima.
- 310 - Apolon se javio Konstantinu i obecao mu 30ogodisnju vladavinu; do dan pred bitku na Milvijevom mostu bio je zvanični Konstantinov zastitnik
- 311 - Licinijev edikt
- 313-337- Konstantinova vladavina
- 319 (a možda još i 313) - završena katedrala u Akvileji
- 318 - osvecena katedrala u Trijeru
- 313 - Konstantin je izgradio mozda Carsku palatu, Lateran
- 312-313 - San Sebastijano na Via Appia
- 395-408 - vladavina Arkadija
- 312 - medalja Konstantina Velikog
- 28. 10. 312. -pobeda na Milvijskom mostu
- 379-395 - Teodosije I
- 313 - hristogram nije usao u upotrebu do tog datuma
- 392 - diptih Nikomaha i Simaha, Rim
-

V VEK:

- 402-417- Santa Pudencijana
- 401-402 - Arkadije podigao trijumfalni stub;
- 421 - Teodosije II postavio statuu na vrh Arkadijevog stuba; stub se srusio u zemljotresu pocetkom XVIII veka
- 408-451 - Teodosija II
- 408-413 - podignuti Teodosijevi bedemi
- 416-418 - izgradjena Antiohova palata
- 421 -pad Antioha
- 478 - najezda Teodorihovih Ostrogota; Lihnid/Ohrid se odupro;
- 431 - sabor u Efesu (odbaceno Nestorijanstvo)
- 410 - kralj Vizigota, Alarih u gladi i ocajanju, opljackao Rim

- 491-518 - Anastazije
- 418-422 - Honorije
- 417 - drugi konzulat Konstancija (buduceg III)
- 494-519 - vreme episkopa Petra II
- 494-519 nastali mozaici Arhiepiskopske kapele
- 461-468 - Lateranska krstionica (Oratorijum Sv Jovana Jevandjeliste)
- 415 - nadjeno telo Sv Stefana

VI VEK:

- 527-565 - vladavina Justinijana
- 518 - Ohrid nastradao od velikog zemljotresa
- 519 - Ohrid priključen provinciji Prevalitani
- 517 - načinjen diptih Anastazija
- 513 - diptih Klementina
- 525 - Antemijev diptih
- 524 - Boetija pogubio Teodorih
- 521- Nonije Arije Manlije Boetije bio konzul
- 521-532 - episkop Eklezije
- 538-545 - izgradjen San Vitale

VII VEK:

- 691-692 - mozaici hrama Skale u Jerusalimu
- 661-750 - dinastija Omajada
- 615 - umro sv Kolomban u Bobiju

-
-

VIII VEK:

- 787-813 - uspostavljanje ikonopoklonstva od strane carice Irine; samo kratka epizoda
- 750-1258 - Abasidi (arapi takodje) svoju moć su prosirili čak do Indije
- 705-11 - mozaici dzamije Omejada u Damasku
- 781 - krstenje Karlovog sina Pipina u lateranskoj krstionici

IX VEK:

- 813-820 -Ptolomej Vatikanske biblioteke
- 867-1057 - Makedonska dinastija u Vizantiji
- 829-842 - car Teofilo
- 800 - krunisan Karlo Veliki
-
-
-

X VEK:

- 963-969 - Nikifor II Foka
- 920-944 - Roman Lakapin
- 912 - mozaik u Sv Sofiji carigradskoj sa Lavom VI
- 986 - Menolog za Vasilija II
- 913-959 -Konstantin Porfirogenet
-

XI VEK:

- 1081-1118 - Aleksije I Komnin
- 1081 - rezidencija preseljena u Vlahernu; Bukoleon je ostao u u potrebi;

- 1050 - osnovao manastir Bogorodice Pamakaristos Jovan Komnin (otac Aleksija I Komnina)
- 1054 - Psaltir iz Patrijarsijske biblioteke u Jerusalimu -
- 1025-1028 - mozaici portika crkve Uspenja u Nikeji
- 1042-1056 - mozaici u Nea Moni na Hiosu
- 1037-1061/67 - mozaici Sv Sofije u Kijevu
- 1045 - izgradjen Sofijski sabor u Novgorodu
- 1083 - osnovan Backovski manastir u juznoj Bugarskoj
- 1058 - narocito prodiru vizantijski uticaji u Monte Kasino
- 1058-1086 - vreme opata Deziderija u Monte Kasinu
- 1066 - grandioznoj rekonstrukciji bazilike Sv Benedikta pristupa Deziderije

XII VEK:

- 1143-1180 - Manojlo I Komnin
- 1118-1143 - Jovan II Komnin (sin Aleksija Komnina)
- 1143-1180 - Manojlo I Komnin nasledjuje carsku krunu као najmladji Jovanov sin
- 1182. - dolazi na presto Andronik
- 1185 - цар Андроник је растргнут у Цариграду од стране народа
- 1185-1195 - Исак II Анђео
- 1195 - поход на Бугаре
- 1122 - Јован свога сина Алексија прогласио суимператором
- 1155 - Bogorodica Vladimirska dovezena iz Carigrada u Rusiju
- 1164 - sagradjena crkva Sv Pantelejmona u Nerezima
- 1108 - oslikana u Rusiji crkva Arhandjela Mihaila u Kijevu
- 1108 - oslikan Sofijski sabor u Novgorodu
- 1156 - freske Spaso-Miroskog manastira u Pskovu
- 1170 - podignuti Djurdjevi Stupovi
- 1130 -мозаик у Гелатском манастиру
- 1106 - манастир у Гелати је основао цар Давид
- 1125-1130 - oslikan Gelatski manastir
- 1167 - фреске из цркве Светог Ђорђа у Старој Ладоги
- 1199 - фреске манастира Нередице
- 1191 - фреске цркве Светог ђорђа у Курбинову (на часној трпези, у фрескотехници забележен datum)
- 1148 - мозаици Чефалуа
- 1130-1154 -Рожер II
- 1198-1216 - време Инокентија III
- 1158 - nastala ikona Bogorodice Bogoljupske koja se sada nalazi u Suzdalju
- 1154 - umro papa Anastazije IV
-
-
-
-

XIII VEK:

- 1204 - doneta cetiri čuvena konja koji danas stoje na crkvi Sv.Marka u Veneciji
- 1261-1453 - vladavina Paleologa
- 1268- Milion Tetrapilon se poslednji put pominje
- 1249-1305 - Toritijev rad na mozaicima S.Marija Madjore - 1298 - grob biskupa Gunsalvesa u S M Madjore
- 1261 - oslobođenje Carigrada od Latina (Mihailo VIII Paleolog)
- 1204 - nastanjivali Bukoleon Latinski carevi
- 1261- Bukoleon napušten
- 1269 - Novi Zavet iz pariske Nacionalne biblioteke
- 1285 - Jevanđelje iz Britanskog muzeja
- 1250 - koptsko jevanđelje iz Pariza
- 1221 - Jevanđelje iz Sv Marka u Jerusalimu

- 1230 - freske crkve Cetrdeset mučenika u Trnovu
- 1292 - od tad Manfredino radi u Djenovi
- druga ¼ XIII veka - u pizansko slikarstvo prodire jak uticaj Vizantije
- 1229-1254 - Dzunta Pizano (radi)
- 1276-1292 - Vigiroza de Sijene (spominje se)
- 1255-1299 - Stvaralastvo Duča
- 1292 - obnovio crkvu Bogorodice Pamakaristos protostator Mihailo Trahaniot
- 1285 - pojavile su se dve mozaičke ikone u tesalijskoj crkvi Porta Panagija
- 1244-1291 - pad Jerusalima pod krstaše
- 1281 - pojavila se prva ikona Sv Save
- 1227 - umro Dzingis-kan

XIV VEK:

- 1320 - nastali mozaici na fasadi Santa Marija Madjore
- 1300 - obnovljen manastir Konstantina Lipsa
- 1315-1320 - zavrseni mozaici Hrista Hore
- 1315-1320 - nastale freske u juznom paraklisu Hrista Hore
- 1307 - zamonasila se Marija Paleolog
- 1315 - posle smrti Mihaila Trahaniota, njegova udovica, monahinja Marta, uz levu stranu Bogorodice Pamakaristos dodaje paraklis
- 1315 - zavrseni ostali mozaici iz paraklisa Bogorodice Pamakaristos u jednom ozbiljnijem stilu;
- 1380 - BCa Pimenska
- 1391 - vasilisa Jelena, kcerka lokalnog feudalca Konstantina, postala krunisana supruga Manojla II Paleologa
- 1389-1395 - cin iz Visockog manastira, deset ikona
- 1342 - Odigitrija iz Lesnova
- 1360/1370-1427/1430 - Andrej Rubljov
- 1392 - umro Sergije Radonjeski
- 1330te - rodjen Teofan Grk
- 1378 - freske iz crkve sv Preobrazenja u Novgorodu; prvo dokazano rusko delo Teofana Grka
- 1395 - Teofan Grk sa Semijonom Čjornijem i njegovim učenicima trebao je da oslika crkvu Rođenja Bogorodice sa Lazarevom kapelom u Moskvi
- 1399 - sa svojim učenicima Teofan Grk oslikao moskovsku katedralu arhanđela (tu je prikazao vedutu (panoramu) grada;
- 1362 - Jedrene postaje prestonica

-

XV VEK:

- 1490 - eksplodirala Nea Eklisija
- 1480 - "Vavassore drvorez" sa prikazom Carigrada
- 1456 je preseljeno sedište carigradskog patrijarha u BCU Pamakaristos
- 1408 - vreme udara Jedigeja na Moskvu
- 1408 - najraniji period Rubljova i period sa Danilom
- 1405 - Rubljov radi na oslikavanju Blagovestenskog sabora u Moskvi
- 1408 - Uspenski sabor u Vladimiru
- 1411 - Ikona starozavetne svete Trojice od Rubljova
- 1422 - Trojički sabor
- 1415 - hronika iz epistola monaha Epifana upucena opatu Cirilu iz Tvera
- 1405-1415 - umro negde izmedju Teofan Grk
- 1405 - sa Prohorom iz Gorodeca i Rubljovom Teofan Grk oslikao moskovsku katedralu Blagovesti
- 1405 - umro Tamerlan za vreme jednog pohoda na Kinu

- 1452 - Rumeli Hisar
-
-
-
-

XVI VEK:

- 1505-1613 - bazilika Sv Petra u Rimu zamenjena je današnjom
- 1509 - srusila su se u zemljotresu stara "Zlatnih vrata" (ostatak Konstantinovih zidina) koja su opstala i u otomansko doba
- 1591 - manastir BCE Pamakaristos pretvoren u dzamiju
- 1520-1522 - Sultan Selim dzamija
- 1573 -Pijale Pasa dzamija
- 1540-1555 - Mirimah dzamija
- 1544-1548 - Šehzade dzamija
- 1571- Sokolu Mehmed pasa
- 1550-57 - Sulejmanija dzamija
- 1585 - Turbe i Sadrvan

Prvog novgorodskog letopisca, tokom 1196.slikao freske u crkvi Polaganja Bogorodičine rize i pojasa u Novgorodu
poledjina slavne ikone Znamenje iz 1169.na kojoj su apostoli Petar i mučenica Natalija predstavljeni kako se mole pred Hristom

Laleli dzamija -1759-1763
Sultan Mehmet Fatih dzamija - 1771; graditelj 1463-1470 Grk Hristodulos
Sultan Ahmet dzamija - 1609-1616
Nuru Osmanije dzamija - 1748-1756

Šapur I (241-272)
luk na Tak-e Kesra u Ktesifonu (za vlade Sapura I) izmedju 241. i 272. godine
.**Prva grupa**: četiri reljefa Ardašira I (226-241)
Bahram I (263-276)
Bahrama II (276-293)
Investitura Aredshira I (224-241) od strane Ahuramazde
Darije I (522-486). Hormizd II (302-309)
Investitura Narseha (293-302) od strane boginje Anahite
Palata Artakserksa III (359-338) u Persepolisu
Ksekrs I (486-465)

, sa jacanjem franacko-vizantijskih veza oko 812., sa promenom na prestolu 814.
Penateuh iz Ašburnhama koji se do oko 1842 čuvao u biblioteci u Turu
Godeskalkov sakramentar - datovan u 781
Procvat dvorske škole zapoceo je oko 800. i trajao je do smrti K.V. 814
Osnivanje Klinija 910.
Mnogi manuskripti velike raznolikosti stvoreni su u Triru izmedju 980 i 1020. medju njima i Jevandjelje Otona III, "Registrum Gregorii", i Bamberg Apokalipsa
normanskih osvajanja Engleske 1066

Pipinu Malom nije bilo teško da 751. zbaci poslednjeg vladara Hilderiha III i da ga sa sinom zatvori u manastir Sen Berten, pošto mu je prethodno sramno postrigao kosu
804.dovrsena kapela ahenske palate
kripta Sen Žermena u Oseru sagradjena 841. kripta prima 859. mosti sv Germana
Ajnhardov slavoluk: relikvijar od delimicno pozlacenog srebra, namenjen u isti mah i za podnozje krsta. Natpis pominje Ajnharda koji ga je 815. darovao Sv Servaciju u Mastrihtu
razorni pohod Vikinga kroz zemlje izmedju Rajne i Meze 881/82.
891.pod Arnulfom Koruskim izvojevana je kod Levana pobeda nad Vikinzima
sinod u Sutriju (1046)
Sv Andrije osvecena je 1023., freske u kripti mogu se datovati najviše nekoliko godina ranije
Ariberta iz Intimijana, koji je crkvicu Sv Vicenca oko 1007. dao da se nanovo ukrasi. Ovog odanog pristalicu otonskog doma postavio je Henrik II za milanskog nadbiskupa.
U pozno vreme oko 1000. treba možda datovati plocu koja prikazuje Hrista na zemaljskom saru izmedju sv Viktora i sv Gerona a iznad izokefalno grupisanih svetaca "tebanske legije"
Lotarov krst obično datovan oko 1000. Godine
vremena oko i posle 1020. od korica sakramentara iz Fulde, u Bambergu do gravira na Vaterbahovom i na Spicerovom oltaru za nosenje i najzad do kvalitetnog nijela na poledjini carskog krsta, koji se svi datuju izmedju 1020. i 1030
Bogat relikvijama i skupocenim gemama ukrašen veliki krst bio je, npr. već pomenuti, oko 1000. Benov krst u Majncu
Osobito je karakteristicni oko 1000. nastali pokret spekulativne iluminacije rukopisa, što jasno ukazuje na ezotericnu prirodu otonske teologije
sakramentar u Rimu, nastao oko 1025
kelnski nadbiskup, koji je kao carski prosac za Otona I (?) putovao 971. u Vizantiju
evangelijar u Mančesteru datovan 996-1002
evangelijar Otona III i knjiga perikopa Henrika II - vreme oko 1000.
pod Heribertovim pontifikatom dolazi do znatnog poleta rukopisnog slikarstva u Kelnu (999-1021)
Verovatno oko 1025. "pozvana su i obavezana" dvojica rajehenauskih monaha, Purhard i Konrad da izrade jedan evangelijar za oltar apostola Petra u kelnskoj katedrali - Hilinus kodeks
kelnska poznootonska "bogata skupina" počinje oko 1030. a sredinom XI veka naglo se prekida
nastala po carevom nalogu, sakramentar i evangelijar darivan 1022. Montekasinu
Za crkvu-grobnicu Salijevaca, katedralu u Spejeru, izradjen je monumentalni evangelijar, datovan izmedju 1043 i 1046. Taj kodeks, sada u Eskorijalu, obeležava vrhunac ehternaske rukopisne umetnosti.
misal Roberta od Žimiježa iz godina izmedju 1013. i 1017.
fragmentarni sakramentar iz Bovea, datovan izmedju 1015 i 1020
Francuski naucnici zaista govore o opadanju kvaliteta zidnog slikarstva počevši od 1150
Normandiju i provincije kojima je vladala Engleska u vreme braka Henrija II sa Eleonorom od Akvitanije u 1152
starije slike iz Le Puaa. Iako su naslikane dosta kasnije oko 1200.
simboličnog osnivanja Klinija 910
Sen Zilijena, verovatno oslikanog u vreme posvecenja crkve 1084
Freske naslikane sigurno pre 1140. U Sen Marten u Nohant-Vicq (Beri)
freskama koje ilustruju život Sen Zila u juznoj kapeli kripte u blizini Sen Egnan-sir Šera, koje su sigurno naslikane posle 1150
jedinoj romaničkoj zidnoj slici naslikanoj u Kversiju, koja je, medjutim, mnogo poznijeg datuma, oko 1200.
Romanicko zidno slikarstvo dostiglo je vrhunac u Francuskoj izmedju 1080 i 1150; Tokom ovog vremena odlucena je sudbina Nemačkog carstva koje je, pod pritiskom crkve, moralo da popusti Rimu. U znatnoj meri francuska crkva je bila ta koja je, pod uticajem klinijevskih reformi i njenih brzih sirenja ka severu, podrzala papstvo u borbi protiv sekularnih zahteva

nemačkih careva. Ono što je odlučilo bitku za vodjstvo nad zapadnim hrišćanstvom bili su intenzivni napori sv Bernarda od Klervoa da ojaca papsku moć - napori koji su, slučajno, tekli nasuprot gledistima klinijevskog reda.
Zidne slike koje su izvedene oko 1180 u kolegijalnoj crkvi Sen Egnan sir Seru
Oslikan Sen Saven, oko 1100
freske Sen Šef-a u regiji Dofine, istočno od Liona. Natpis ukazuje na datum nastanka 1080
Slike Sen Martena de Fenuilar juzno od Perpinjana, izvedene su oko 1150
Grčki umetnici završili svoj rad u Monrealeu oko 1190.
umetničkoj renesansi u Monte Kasinu iz peroda 1060ih i 1070ih
Deziderije postao opat Montekasina (1058-86)
freskama naslikanim negde posle 1200. u apsidama Santa Marija dela Libera u Foro Klaudio i Santa Marija Madjore u Pjaneli
Godine 1086 Deziderije, patron nove umetnosti Monte Kasina, postaje papa Viktor III; Viktorova vladavina je potrajala samo 4 meseca, od maja do septembra 1086
ni jedan novi stil nije se javio u rimskom zidnom slikarstvu sve do oko 1100
dekoracija stare crkve San Klemente, koja lezi ispod današnje bazilike. Ona je oslikana oko 1100
freske apside crkve u Sačardja, osvecene 1116, datirane su na različite načine; u skladu sa jednim stavom, naslikane su čak 1175.
Ariberto da Intimijano, potonji nadbiskup Milana, obnovio je crkvu San Vicenca a Galijano. Dekoracija apside u novoj crkvi, oslikana u skoro isto vreme kada je crkva i posvecena 1007.; Dekoracija, uradjena oko 1095., verovatno pod potsticajima Arnolfa de Kapitanija, nadbiskupa Milana, mora se ubrojati sa Sant Andjelom in Formis, San Klementeom de Taul, Berze la Vilom, Sen Savenom i Lambahom, kao jedno od najvećih dela ranoromanickog zidnog slikrastva
vladavine Fridriha Barbarose (1152-90)
slikarstva apside katedrale u Akvileji (1031)
rasprava izmedju patrijarhata bila je postepeno resena tokom XII veka, a sporazum je postignut 1180. Patrijarh Akvileje je imao palatu u Veneciji pre toga, makar do 1177, a Akvileja je izgubila umetničku nezavisnost od venecijanskog uticaja do kraja tog veka
Slike na drvenom krovu Sankt Martin u Zilisu, danas smestene u oko 1160 ili nedugo posle
svoda kripte Santa Marije u Burgusiju (1160-70)
Sant Andjelo in Formis c. 1800
Ćivitate c. 1090
Krstionica u Finrenci iz 1225
pogledu datuma osvećenja San Klementea u Taulju, koje se odigralo 1123
juzna apsida Santa Marije de Tarasa morala je biti oslikana posle 1173.
dekoraciji svoda Panteon de los Rejes u Leonu, koja ukljucuje portrete donatora, Ferdinanda II i njegove žene Urake. Ferdinandove prva i treća žena su se obe zvale Uraka, pa iz toga izvodimo da su slike izvedene ili izmedju 1167. i 1175. ili izmedju 1181. i 1188
za izvesnog "Aliju, saracena i slikara" zabeleženo je da je radio u Barseloni 1109., a jedan drugi po imenu Mekelmos je bio zaposlen 1157 u zamku Kugat del Vales pored Barselone
grofica Lusija de Palars (1080-90)
San Pedro je verovatno bio oslikan nedugo posle Santa Marije, koja je bila osvecena 1123.
skrinja za relikvije Sv Jovana krstitelja i Sv Pelaja iz Leona, 1059; kovcezic u San Milanu de la Kogolja, 1053-67) i u metalu (skrinja sv Isidora, Leon, 1063)
u dekoraciji apside Santa Marije de Tarase, oslikane posle 1170 od strane slikara poznatog kao Majstor Espinelvas
dekoracija Panteona de los Rejes u priblizno 1164 i 1200., i verovatno u rane 1170te
dekoracijom Sala Kapitular u ženskoj opatiji Sihene (Hueska), najznačajnijeg ciklusa ovog perioda oko 1200
Do oko 1200, spansko zidno slikarstvo već je bilo u opadanju
Do sredine XIII veka, Mavari su oterani sa Iberijskog poluostrva izuzev podrucja Granade koja je ostala kao poslednja Mavarska država na evropskom tlu sve do 1492
Najpoznatije freske su one iz Taula koje su nastale oko 1123

Panteon de los Rejes iz San Isidoroa u Leonu nazvan je "Sikstinskom kapelom romanickog perioda". Ovu grobna odaja kraljeva Kastilje i Leona dekorisao je umetnik iz juzne Francuske ili iz Katalonije koji je oko 1180 naslikao velicanstvene freske na zidovima i tavanici.
Predstava iz 1086 "zene iz Apokalipse" nalazi se u Civitateu
Ove komentare napisao je hronicar Anala iz Lorsa (verovatno arhiepiskopa Rikbo (Richbod) od Trira) 801
carsko krunisanje Karla Velikog u Rimu od strane pape Lava III na Badnje veče godine 800
Sporazumom iz Eks-la Sapela iz 812
Karolinšku crkvu Sen Zermen u Okseru osnovao je 841
Posle smrti K.V. 814. carstvo se neprestano delilo tokom IX veka
Sve do kraja Hohstaufen dinastije 1268, Italija je ostala deo Nemačkog carstva. Godine 1033, npr ova veza sa Italijom prosirena je ujedinjenjem kraljevstva Burgundije da bi se formirao moćni evropski trio od "Nemačke-Italije-Burgundije"
Izolovani novi počeci monumentalne skulpture javili su se tokom X veka, ali sve do 1000.godine nije se javljala široko rasprostranjena konstruktivna aktivnost koja je počela iznenada
Arhitrav vrata u Sen Zeniju ima natpis koji ga datira u 24. godinu vladavine kralja Roberta Milostivog, koja je započela 996. Ovo tako smesta gredu tačno u godinu 1019/20., što je cini tako jednim od najranijih primera romanicke kamene skulpture.
Poznata casna trpeza (table altar), koja je verovatno osvecena 24.maja 1096. od strane pape Urbana II
kvalitet kapitela sa Port dez Komte (portala grofova), na juznom transeptu iz oko 1100
Port Miegevij (Porte Miegeville), ulaz na uznoj strani broda. Njegovo ime, koje je izvedeno od *media ville*, centar sela, opisuje njegovu centralnu poziciju u okviru naselja. Verovatno je bio završen pre osvecenja crkve 1118.,
Prema natpisu, klauster u Moazaku dovrsen je 1100
Bivsa opatijska crkva Bogorodice u Sujaku, sagradjena izmedju 1075 i 1150,
Najbrizljivije planirana fasada romanicke umetnosti je ona na katedrali Sen Pjer u Angulemu. Izradjena je izmedju 1115 i 1136. pod biskupom Girardom II
Cela visina timpanona zapadnog portala Sen Fortunaa, iz oko 1090
Stvoreni oko 1100, kapiteli nekadasnje opatijske crkve Sen Pjer et Sen Pol (Sv Petra i Pavla) u Kliniju
Vezle je postao odrednica hodocasnistva, i to se značajno razvilo posle njegovog priznanja od pape Urbana. 1103; U 1104., nova crkva posvecena M.Magdaleni sagradjena je pored nekadasnje opatijske crkve Sv Madlene, ali je izgorela 1120. Posle toga, druga nova crkva je izgradjena, na koju je dodat narteks oko 1140/50, i tu se odigrao istorijski dogadjaj na Uskrs 1146, koji je uticao na ceo hrišćanski svet: pred ogromnom masom ljudi koja je ukljucivala i brojne princeve, Bernar od Klervoa pozvao je ljude da se pridruže Drugom krstaškom pohodu. Stoga, Vezle je bio fokus i za evropske hodocasnike i za krstaše.
verovatno da su skulpture Vezlea, koje su obično datovane u period izmedju 1125-30, u stvari, uzevsi u obzir ikonografiju ovog timpanona, stvorene u kontekstu primpremanja za krstaški pohod oko 1146
protestanti unistili 1562
jeresi Pjera de Brija, koji je spaljen 1143. u Sen Zilu
Pitanje datovanja je zamaglio potpis skulptora na pozadini reljefa sa Vartolomejem, koji pominje Brunusa. To je povezano sa dokumentima iz 1171 i 1186 koji pominju osobu po imenu Brun
Manastir sen Trofima takodje poseduje i najekstravagantniji i najraskošniji klaustar u Provanci. Severno i istočno krilo su jedini preostali od romaničkih delova, datirajući iz izmedju 1150 i 1170, ili verovatno prema kraju XII veka

OTEN SEN LAZAR, oko 1130

Klini - kapiteli iz ambulatorijuma: četiri rajske reke i prve četiri note gregorijanskog pojanja. 1115-1120

ANGULEM - katedrala sv Petra; započeta oko 1120/30

Sen Sernen, moćna kolegijalna opatija redovničkih kanonika. Veoma posecena hodocasnicka crkva, čiji hor i glavni oltar osvecuje 1096. papa Urban II; ime njegovog majstora: Bernar Zildien; Juzni portal, nazvan vrata Miežvil, verovatno dovrsen pre 1118
Klaustar sv Petra u Moasaku, dovrsen prema natpisu, pod opatom Anktilom (umro 1115),
vreme izgradnje juznog portala crkve u Moasaku, koja je započela oko 1110
portala crkva u Sujaku, dovrsenog 1130,
Ovo je gotički obrazac Strasnog suda; pretpostavljamo da su majstori iz Langedoka došli oko 1135. u Sen Deni, čiji je Strasni sud (opet po Sv Mateju) postao prototip svih gotičkih portalskih timpanona
treća opatijska crkva Klinija (oko 1085-1135).
Sacuvalo nam se osam kapitela iz hora Klinija koji je 1095 osvetio papa Urban II (sledece godine ovaj isti papa osvetio je glavni oltar u Sen Sernenu u Tuluzi
predstavlja portal sv Magdalene u Vezleu, izradjen 1120-32
male priorske crkve u Berze la Vilu, u kojoj je opat Ig, iz Klinija, najradije boravio izmedju 1103. i 1109
katedrale Sv Lazara u Otenu, osvecene 1132.
U Kliniju su novi problemi plana i prostora resavani ponovnom gradnjom. Izgradnja se otegla na gotovo jedan vek od 955. Nova crkva (Klini II) je bila osvecena 981, porodužena narteksom i konacno poluoblicasto presvedena oko 1000.
Godine 948, samo nekoliko decenija posle dovrsenja prve crkve, monasi Klinija su zapoceli izgradnju druge, veće crkve. Ona, medjutim, nije bila osvecena sve do 981, verovatno zbog poteškoća zbog izgradnje
do 1000. god. i arhitektonske karakteristike osobene za romanicku arhitekturu bile razvijene, prvenstveno ambulatoriju sa radijalnim kapelama i svod sa prozorima
Ig od Semura došao na mesto opata Klinija 1049
Sve do 1200, bacvasti svodovi nisu bili zamenjeni rebrastim
Sen Beninja. Glavna crkva osvecena 1016/1017, bila je kompleksna bazilika. istočni deo, osvecen 1018 je rotonda
Osnovan 909 od strane vojvode od Akvitanije, počeci Klinija bili su neuspesni
smrti cara Otona III (1002) i njegovog mentora pape Silvestra II
Berno od Bomea (910-926) sagradio je prvu crkvu u Kliniju. Odou (926-944) je data mogućnost da podredi ostale manasitre opatu Klinija -
Klini II) izgradjena je od strane opata Majolusa (954-994) inače prijatelja cara Otona Velikog
Opat Odilo bio je na tom mestu tokom 55 godina od 994 do 1049.
Sedamdeset tri monaha su 1064 bila u samom manastiru Klini
Poslednji od velikih svetaca-opata Klinija, Petar Slavni (Venerable 1122-1156) je priveo radove na crkvi kraju;
Godine 1252. opatija se odrekla nezavisnosti koju joj je darovao Vilijam od Akvitanije
Do 1634 čak se i zajednica Klinija apsorbovala u monaške zajendice Sv Maura, i dalje redukujući svoju nezavisnost
Godine 1077, engleski kralj poverio je Kliniju manastir Luz; dve godine kasnije francuski kralj mu prepusta pariski manastir Sen-Marten de Šan
Bernar iz Klervoa (umro 1153).
Oko 1100, uticaj oblasti Langedoka počeo se osećati, naročito preko osobe majstora Viligelma, koji je radio ok 1099 za katedralnog arhitektu Lanfranka u Modeni.
U Ferari na severoistoku Emilije Romanje, prema kraju 1130ih, majstor Nikolo se potpisao na fasadi katedrale, iz vremena 1137.; pretpostavljeno je da je on bio ranije učenik Viligelma u Modeni
reljefu Spustanja sa krsta na katedrali u Parmi i datiran je u 1178 samim natpisom
Fasada katedrale u Luki je bila pod snažnim uticajem arhitektonske škole u Pizi; prema natpisu zavrsio ju je Djudeto da Komo 1204 i to je najstariji preostali deo.
Jedna od Lukinih najizuzetnijih romaničkih skulptura je ona na kladencu u San Fredianu, napravljena oko 1150.
Reljefi na fasadi crkve San Pjetro fuori le Mura u Spoletu, Umbrija, verovatno su stvoreni oko 1200

Normani, iz novoosnovanog Normanskog vojvodstva. Do 1041 stigli su na obale Apulije a do 1059 prosirili su se i na Siciliju
Normani su na Siciliju došli iz Francuske 1061
dvorsku kapelu posvecenu Sv Petru. Kapela je bila završena izmedju godina Robertovog krunisanja 1130 i 1143
Katedrala u Palermu sagradjena izmedju 1069-1190 od strane arhiepiskopa Valtera od Mila Palerma
Katedrala u Cefaluu. Transept i svetiliste datuju iz vremena Rozea ali su njegovi naslednici i Hohenstaufeni dovrsili glavni brod i fasadu izmedju 1180 i 1240
Katedrala u Monrealeu Veci deo crkve je zavrsio do 1182 a prostani 25-travejni klaustar do 1200; skulptor Bonano iz Pize je pozvan da napravi bronzana vrata za glavni portal, koja su postavljena 1185. Druga postavka, skulptora Barisona iz Tranija - dodata je na severni portal 5 godina kasnije.
horom dodatim 1140-44 na opatijsku crkvu Sen Deni
Godine 1120, Luj VI je uveo obicaj davanja krune i drugih kraljevskih insignija na čuvanje u blizini relikvija Sen Denija, koji je počeo da zamenjuje Sv Martina iz Tura kao zastitnik monarhije
1124 kada su se, pod zastitom Sen Denija, kraljevi vazali okupili da se bore protiv nadiruce germanske vojske.
Siže, opat od 1122 i kraljev najbliži savetnik od 1127, preuzeo je ulogu kraljevskog propagatora
Luj VII, koji je nasledio presto 1137
Crkva koju je Siže nasledio je, u sustini, bila ona koju je 775 zavrsio Pipin, otac Šarla (Karla) Velikog
Novi zapadni Sen Denija deo je bio osvecen, još ne završen, zajedno sa kulama 1140, tako da je izgleda bio zapocet oko 1135
Odmah po osvecenju zapadnog dela i produzavanja glavnog broda 1140, Siže je počeo da prepravlja hor
Drugog krstaškog rata 1147-9
neposredno pošto je Sv Bernard umro 1153 istočni kraj crkve u njegovoj opatiji Klervo je velicanstveno prerađen u njegovo svetiliste
Siže (rodjen 1081 i opat Sen Denija od 1122 sve do svoje smrti 1151)
Luj Veliki (Louis le Gros), koji se prilikom svog krunisanja 1108. odrekao sekularnog maca i prigrlio mac duhovni 'za zastitu Crkve
Procelju Šartra nedostaje rozeta koja je dodata 1200
Kraljevski Portal Šartra je nastao izmedju 1145 i 1155 posle pozara u naselju 1134. koji je unistio delove katedrale. Stoga ova fasada nije najstariji primer gotičke skulpture - već je to Sen Deni, i danas je datovan u vreme pre 1140
Veruje se da se delovi sa starijeg portala Notr Dama u Parizu moraju datovati pre 1148, u godinu kada je uticajni arhidjakon Notr-Dama, Erland de Garland, umro. Originalni portal crkve bio je posvecen Bogorodici. Rad na njegovom obnavljanju zapocet je 1120ih. Ovaj Marijin portal je kasnije inkorporiran u zapadno procelje nove gradjevine izgradjene 1160. od strane novo postavljenog biskupa, Morisa de Sulija
Dekoracija zapadnog portala katedrale Notr Dam u Laonu, iz oko 1200
zapadni portal Sen Etjena u Sensu. Iako je sama gradjevina medju najranijim gotičkim crkvama, zapoceta u vreme biskupa Anrija Sanglijera izmedju 1122 i 1142.. zapadni portal potiče iz godina 1185-1205
Godine 1204 grof od Bloa dao je katedrali u Šartru poklon u vidu glave Sv Ane; Ovaj portal stoga ne prethodi ovom daru, i datovan je u vreme izmedju 1204 i 1205.
Centralni portal Notr Dama u Parizu je restaurisan, prvo oko 1240 pa onda i kasnije.
početkom XIII veka. Ovo je bilo vreme jeretičkih pokreta koji su harali Evropom. još u 1140. strucnjak kanonskog prava, Gracijan, izjavio je da svako jeretik ko "pokazuje intelektualnu aroganciju
klasični stilski uticaj koji je zapljusnuo evropsku skulpturu oko 1200.
portal juznog trasepta Amijena, skulptura koja datuje iz 1235-45

kamen temeljac zapadnog portala Remsa polozen je oko 1252. Nasuprot ranijim pretpostavkama, sada izgleda moguće da je većina figura na zapadnom portalu iz 1252-1275.
Oko 1300, i tokom prve decenije XIV veka, dva portala na transeptima katedrale Notr dam u Ruanu su izvedeni. Portal za koji se mislilo da je stariji je onaj na juznoj strani, na Place de la Calende, i nosio je ime tog trga najranije od XV veka
Posle 1360 mozemo identifikovati skulptora u Parizu koji je bio iznad svih umetnika funerarne umetnosti - Žana iz Liježa. Najranija dela koja mu se definitivno mogu pripisati je glava sa spomenika stvorenog 1364 za Boneu od Francuske, cerku Šarla IV, koja je umrla 1361 kada je imala samo 2 godine.
gisants za grob koje sadrze vitalne organe Šarla IV i Zan d'Ivro, iz oko 1372- Žan iz Liježa
dela Zana de Lijeza nam omogućavaju da ga identifikujemo kao zvaničnog dvorskog umetnika čija zabeležena delatnost traje od 1361 do smrti 1381.
Vaznesenje povezano sa objavom drugog Hristovog dolaska javlja se na samo dva portala, a do 1160, ako ne i ranije, potpuno je odbaceno
Hristos u slavi je prvi put smesten iznad ulaza u crkvu u Kliniju, nedugo posle 1100
Posle 1170 Majestas nestaje sa gotičkih portala
Od oko 1170, nove teme povezane sa Bogorodicom probijale su se u centar programa
Strašni sud je medju prvim temama koje su se ilustrovale na portalima crkava, nedugo posle 1100
Posle 1200 program portala SS podlegao je radikalnoj izmeni
stojeca figura Bogorodice, vizantijske Odigitrije, može se naći na Zapadu tek posle 1100
Posle 1175-80. ciklusi SZ figura nestaju sa dovratnika portala. Oko 1220-25. medjutim novi sled statua se javlja; sta konkretno on predstavlja još uvek je stvar rasprave
Sve do 1914. čudo Ampule, na kojem su tvrdnje Remsa da je krunidbena crkva uglavnom počivale, još se moglo videti u donjoj traci timpanona

VISOKA GOTIKA U FRANCUSKOJ (1194-1300)

Neocekivana smrt Ricarda I od Engleske 1199. otvorila je put osvajanjima Filipa II Normandije i Anzua od 1204
posle smrti Luja IX 1270
hapsenjem Bonifacija VIII od stranje Filipa IV 1303. i premestanjem papskog dvora u Avinjon 1306
za obnovu katedrale u Amijenu od 1220
Od oko 1200. dizajn severno francuskih katedrala podlegao je obnovi koja je kulminirala u 1230im sa stvaranjem plamenog stila
Do 1300. era francuskog vodjstva dolazila je do svog zavrsetka, makar što se tiče oblasti Evrope koje su bile najproduktivnije u izgradnji velikih crkava
Sve do oko 1300, slikari na staklu su imali samo crnu ili braon boju za grizaj koja im je bila dostupna. Zatim oko tog vremena (tj. oko 1300), otkirli su srebrni talog iako je on bio dugo poznat islamskim umetnicima
Nedugo posle 1100, Teofilus je sastavio raspravu o umetnostima koja ukljucuje i opis pravljenja vitraža
Posle oko 1150., medjutim, postojao je ustaljeni trend prema probijanju zidova nešto većim prozorima
Parabola o Povratku Bludnog sina bila je naročito popularna u vitražima oko 1200. priča je bila pogodna za izvlacenje nekoliko pouka
Katedrale u Burzu i Šartru bili su obe zapocete u 1190im
Nabori draperije ove vrste razlikuju umetničku figuru rano gotičkog stila vitraža do oko 1230 i karakterisu stil poznat kao "suplji nabor" ili "klasicizirajući stil".
Ranogotički stil trajao je u Francuskoj do 1230ih
Do 1240ih stil figura visoke gotike preovladao je sirom srca francuske gotike.
Sen Šapel, koji je zapocet 1239, predstavlja jedno od najizrazitijih gradjevina plamenog stila visoke gotike
Luj IX (1236-70)
serija prozora u horu opatije Sen Uen u Ruanu, koji potiču iz 1325-38.

Slikari Canons of Loches prozora su bili ti koji su oko 1260 prvi otkrili kako da se obezbede visoki uski kopljasti prozori sa vitražom na estetski zadovoljavajući način bez potrebe da se figure izduzavaju
vitraži u centralnoj kapeli Sen Uen moraiju se datovati od oko 1325
do 1400 ili tako nešto internacionalni umetnički stil je razvijen, koji se naziva Mekim ili Internacionalnim stilom
Severna kula u Šartru, zapoceta u poznim 1130im pre nego što je fasada kakva je u današnjem obliku bila zamisljena, imala je drveno koplje koje je verovatno bilo slično po obliku kamenoj strukturi iz oko 1160-70 koja još uvek krunise juznu kulu
U prirucniku o simbolizmu crkve napisanom oko 1250. od strane Viljama Durana, biskupa Mendea, kaze se da koplja simbolisu stremljenje ljudskog uma prema nebu
rozete cistercitskih opatija u Troa-Fonten u severnoj Sampanji i Kirkstal u Jorksiru, oba iz oko 1150-60
CIborijumi nosaca hora u Šartru pripadaju veoma rasirenom pokretu u Francuskoj gotici iz oko 1180-1220. da se enterijeri obogaćuju pozajmicama iz zlatarstva
do 1250. prozori sa zabatima izgubili svako konkretno znacenje i postali samo još jedan pomodni detalj
izmedju 1134 i 1138, i ponovo izmedju 1139 i 1142. govori se o donacijama *ad opus turris* ili *ad aedificationem turris*. Plan portala verovatno još nije bio sačinjen tada. Godine 1145. Rober iz Torinja, opat benediktinskog manastira na Mon Sen Miselu izveštava iz Šartra o novim gradjevinskim radovima *cuius turres tunc fiebant*
Teri iz Šartra, savetnik katedralne škole od 1141-oko 1150, bio je autor silabusa (udzbenika) Slobodnih veština, *Heptateuhona*
cisterciti od oko 1150 pa nadalje bili najznačajniji ktitori velikih crkava na severu
Biland - oko 1170 zapoceti su radovi na ovoj opatiji, blizu Jorka
devastacije religije koju je opisao Viljem Osvajac 1069-70, tzv. "pustosenje severa"; kada
Najstariji primer iz biblije u crkvi sv Beninja u Dizonu, iznradjene u Sitou, malo posle 1100, prikazuje ubuduce obavezni oblik sa zaspalim Jesejem koji lezi i iz čijih bedara raste grana sa sedam darova Svetog Duha. Monasi avgustinci i premonstrati razvili su dalje nove oblike manastirskog života (počev od 1120).
Kanterberi, hor - kada je hor izgoreo 1174; Oko 1188 je naruceno da se napise istorija manastira
Obnovom hora Kanterberijske katedrale 1174 pocelo je vreme velikog gradjenja crkava u Engleskoj
Nezadovoljstvo sirenjem francuske moći pod Filipom II, naročito posle pohoda Normandije 1204 i invazije na Englesku 1216, pomoglo je stvaranje ksenofobicnog raspolozenja koje je izazvalo prekidanje francuskog uticaja na englsku arhitekturu posle zavrsetka hora Kanterberija
Hor u Linkolnu - zapocet 1192
Do oko 1230. arhitektonski recnik Linkolna je prihvacen u celoj Engleskoj osim Londona, jugoistoka i dalekog juga
Engleska oblast Evrope sa izuzetnim dostignućima u crkvenoj arhitekturi XIII veka i gde se kreativnost održala i posle 1300
Tomas od Kanterberija, drugi arhitekta Sv Stefana i možda sin Majkla od Kanterberija. Ceo istočni kraj crkve je bio preuredjen u čast Edvarda II, ubijenog 1327 i sahranjenog u ovoj crkvi.
Do oko 1360, kada se glocesterski hor privodio kraju, perpendikularni stil je počeo da potiskuje dekorativni u svim oblastima Engleske koje su bile graditeljski najaktivnije
hor Jorka zapocet 1361.
Otkad je Edvard Ispovednik obnovio Vestminstersku opatiju oko 1050, zapocinje velikih crkvenih graditeljskih projekata pocelo je da bude cenjeno kao doprinos boljem prosperitetu kraljevine u Engleskoj
POsle katastrofalnog pozara u katedrali u Katerberiju 1174, vlasti katedrale su odlučili da je obnove. monaški hor prvi je obnovljen, zatim kapela iza oltara, Kapela Trojstva

Arhivski izvori ukazuju da je najstariji vitraž u istočnom prozoru katedrale Ekseter iz oko 1302-04
ciklus fresaka iz 1263-1267 u Kraljevskoj dvorani u Vestminsterskoj opatiji
"zida od predstava" Velsa izvedenog oko 1230,
kralja Dzona (1199-1216) u katedrali Vorčester
bici kod Buvinea 27.jula 1214., engleski baroni su ga konacno naterali da potpise 1215., da potpise Magna Carta-u.
Robert Kurthouz (oko 1050-1134), najstariji sin Viljema Osvajaca (1066-87), bio je sahranjen ispred visokog oltara katedrale Glocester
Predstava kralja je izvedena u hrastovini, materijalu koji je često korišćen za grobne figure u Engleskoj izmedju 1280 i 1360
kralja Edvarda II (1307-27), koji je zbacen i brutalno ubijen u zamku Berkli 1327. još u 1314., u bici Benokburn kod Stirlinga u Skotskoj, skotska pesadija je porazila armiju engleskih vitezova, a Edvardova vladavina je i dalje bila period neopisivog pada Engleske. On je bio na kraju primoran da odbaci svoju zenu, Izabelu od Francuske i njenog ljubavnika, Rodzera Mortimera.
Edvardov spomenik (grob crnog viteza) u katedrali u Kanterberiju, iz vremena izmedju 1377-1380
Šarla VI (1380-1422)
Simonea Martinija, koji je u Avinjonu radio od 1339
Vilton diptih, slika koju je verovatno naručio Ricard II Engleski 1395
Zajedno sa flamanskim skulptorom Zakom de Berze, Brederlam je stvorio oltar za Kartuzijanski manastir Sampmola u Dizonu izmedju 1392 i 1397
Slika, koja je završena nešto posle 1400, prikazuje Hrista na Krstu i mučenistvo sv Dionisija
Maluelove smrti 1419
Blagovesti iz Eksa, koje je naručio tekstilni trgovac Pjetro Korpivi oko 1445.
Žan Fuke rodjen oko 1420 u Turu, gde je i umro 60 godina kasnije; naslikao portret pape Eugena IV (1430te) za crkvu Santa Marija sopra Minerva u Rimu (danas izgubljenu).
Žan Fuke - dvojnom portretu *Etjen Sevalje sa Sv Stefanom* iz oko 1450
Žan Fuke - *Neopalima kupina*, koja predstavlja centralni panel triptiha naslikanog oko 1476 za crkvu Sen Suveur u Eks-an-Provans,
Žan Fuke - *Diptih sa Lazarem* iz 1461.
Najznačajnija dela, i jedna od najreprezentativnijih ovog razvoja u skulpturi oko 1400, su ona koja se prikladno nazivaju *Schone Madonnen (Lepe madone- Šonen madonen)*.
Frizentor Madona se može datovati u oko 1370.
za kojeg se zna da je bio u sluzbi kraljevske porodice od 1403 do 1415: Haincelin de Haguenot poreklom iz Hagenaua u Alzasu
tapiseriji u *Livre de Chasse* postigla je u isto vreme (do 22.Marta, 1403)
Busiko - Rodjen 1365, vojnik od 12te, vitez od 16te, strah i trepet za Slovene u Pruskoj i za Britance u Francuskoj i Engleskoj, verni sluga Karla VI kod kuće i u inostranstvu, on je postao "Marechal de France" (Marsal) sa 26 godina i umro je u engleskom zatocenistvu 1421.
Nijedna od minijatura iz Busiko molitvenika, naravno, ne može se datovati pre 1393, godine kada se Marsal vencao, a sigurno su sve završene do 1415., godine kada je bio zarobljen kod Eginkura
naslovna strana *Dialogues de Pierre Salmon* u Zenevi koja je sigurno nastala 1411 ili 1412; izvestan broj minijatura u pariskoj kopiji istih *Dialogues,* koje prethode onima iz Zeneve i mogu se datovati u 1409-1410; i *A1erveilles du Monde* u nacionalnoj biblioteci koja je nastala 1. januara 1413
oko 1407-1408. stvorila "*Terence des Ducs*"
"*Boccace de Jean sans Peur*" iz 1409-11.
Oko 1400, kada su Firenca, Sijena, i Piza već dugo imale burzoasko drustvo, nadmetanje za moć i prestiz približavalo se svom klimaksu upravo u oblastima gde se Internacionalni stil i pojavio, i, u manjem stepenu u onima u kojima je bio najspremnije prihvacen.
fantasticnim hibridima izmedju skulpture i zlatarstva, nepoznatim do oko 1400

"Mali zlatni konj", verovatno izveden u Parizu 1403
Ali u periodu oko 1400, ova mesavina veštačkog sjaja i pseudorealnosti (primetiti naturalistički haljinu za psa ili dirljivo detaljno prikazaba stopala kralja) znacila je savrsenstvo u umetnosti.
"Ortenberg oltaru" iz oblasti srednje Rajne iz 1420.
početkom Internacionalnog stila, tj. oko 1375-1380.
Hamburskom oltaru Majstora Frankea iz 1424,
"Briselskom Molitveniku" iz oko *1390-1395*
"*Petites Heures*" iz.*oko* 1380-1385
Kalvariji" vestfalijskog slikara, Konrada Sesta (verovatno pre iz 1414 nego iz 1404)
Obicaj prikazivanja pokojnika kao leševa u poodmaklom stanju raspadanja je prvi put zabeležen godine 1393
Trijumfalni krst iz Šloskirhe (crkva zamka) u Vehselburgu, Saksonija. Izveden oko 1235
U ranim 1220im, skulptorima iz Šartra je naruceno da izrade dvostruki portal juznog transepta sa skulpturom u najmodernijem stilu
složena figuralna ornamentacija katedrale u Bambergu bila je verovatno zapoceta u 1220im, i morala je biti gotova do vremena reosvecenja katedrale 1237
cara Fridriha II (1220-50)
U 1240im Magdeburg je imao radionicu čiji su skulptori, izuzetno inovativni po onome što su stvorili, usvojili izuzetno kontrastan pristup stilu
negde u ovo vreme skulpture donatora u magdenburškoj katedrali izvedene: predlozeni datum je 1240te ili 1250te
Grobovi Plantagenata u opatijskoj crkvi u Fontevrou, izvedeni izmedju 1200 i 1256
Najraniji primer ove vrste groba u Nemačkoj, izveden oko 1230-40. u obliku dvostruke grobnice, je onaj u katedrali u Braunsvajgu
Na saboru održanom u Becu još 1237, car Fridrih II dao je da se njegov sin Konrad, tada samo devetogodišnjak, izabere za kralja Nemačke i buduceg cara, i postavio je nadbiskupa Majnca kao regenta. Godine 1241. Fridrihov značajan protivnik, papa Grgur IX, koji ga je ekskomunicirao po drugi put 1239, je umro
Fridrih je bio nemoćan da postigne dogovor sa papom Inokentijem IV, izabranim 1243. posle dugog interregnuma. Sile koje su se protivile caru u kolegijumu kardinala stalno su dobijale pomoć tako da je konacno 1245, na generalnom koncilu u Lionu, gde je papa morao da pobegne Fridrihu, dogadjaji su dostigli odlučujući kraj, zbacivanje cara
Godine 1246. Raspe je izabran za nemačkog kralja, tzv anti-kralja, i za prihvatanje prestola primio je ogromnu sumu novca od Pape. Izrugavali su mu se kao kralju klirika i nije moglo nikakvo krunisanje da se izvrši, jer je umro veoma brzo posle toga 1247.
grob nadbiskupa Urijela fon Gemingena, koji je umro 1514; On je pripisan Hansu Bakhofenu, i stoga je morao biti stvoren izmedju 1514 i 1519
Pieta iz Bona izvedena oko 1300
Pieta iz katedrale Sv Martina u Frajbergu pripada tipu Piete koja je, počevši od oko 1400, prerasla u svoju paralelu - Prelepe madone
Varijanta tipa predstavljenog u Frizentor Madoni može se videti i u figurama Bogorodice koje su stvorili skulptori oblasti Srednje Rajne oko 1400. One su poznate kao "Madone Vinove loze" ili ponekad, "Madone skiptra-krsta"
Multserovom obrazovanju, ali je on sigurno bio upoznat sa ikonografijom i formama Lepog stila. On je verovatno proveo i nekoliko godina i u burgundsko-holandskim oblastima, gde je postao upoznat sa naturalizmom razbijanja pozadine iz ranog XV veka. Godine 1427. on je proglasen gradjaninom Ulma
skulptori iz Ulma Mihael i Gregor Erhart. Mihael je potvrdjen kao skulptor u Ulmu izmedju 1469. i 1522. Njegov sin Gregor zabeležen je po prvi put 1494. u Augsburgu. Medjutim, verovatno je da je pre 1497, radio u radionici svog oca
osnivanje univerziteta u Tibingenu 1477
Godinu dana po zapocinjanju izgradnje nove opatijske crkve 1491., Hajnrih III Fabri je bio postavljen za biskupa, a 1493., kada je opatija doživela vrhunac obnove, je prvi zabeleženi datum upisan na oltaru

Izveden u periodu izmedju 1493 i 1494., Blaubojrenski oltar smatra se delom izrazitog stila Erhatove radionice
Fejt Štos (1447/48-1533)
1489 je konačno postavljen oltar Bogorodice u Krakovu
Posle 19 godina u Krakovu, Fejt Stos se vratio 1496. u Nirnberg
Rimensnajderov glavni period kreativnosti trajao je od 1485., kada je dobio gradjanstvo i status majstora Vircburga, do 1525.,kada je kao sampion seljaka u konfliktu sa biskupom, bacen u zatvor, mucen, i izgubio svoju javnu sluzbu
Dolina Taubera, ukljucujući i Rotenberg bila je od sredine XV veka centar narodnih ustanaka koji su, tokom Seljackog rata 1525, doveli grad na stranu naroda
retabl za Vizenkirhe u Sestu koji datuje iz oko 1250.
Car Karlo IV Luksemburske dinastije (vladao 1355-78), veliki patron Praga
Frauenkirche (Bogorodicine crkve) u na velikom trgu (1350-58)
Bogorodičina crkva je originalna gotička transformacija romanicke kapele u imperijalnu palatu, datovanu u oko 1170-80 i izgradjenu po naredjenju cara Fridriha Barbarose (1152-90) - Nirnberg
Peterom Parlerom, mladim arhitektom iz Svapske-Gminda koji je bio pozvan u Prag kada je imao 20 godina (verovatno 1353)
Delom otvoreno bakarno koplje severne kule pozlaceno je 1498, deo za koje je platila jedna od najvećih plemičkih porodica grada, Imhofovi, čija se kuća nalazila preko puta.
Prag je dobio status grada 1255 tokom vladavine Karla IV (kralja Ceske od 1346, cara 1355-78).
Prag je učinjen nadbiskupijom 1344. (a do tad je bio pod upravom Majnca)
prvi arhitekta katedrale bio je Matje d'Aras. On je osmislio osnovu za hor i izgradio deo ambulatorijuma sa radijalnim kapelama. On je umro 1352. i nešto posle, kao što smo videli, Peter Parler je pozvan u Prag
arhitekte Ulriha fon Enzingena, za koga se zna da je radio u Ulmu od 1392
Peter Parler, verovatno najznačajniji clan (1330/33-99), poreklom iz Kelna, usao je u sluzbu Karla IV negde ranih 1350ih, kada je imao, misli se, 23 godine.
Majstor Bertram, rodjen 1340 u Minhenu, je prvi zavelezen kao stanovnik Hamburga 1367, možda je proveo obuku sa caskim majstorom u Pragu
Oko godine 1365, majstor Teodorik od Praga imenovan je upraviteljem gilde slikara u Pragu; NAslikao je izmedju 1360 i 1365, 30 portreta nalik ikonama svetitelja koji dekorisu Kapelu Krsta u Karlstajn zamku
jedinstveni srebrni oltar Nikolasa Verdena iz Klosternojburga ostecen u pozaru 1322,
Zadnja strana ima četiri panela koji ukljucuju *Tri Marije na Grobu* i *Noli me tangere*. Paneli su naslikani 1324
Konrad Vic, koji je verovatno rodjen oko 1400 u gradu Rotveil u Virtembergu, usvojio je Lohnerovu ideju predstavljanja svetlosti kroz kontrast svetlih i tamnih površina boje. U *Cudesnom ribolovu*, panelu sa oltara *Sv Petra iz 1444.*
MATHIEU D'ARRAS. 1344. presao iz Avinjona u Prag
Biblije Zana de Sija (Jean de Sy). 1355-1356.
Pasional opatice Kunigunde 1313-1321
Sveti Stefan - 1320-1330, bista Bogorodice iz 1375-1385. Sv.Stefan; Blanka od Valoa, prva žena Karla IV. 1360-1365. Crkva Sv.Stefana; oko 1390.
Kruna sv Rimskog carstva je bila vazan deo riznice koju je Karlo IV 1350. preneo iz Minhena u Prag. Položena je u Karlstejn najkasnije 1365, povodom osvestanja kapele Sv.Krsta.
Relikvijar Ahena 1370-90
1360-1364. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn
Retabl. Kapela Sv.Krsta, Karlstejn. Oko 1360-1364
Oktobra 1357. Karlo IV pripojio je državu Boc u severozapadnoj Ceskoj, krcatu poludragim kamenjem zapadno od Klasterec-a nad Obri-jem
Johann se zvao kamenorezac koji je za cara radio 1359-1363. možda je on autor druge faze ukrasa Kapele svete Katarine (neposredno pre 1360

Freske kapele Sv KAtarine su izvedene pre osvestanja oratorijuma, 1357. Umetnik je bio pod italijanskim i francuskim uticajem. U drugoj fazi (neposredno pre 1360) zidovi su skoro u potpunosti prekriveni poludragim kamenjem; Neposredno pre 1360, u drugoj fazi, kapela je prekrivena velikim pločama poludragog kamenja sa pozlacenim fugama i praktično pretvorena u jedan veliki relikvijar
Krst relikvijar Českog kraljevstva - Oko 1357. Sada u riznici katedrale Sv.Vita, izrađen je posebno da čuva relikvije Stradanja Gospodnjeg
Odmah posle 1357. Karlo IV prima dva trna Hristovog venca od francuskog dofena (buduceg kralja Šarla V)
Najpoznatiji minijaturista tog perioda bio je majstor Onore, koji je vodio vaznu radionicu izmedju 1288 i 1291.
Breviarium Belleville, oko 1323-1326
Zakemara de Hesdina, koji je došao na dvor vojvode Zana od Berija iz Artoaa u Flandriji 1384.
Zakemar de Esdin ostao je na dvoru vojvode sve do 1409
Tokom Stogodišnjeg rata protiv Engleske i drugih, francuski kraljevi od Šarla VII (1422-61) do Fransoaa I (1515-47) boravili su na svom dvoru u dolini Loare
Ilustracija Dominika Lencija sa nazivom Gradska scena (ili Il Biadiolo kodeks) pokazuje ovo. Naslikan je oko 1340 i podseća na gradske predstave DJota i Ambrodja Lorencetija
Poznati Minesenger rukopis svajcarske Manese porodice je najimpresivniji od svih rukopisa koji su nastali u ovoj oblasti tokom ovog perioda. načinjen je izmedju 1315 i 1340 u Cirihu
Pasional opatice Kunigunde naslikan je oko 1320
Heinrich Suso (oko 1295-1366) je 1334. godine napisao alegorijski traktat pod naslovom Horologium Sapientiae
Kurija bila premeštena u Avinjon 1309 i da se nije vratila u Rim sve do 1377.
Simone Martini i njegovi rođaci (uskoro će ga naslediti Mateo da Viterbo) nisu došli do Avinjon sve do oko 1340, grupa rimskih umetnika je radila u Beziersu u Langedoku još oko 1302. i često ih je kasnije zaposljavao kralj Francuske i od 1325. talas italianizma pogodio je oblasti tako daleko udaljene od Avinjon kao što su Pariz, Španija, juzna Nemačka (naročito Austrija), pa čak i Engleska.
Austrijski majstor koji je od 1324 do 1329. dekorisao pozadinu oltarske slike Nicholas iz Verdena iz Klosterneuburg-a koja se sastojala od četiri velike table nesumnjivo je znato, neposredno ili posredno, za freske u Kapeli Arena
Berlinsko "Rođenje" iz oko 1350, premda je mnogo doslovnije đotovske u poredjenju sa one četiri ploče iz 1324-1329, je pre više nego manje, linearan i vertikalan po stilu; i ova cela škola slikarstva se okamenio u drugoj polovini veka. Od oko 1350 "sve umetničke snage u Austriji postaje su biti okrenute drugoj" - i, mozemo dodati, izrazito neitalijanskoj - "formi dvodimenzionalnog predstavljanja, tj. slikarstvu na staklu
tri izgubljena retabla koje je naručio Pierre Massonnier 1327 su jedne od najranijih panela za koje se zna da ih je izveo francuski slikar.
Soma-le-R.oy iz 1311
Legenda o Sv.-Deniju iz 1317.
"Knjiga Kalila i Dimna" (inače poznata kao "Basne Bidpai-a") iz 1313-I314, "Biblija Zana de Papeleu" od 1317, pa čak i dva "Života Sv.Luja" Giljema iz St. Patusa i Sieur de Joinville, premda nisu izvedeni sve do 1330-1335
Molitvenikom koji je Zan Pisel napravio za Jeanne d'Evreux, kraljicu Francuske, u periodu između njenog vencanja sa Karlom IV 1325 i njegove smrti 1328,
"*Breviaire de Bellevill*", after the family that owned it before it came into the possession of Charles V; it was written between 1323 and 1326,
a *Liber sententiarum* by Durandus of St.-Pourcain completed by another English scribe, William of Kirby, in 1336
the "Psalter and Prayer Book of Bonne of Luxembourg" (died 1349) which has but recently emerged from obscurity; - the Hours of Jeanne II de Navarre" (daughter of Louis X (who also died in 1349); the "Hours of Blanche of Burgundy," aunt of Jeanne de Navarre (died

1348), known as the "*Heures de Savoie*"*;* and the "Hours of Yolande de Flandre," daughter-in-law of Jeanne de Navarre (died 1353).
Liber sententarium of 1336
Jean Bondol, born in Bruges at an unknown date and active in Paris from 1368 to at least 1381
Bible historiale - in the Museum Meermanno-Westreenianum in The Hague presented to Charles V by one of his courtiers, Jean de Vaudetar, which was completed and signed by Jean Bondol in 1371
portrait of Jean le Bon in the Louvre, produced between 1360 and 1364 by a Parisian court painter (possibly Girard d'Orleans)
portrait of the Provost and Archdeacon Hendrik van Rijn in the "Calvary" in Antwerp, given by him to St. John's at Utrecht in 1363
period after 1350 marks a radical break with the High Medieval
Franco-Flemish artist, Andre Beauneveu. A native of Valenciennes, he served Charles V from *ca.* 1360 to 1374, later Louis de Male of Flanders, and finally, up to his death before 1402, the King's youngest brother Jean, Duc de Berry
initial pages of the Duc de Berry's Psalter, executed *ca.* 1380-1385
Breviary of Charles V," produced about 1370 in a workshop as yet unidentified,
Jaqemart de Hestid first mentioned as illuminator to the_Duc de Berry in 1384
"*Grandes Heures du Due de Berry*" in the Bibliotheque Nationale, completed as late as 1409
"*Petites Heures*" Executed about 1380-1385
"*Tres-Belles Heures de Notre Dame*" *(ca.* 1385-1390).
Between 1412 and 1413 the Duke gave the manuscript by way of barter to one of his favorites, Robinet d'Etampes
St. Bridget of Sweden's *Retlelationes* (composed about 1360-1370
"Brussels Hours," however, presumably executed *ca.* 1390-1395

Đoto (1266/7-1336)

Firenca u koju Djoto stize verovatno oko 1280; Prvi poziv je stigao iz Asizija, možda oko 1290; Radovi u bazilici u Asiziju će potrajati nekoliko godina, a kada su, izmedju 1295 i 1296 okoncani; 1300.papa Bonifacije VIII poziva u Rim zbog jednog vaznog posla. Poglavar svestenstva teži politickoj afirmaciji papstva i ima jasne predstave o f-ji umetnosti: ona treba da služi propagiranju vere. U velicanstvenoj Lateranskoj lodji Djoto će naslikati velicanstven prizor: Bonifacije VIII odredjuje jubilarnu godinu koja će u Rim dovesti 2 miliona stranaca. Zahvaljujući novcu zaradjenom u Asiziju i Rimu, Djoto 1301. postaje vlasnik jedne kuće na periferiji Firence, izvan kapije Pancani. To je kamen temeljac visokog zdanja bogatstva. a 1302. Mala braca ga pozivaju u Padovu. Godine 1306.Djoto se vraca u Firencu; OKo 1310. se ponovo nalazi u Rimu gde, se za basnoslovnu sumu od 2200 fjorina, izvodi veliki mozaik "Ladjice"Napustice ga (kao i Rim) 1313., kada pošto je papsko srediste premesteno u Avinjon, večni grad prestaje da bude trziste koje mnogo obećava. Pre 1317. iz Firence ponovo odlazi u Padovu, gde u Palaco dela Radjone radi sliku sa astroloskom temom, po uputstvima slavnog lekara i astrologa Pjetra d'Abana; ali se ipak 1327. uclanjuje sa još nekim kolegama slikarima (Tadeo Gadi, Bernardo Dadi i dr) u ceh apotekara i lekara; U jesen 1328. stize poziv napuljskog kralja Roberta Anžujskog da mu bude dvorski slikar; Kada 1335. iz Milana stize poziv za umetnika, Firenca vodi pregovore; 8.januara 1337. je umro i sahranjen je u katedrali što je veoma izuzetno; prvi veliki slikarski ciklus, radjen izmedju 1297.-98. i 1300. ; njegove zrele faze, koja dostize kulminaciju 1311. u *Bogorodici na prestolu*, naslikanoj za sijensku katedralu; *Blagovestima* koje je naslikao 1333.;
KAPELA SKROVENJI (1302-1306)

Legenda maior je napisana izmedju 1260. i 1263.godine i smatra se zvaničnom biografijom sveca
Veliki pozar koji je 1304. zahvatio Firencu unistio je staru lodju Orsanmikele
Sv Franja je umro 1266. Godine

Ciklus je završen oko 1305. za Blagovesti/ sledeće godine neke minijature u molitveniku katedrale u Padovi donose motiv i stil fresaka kojima je bilo sudjeno da duboko uticu na tok lokalnog slikarstva u čitavom XIV veku
Sigurno je Djoto još jednom radio za Skrovenjia, možda 1317.
Oba ova ciklusa iz crkve Santa Kroce nisu nastala pre 1320. Izgleda dakle da je Djoto uradio freske u kapeli Peruci pre priča o sv Franji za porodicu Bardi
Simoneov vrsnjak Pjetro Lorenceti radio je izmedju 1320 i 1344. sa bratom Ambrodjom, aktivnim izmedju 1319 i 1347.
crkvi Sv Franje. Oko 1279., dve decenije pre Djotovog rada, Cimabue (rodjen 1240 u Firenci) oslikao je hor, ukrsnicu, i delove transepta u tradicionalnom "Grckom maniru".
Tadeo Gadi, jedan od Djotovih učenika, koji je radio u Firenci izmedju 1300 i 1366. On je oslikao kaplu Baronceli u crkvi Santa Kroce u Firenci oko 1328,,
Vigiroza de Sijene (spominje se između 1276. i 1292.g.). Poliptih Tadea Gadiija u Peruđi iz 1292.
Duča (oko 1255-1299)
oltarski-frontal(?) u tehnici tempere iz Badia Berardenga, koji nosi datum 1215
Gvido da Sijena koji je potpisao veliku sliku poznatu kao *La Maesta.* Ona nosi datum 1221
načinio Nikola Pizano i njegovi asistenti za propovedaonicu sijenske katedrale izmedju 1265.i 1268.
Kopa di Markovalda (koji je bio zarobljen u bici kod Monteapartija i 1261 naslikao Madonu del Bordone u zamenu za svoju slobodu),
Duca di Boninsenje, koji se prvi put pominje 1278
1285. Dučo dobio veoma vaznu narudzbinu za veliku sliku crkve Santa Marija Novela u Firenci,
1285. Dučo je dobio narudzbinu od Kompanjia dei Laudezi iz Santa Marija Novela u Firenci da naslika "*magna tabula...de pulcerima pictura*". Ovo je bila tzv. *Ručelai Madona*,
Ali snažne sličnosti sa Cimabueom mogu se naći na velikom okruglom prozoru hora katedrale u Sijeni, načinjenom 1288 na osnovu skica Duca, Maesta-u sa postoljem naslikanu 1302. za kapelu Palaco Publiko
Madona Franciskanaca iz Pinakoteke u Sijeni 1290-1300
Oktobra 9. 1308 *Operaio* (administrator) katedrale u Sijeni, Jakopo del fu Gilberto de'Mareskoti, naručio je Ducu da uradi oltarsku sliku za visoki oltar. Umetnik je na ovoj slici, Maesti, radio 32 meseca, i 9.juna 1311.
Dučo je umro negde izmedju 1318 i oktobra 1319
Ugolino di Nerio, pomenut u dokumentima izmedju 1317 i 1327
Nikolo di Senja *Madona dela Mizerikordia* (Madona Milostiva) koja se nekada nalazila u crkvi Vertina u Kjantiju. Ona je verovatno naslikana 1331-32.; *Raspeću* potpisanom i datovanom u 1345
Memo di Filipučo potpuno odvojio od njegove tradicije. Ovaj drugi je verovatno radio sa Djotom na freskama u Asiziju, a od 1303. sve do najmanje 1317. bio je aktivan u San Giminjanu, gde je bio nešto kao zvanični slikar Komune, dok je 1321 i 1324 sačuvano u dokumentima da je bio u Sijeni
freska, zamenila naslinakana na zidu velike palate u Palaco Publiko u Sijeni. Natpis u stihu nosi svedočanstvo cinjenice da je završena 1315. Ona je delo **Simona Martinija**, već 1321. sam Simone opet morao da preslika glave najmanje 8 figura
Ali pre ovog datuma umetnik je bio aktivan u Napulju, gde mu je 1317. kralj Robert od Anžua dao stipendiju
povratku iz Napulja u Toskau, u oko 1318. Simone se zaustavio u Asiziju, gde se uistinu vratio nedugo posle da bi dovrsio svoje opširne freske.
i poliptih naslikan 1320 ili 1321. za Dominikansku crkvu u Orvijetu, kao i druga dela bilo u Orvijetu ili poreklom odatle, u kojima se može videti i trag rada asistenata
izmedju 1324 i 1326. daju podrsku hipotezi da je tokom ovog perioda bio izvan Sijene i radio na freskama za kapelu Sv Martina u donjoj Bazilici u Asiziju. Za ovu kapelu, još 1312, Simone je načinio skice za prelepe vitraže

portreta *Gvida Ričija da Foljana* naslikanog na zidu nasuprot Maesti u Palaco Publiko u Sijeni. Ova freska nosi datum 1328.
portret Gvida Ričija, tj. iz oko 1330. je i oltarska slika *Blagoslovenog Agostina Novela*, koja se nekada nalazila u crkvi San Agostina u Sijeni
Simone Martini je potpisao zajedno sa svojim zetom Lipom Memijem, i datirao u 1333. jedan triptih koji prikazuje *Blagovesti* sa *sv Ansanom i Sv Margaretom*, koji se nekada nalazio u katedrali u Sijeni.
Poliptih Stradanja, male panele koji su sada razdeljeni po raznim muzejima. Ovaj portabl- poliptih uradjen je za kardinala Napoleonea Orsinija, verovatno pre Simoneovog odlaska u Avinjoj 1336.

Umetnik je proveo dosta vremena u papskom gradu, i umro je tamo 1344,

Dete Isusa koji se vraca posle rasprave u Hramu, koji nosi slikarev potpis i datum 1342.
Lipo Memi, sin gore pomenutog Mema di Filipuca, sa kojim je zajedno radio 1317 u Palaco del Popolo u San Giminjanu na fresci *Madona na prestolu medju Andjelima i Svetiteljima i Podesta Meser Nelo di Mino de Tolomei;* On je postao Simoneov zet 1324. i saradjivao je sa njim na *Blagovestima* 1333. Godine 1341. pomagao je u izgradnji Tore del Mandja (kule Palaco Publiko u Sijeni), i pripisuje mu se prelepi zvonik na vrhu. pošto se prilično obogatio umro je u Sijeni 1356
Barna-u ili **Berna-u**, za kojeg se misli da je umro 1381.
Pjetro i Ambrođo Lorenceti - Stariji je verovatno bio Pjetro, ako je on bio taj koji je bio placen za sliku, danas izgubljenu, od komune u Sijeni 1306. Pjetrov najraniji rad sigurno datovan je grandiozni poliptih naslikan 1320. po narudzbini biskupa Gvida Tarlatija i odredjen za Santa Maria del Pjeve u Arecu Madone koje se mogu datovati sve do one iz 1340. koja se nekada nalazila u Pistoji a sada je u Uficiju; 1324-25 i 1327-8. slikar se verovatno vratio u Asizi da nastavi ciklus *Stradanja Hristovog* koji je zapoceo preko 10 godina ranije; *Raspeće* nekada u Kolegijumu a danas u crkvi San Francesko u Sijeni, iz oko 1331; Najsvecanije i najizuzetnije Pjetrovo delo je oltarska slika iz 1329, izvedeno za crkvu Santa Marija del Karmine u Sijeni; *Rodjenje Bogorodice*, koju je naslikao Pjetro 133? za katedralu u Sijeni, a danas se nalazi u Muzeju Katedrale; o Pjetrovoj karijeri. Poslednji dokumentarni dokazi potiču iz perioda izmedju 1341-1345., i pokazuju da je bio stanovnik Sijene, gde je verovatno i umro kao žrtva kuge 1348.
Ambrodjo - bio u Firenci pre 1321., i njegova najranija poznata slika pronadjena je na teritoriji Firence: datovana u 1319., ona potiče iz crkve San Andjelo u Viko l'Albate; Godine 1324. umetnik je bio u Sijeni, gde je sigurno mnogo radio, što se može videti iz brojnih slika ukljucujuci - verovatno iz ovog perioda - *Madonu* u Nreri i slavnu *Madonu del Late* (Bogorodicu koja doji), koja se nakada nalazila u manastiru Leketo a danas je u Palati u Sijeni.
crkvi San Prokolo, triptih koji je izgleda nekada nosio potpis i datum 1332., danas nestao, i koji je rekonstruisan u Uficiju, i jedan oltar, koji nalik Martinijevoj slici Blagoslovenog Agostina Novela, izgleda imao u sredini predstavu Sv Nikole iz Barija, sada ili izgubljen ili neidentifikovan, flankiran sa četiri panela koji predstavljaju čuda koje je svetac izveo.
Sv Luja od Tuluze kako se oprasta od Bonifacija VIII i mučeni*stvo franjevačkih misionara u Ceuti* u Maroku. One su obično datovane u 1335-36
ciklus fresaka *Alegorije* i *efekti Dobre i Lose uprave* naslikan izmedju 1337 i 1339. u "Sala dei Nove" Palaco Publiko u Sijeni. Cilj slike je da uzdigne politicko poverenje u upravu "Nove" (tj. Devetorice) koji su pripadali frakciji Gvelfa i ostali na vlasti sve do 1355.
Ambrodjo je možda još radio na ovom velikom ciklusu fresaka kada je 1339. zapoceo rad na oltarskoj slici za katedralu završenu 1342. Ona predstavlja *Sretenje;* Iz peroda oko 1340 je mala Maesta; *Blagovestima* koje je naslikao 1344 za Magistrate "Bikjerne". verovatno delio sudbinu svog brata Pjetro u velikoj kugi 1348
Bartolomea Bulgarinija, ali u skladu sa novijim hipotezama, njegovo delo je verovatnije bilo proizvod radionice koja je bila aktivna izmedju 1330 i 1350-60), je panel koji prikazuje *Uspenje* koje se nekada nalazilo u Spedale di Sante Maria dela Skala
Naslikao *Uspenje Bogorodice* oko 1336. **Nikolo di Ser Soco di Stefano**

Luka di Tome, pomenut u dokumentima sve do 1389., puno je radio izvan teritorije Sijene. Jako svedeno *Raspeće* u Pizi nosi njegov potpis i datum 1366, i veoma je pod uticajem Pjetra Lorencetija; politptih iz umetničke galerije u Rieti datovano je u 1370.

Lipo Vani, koji je u skladu sa nedavnim istraživanjima bio u Napulju u periodu 1342-43, i zatim primio narudzbine za crkve u Rimu i Perudji. Prema zabeleskama od 1341 pa nadalje, bio je izuzetan minijaturista u stilu Lorencetija i dobar fresko slikar. Godine 1373. izradio je veliku monohromnu fresku *Bitke kod Val di Kjama* u "Sala del Mapamondo" Palaco Publika u Sijeni,

Jakopa di Mina del Pelićiaja, prvi put pomenutog 1342. koji je umro negde pre 1396. Godine 1362. potpisao je veliki poliptih sa *Krunisanjem Sv Katarine Aleksandrijske*, nekada iz crkve San Antonijo u Fonterbranda, a danas u Pinakoteci. Medjutim, njegovo remek delo je stvarno prelepo *Krunisanje Bogorodice* iz muzeja u Montepulcanu. Drugi umetnik vredan pomena je **Paolo di Djovani Fei**, koji je 1398 za jedan od olatara u katedrali u Sijeni načinio oltarsku sliku koja predstavlja *Vavedenje Bogorodice*,

Bartolo di Fredi, medjutim, radio je veoma u stilu Simoneovih sledbenika kada je 1353. osnovao radionicu u saradnji sa **Andreom Vanijem** (koji je nastavio da i u XV veku radi u stilu Simonea na prilično drvenast/krut način, iako je bio zasluzan za slavni portret *Sv Katarine Sijenske* iz Bazilike Sv Domenika), ali je u pričа*ma iz SZ* koje je Bartoli naslikao 1367 u kolegijalnoj crkvi San Giminjana pokusao

Dučova *Madona na prestolu* iz 1285

Simone Martini je dobio narudzbinu da naslika drugu sliku nebeske vladarke grada, u ovom slučaju za Palaco Publiko. Freska iz Sala del Mapamondo završena je oko 1316.

Simone Martini je radio i u crkvi Sv Franje u Asiziju gde je naslikao svoje najimpresivnije delo, freske kapele sv Martina, izmedju 1322 i 1326; freske u papskoj palati, koje datiju iz oko 1340. (papa Klement IV je tad bio tu;

slikarstvo u kapeli Rinucini u Santa Kroceu iz 1365 od Djovanija da Milana

Braća iz Limburga zapoceli su svoju karijeru, pre 1399, kao učenici zlatara u Parizu

Od 1402 dvojica od braće, Paul i Zan, stupili su u sluzbu Filipa Smelog burgundijskog, gde su boravili u "hotelu" njegovog lekara, Zana Durana. možda su služili i Filipovog sina Jovana Neustrasivog izvesno vreme; ali najkasnije 1411. vidimo svu trojicu na dvoru vojvode od Berija

Tres Riches Heures du Duc de Berry" (Molitveniku vojvode od Berija) iz muzeja u Santiliju. Kroz kumulativne napore istoricara umetnosti i drugih ovaj rukopis - zapocet 1413., i ostavljen delom nezavrsen kada je vojvoda umro 1416. pa ga je posthumno dovsio Zan Kolomb

Herman, Zan i Pol, su svi umrli 1416.,

Benedeto Antelami

Dok je poznati reljef Skidanja s krsta sa oltarske pregrade katedrale Santa Marija Asunta u Parmi, koji je prema natpisu datovan u 1178, Mesecne Radove, izvedene u mermeru oko 1220., u krstionici u Parmi,

Nikola "od Pize" (1205-80)

Godine 1265. *operatus* (nastojnik gradjevine) Sijenske katedrale, fra Melano, načinio je ugovor sa Nikolom Pizanom za novu propovedaonicu za katedralu, koju je trebao da izvede uz pomoć svoja dva učenika Arnolfa di Kambia i Lapoa

Godine 1254. veće grada Perudje naručilo je dizajn za veliku fontanu, koja je trebala da se snabdeva vodom iz Monte Paciana. Umetničko izvodjenje bilo je povereno Nikoli i Djovaniju Pizanu. Rad je završen za samo godinu dana.

Oko 1297, Djovani je primio porudzbinu za propovedaonicu San Andree u Pistoji; natpis je datuje u 1301.

Arnolfo di Kambio

Arnolfo di Kambio, najznačajniji učenik Nikola Pizana posle njegovog sina, smatra se da je počeo raditi kao nezavisan umetnik posle zavrsetka propovedaonice u Sijeni. On je tamo još radio 1268. Osam godina kasnije on je bio u Rimu, gde je izveo izvestan broj grobnih spomenika. Zabeleženo je da je 1277 bio u sluzbi kralja Šarla od Anžua, za koga je načinio

statuu u obliku rimskog senatora. Ovo je bilo iste godine kada je Savet Petstotina u Perudji zamolio kralja da dopusti Arnolfu da dodje u taj grad i pomogne u radu na velikoj fontani.

Pre nego što je Arnolfo došao u Rim, gde je imao svoju najbogatiju kreativnu fazu, proveo je neko vreme u Orvijetu, gde je 1282. francuski kardinal Giljem de Brej, bivsi arhidjakon Remsa, umro dok je bio u poseti pape Martina IV.

Tino di Kamajano

Godine 1315., posle smrti kralja Henrija VII (1308-13), Tino di Kamajano (1280/85-verovatno 1337), učenik Djovanija Pizana bio je pozvan iz Sijene, grad gde je frakcija Gvelfa bila na vlasti, u Pizu, gde su dominirali Gvelflnini, da izvede kraljevu grobnicu. U isto vreme Tino, koji je bio i arhitekt, bio je postavljen za *operariusa* (zapovednikom radova) katedrale u Sijeni. On je bio na toj f-ji aktivan izmedju 1319. i 1320. pre odlaska u Firencu; U oko 1323 ili 1324., Tino di Kamajano se preselio u Napulj, gde je do smrti 1337 izveo seriju grobnica na dvoru Roberta od Anžua, izražavajuci kroz njih nedostatak uticaja na ostatak strukture ovog perioda.

Lorenca Maitanija (oko 1270-1330),

trojice Jevandjelista, izvedenih 1329, i šest andjela izvedenih 1325., koji povlace zavesu baldahina u timpanonu centralnog portala da bi otkrili Bogorodicu

Andrea Pizano

Iako postoje dokumenti koji pojazuju da je Andrea Pizano potekao iz Pontadera-e pored Pize, godina njegovog rodjenja je nepoznata. Datumi koji se obično pominju su da je rodjen izmedju 1290 i 1295 i verovatno umro 1348.

Djoto je upravljao preliminarnim radovima i prvom fazom izgradnje zvonika katedrale, Sana Marija del Fjore, obično poznatu kao Duomo (sto je u stvari na itl. *katedrala*). On je zadrzao ovu funkciju sve do svoje smrti 1337. Zatim ga je tu zamenio Andrea Pizano, pomenut 1340 kao major magister

Andrea Pizano bio je zaokupljen upravljanjem izgradnje kampanila do 1343. U periodu koji sledi, izmedju 1343 i 1347, u koji je skulptura datovana koja je dovela do sukoba izmedju naucnika, *Maria lactans i Marija sa detetom* iz crkve Santa Marija dela Spina. Prema Vazariju, figure su smtarane delima Andreinog sina, Nina Pizana. Ova atribucija je potvrdjena pretpostavkom da su NIno Pizano i njegov otac održavali radionicu u Pizi izmedju 1343/44 i 1347.

Andrea Pizano je upravljao gradjenjem na katedrali u Orvijetu izmedju 1347 i 1349 i mizli se da je umro 1350. Nino je preuzeo ulogu svog oca 1349. Uprkos postojanju nekih arhivskih dokaza, još uvek je teško dobiti ukupan utisak o Ninovom radu kao arhitekte, zlatara i skulptra. Godine 1357 i 1358. bio je u Pizi, radeci na pregradi za otar katedrale.

Jana i Huberta van Ajka. Jan je najverovatnije ro|en 1390. god.

Jan van Ajk se najverovatnije 1429. god. o`enio Margeritom, o kojoj se ne zna ni{ta osim da je ro|ena 1406.god

Jan je oslikavao zamak Johana Bavarskog od 24. oktobra 1422. god. do 11 septembra 1424. God

Ve} 19. maja 1425. god. postavqen je za slikara i komornika na dvoru vojvode od Burgundije, Filipa Dobrog, koji je o Janu ~uo mnogo toga dobrog, i koji }e ga {tititi do kraja Janovog `ivota. Wih dvojica su `iveli u uzajamnom po{tovawu i poverewu. Jan se u Bri` doselio za stalno 1430. god.,

ven~awe Filipa Dobrog i Izabele od [panije se odr`alo 10. 01. 1430. God

postoje ~etiri arhivska zapisa iz 1425. i 1426. god. koji se sasvim sigurno odnose na Huberta van Ajka, a oni se ne mogu smatrati neverodostojnim. Posledwi podatak potvr|uje da je Hubert umro 1426. god.

Ganski oltar je naru~en ne{to pre 1426.god. a osve}en je 06. 05. 1432. god.

Sv. Bavonu - pustiwaku je posve}ena 1540. god. a 1559. god. ova crkva je postala katedrala

kapela Jodokusa Vejta bila posve}ena sv. Jovanu Jevan|elisti. U ovoj uskoj i niskoj kapeli oltar je stajao od 06. 05. 1432. god. do 19. 08. 1566. god, kada je pomeren zbog straha od ikonoklasta. Kanonici crkve Sv. Bavona su 1815. god. hteli da prodaju neke panoe oltara

sve~anog ulaska Filipa Dobrog u Gan 23. 04. 1457. god.

"o dr`avi Bo`joj" sv. Avgustina, a wegov prvi poznati primer je minijatura iz ovog manastira iz oko 1370. god.).

odnosi se na isplatu za "dva nacrta za oltar na zahtev mesnih sudija" iz 1425. god. koji su se posle posete Hubertovoj slikarskoj radionici nov~ano zahvalili i wegovim pomo}nicima.

1822. god. sredi{wi panoi pretrpeli velika o{te}ewa usled po`ara na krovnoj konstrukciji crkve.

1424. god, kada je Jan napustio slu`bu kod Vilijamovog brata Johana.

va`an doga|aj iz `ivota Vilijama VI - ili na wegov opasan put iz Engleske u Holandiju 1416. god.

pobedu kraqa i wegovog oca Albrehta nad Frigijcima 1398. god.

minijatura nastala pre smrti Vilijama VI 1417. god. Wu je mogao da naru~i, kao spomen na wega, wegov brat Johan Bavarski ili wegova }erka @aklina

Jan bio u slu`bi Vilijamovog brata Johana, barem od 1422. - 1424. god.
"Raspe}e" i "Stra{ni sud". Ove slike su nastale izme|u 1420. i 1425. god. Obe slike ovog diptiha
Jan van Ajkovo religiozno delo je slika "Bogorodice iz Ins Hola" iz 1433. god.

Godine 1436. nastala je slika "Bogorodica sa kanonikom van der Palom". Ra|ena je za crkvu Sv. Donata u Bri`u kao epitaf ovog bogatog kanonika. Ova slika nikad nije napu{tala Bri`, osim u periodu izme|u 1794. i 1816. god. kad je bila izlo`ena u Centralnom muzeju u Parizu. Do 1794. god. stajala je u crkvi Sv. Donata, kasnije je bila u Akademiji, a zatim u muzeju Gruninge. Na originalnom okviru ispisano je na latinskom: "Georgius de Pala, kanonik ove crkve naru~io je od slikara Jana van Ajka da izradi ovo delo. Sagradio je i opremio jo{ i dva oltara godine Gospodwe 1404. Delo je zavr{io 1436. god".

Mali triptih koji je naru~io \enovqanin Mikele \ustinijani je nastao 1437. god.

Ovaj triptih se prvi put spomiwe u zbirkama saksonskog izbornog kneza 1754. god. a pre toga buo je u zbirci bankara Jabaha 1696. god. Danas je u muzeju u Drezdenu.

Slika "Bogorodica od Luke" je po~etkom XIX veka pripadala Karlu Lui|iju, vojvodi od Luke, pa je po wemu i dobila dana{wi naziv. Godine 1841.

Slika koja je ostala u fazi crte`a je "Sv. Varvara" iz 1437. god. Ovu sliku van Mander pomiwe 1604. god. kao svojinu slikara Luke de Here.

Slika "Bogorodica kraj fontane" je pomenuta 1516. god. u popisu dela iz umetni~ke zbirke Margarite Austrijske, stoji uz potpis i datum (1439. god.)

replika jedne kompozicije Jana van Ajka na kojoj je prikazan Hristov lik. Na primerku iz berlinskog muzeja, sa~uvanom zajedno sa kopijom okvira, stoji potpis i datum nastanka ovog dela: godine 1438., dok je na primerku koji se ~uva u Bri`u zapisana godina 1440., kao i na verziji koja se nalazi u jednoj engleskoj umetni~koj zbirci.

"Bogorodica sa Kartuzijancem" bila je osve}ena od strane biskupa Martina od Meja u Irskoj 03. 09. 1443. god.
Jan Vos je 1450.god. postao stare{ina manastira u Niulihtu blizu Utrehta. Slika nije mogla biti zapo~eta pre 30. 03. 1441. god. jer je to dan smrti prethodnika Jana Vosa, @erara d ′ Omona.

"Sv. Jeronima" koji je danas u Umetni~kom institutu u Detroitu. ^i{}ewem slike otkrio se datum "1442. god." - Jan van Ajk je umro 1441. pa je sliku zavr{io Petrus Kristus 1442.

Sredi{wi deo triptiha koji je Jan van Ajk naslikao za Nikolasa van Malbeka, koji je izme|u 1429. i 1445. god., bio stare{ina opatije Sen - Marten u Ipru,

Sliku "Bogorodica sa kancelarom Rolenom" je naru~io burgundski kancelar Nikolas Rolen koji je ina~e, ro|en 1376. god. u Otenu. Ovu crkvu on je obasipao poklonima, pomogao je da 1450. god. u|e u red sabornih crkava, pa je `eleo da u woj bude sahrawen. Slika je nastala oko 1433. - 1434. god.

Sliku "Blagovesti" iz Nacionalne galerije u Va{ingtonu Panofski je datovao u 1428. - 1429. god.

"Bogorodica u hramu" iz Berlinskih dr`avnih muzeja, je nastala oko 1425. - 1427. God

Najraniji Jan van Ajkov portret na kome je ispisan datum kada je slika zavr{ena - 10. 10. 1432. god. - je "Timoteos".

Godine 1433., Jan van Ajk je otkrio nov na~in portretisawa. Na Londonskom portretu "^ovek sa crvenim turbanom", koji je zavr{en 21. 10. iste godine, pogled portretisanog nije vi{e uperen u prazno, ve} je o{tro fokusiran na posmatra~a.

Godine 1436., "pogled van slike" se ponovo javqa na be~kom portretu bogatog zlatara po imenu Jan de Leu, ro|enog 21. 10. 1401. god.

Prema natpisu na prvobitnom okviru, van Ajk je portret svoje `ene, Margerite van Ajk, zavr{io 11. 01. 1939. god. Ovo je wegov posledwi portret.

Portret Nikolasa Albergatija je u inventaru nadvojvode Leopolda Vilhelma 1659. god. zabele`en kao "portret kardinala crkve Santa Kro~e in \erusaleme"; slu`io je kao papin izaslanik kraqevima Francuske, Engleske i vojvodi od Burgundije i posetio je Bri` od 8. do 11. 12. 1431. god. Verovatno ga je ovom prilikom portretisao Jan van Ajk.

Na berlinskom portretu \ovanija Arnolfinija, ovaj finansijer iz Luke koji se doselio u Bri` 1420. god. i umro kao vitez i savetnik Filipa Dobrog,

U inventaru ove princeze, slika je ozna~ena kao portret Herkula Otmenog iz 1516. god. Bila je zaista, sve do 1789. god. u {panskim kraqevskim zbirkama, a onda se pojavila u Briselu,

Potpuno va`e}i brak se mogao zakqu~iti u potpunoj samo}i sve do 1563. god. kada je Tridentski koncil zabranio takva ven~awa koja su bila uzrok mnogih ~udnih situacija, kada bi jedan od partnera poricao ~iwenicu da se ven~awe odr`alo.

"\ovani Arnolfini i wegova nevesta" god. "1434.".

Jan van Ajk je umro 09. 07. 1441. God

Molitveniku vojvode od Berija, delu koje su dovrsila braća iz Limburga za burgundijski dvor oko 1415.

poraza Francuza od strane Engleza kod Eginkura 1415., Henri V Engleski je postao kralj većeg dela Francuske. Filip Dobri od Burgundije je sklopio saveznistvo sa Englezima i upravljao je zajedno sa engleskim kraljem. Ovaj savez (1420)

Majstorom iz Flemalea, koga je Panovski identifikovao kao Roberta Kampina iz Turneja. Rodjen oko 1375, ovaj majstor je prvi put pomenut u arhivskim zabeleskama iz 1410. kao "gradski slikar grada Turneja".

Kampinov najznačajniji rad je tzv. *Triptih Merode*, naslikan izmedju 1425 i 1428.

Rogir van der Vajdenov *Triptih Blagovesti* iz 1440 ujedinjuje sve ove karakteristike.
Zak Dare, bio je takodje tu aktivan. *Poklonjenje mudraca*, iz 1435, bilo mu je sa sigurnošću pripisano.
Za *Oltar sv Jovana* u crkvi Sv Jovana u Brizu, nalika oko 1454, van der Vajden
Van der Vajdenov put u Italiju iz 1450, naucio ga je novim i rigoroznijim metodima kompozicije
Dirk Buts proveo neko vreme u radionici u Briselu van der Vajdena. četiri panela iz Prada, verovatno naslikana oko 1445
Memlingov datum rodjenja je nesiguran, iako izgleda razumno pretpostaviti da je rodjen negde izmedju 1435 i 1440. Prema drugom izvoru, odrastao je u Memlingenu. Sta god da je slučaj, on je prvi put zvanično pomenut u Brizu 1466.
diptiha koji je Memling oslikao za briskog plemica Martena van Niuvenhovea 1487.
Ig van der Ges rodjen je otprilike u isto vreme kao i Memling, verovatno u gradu Ter Ges u Zelandu, ili možda u Ganu. U Ganu je njegovo ime prvi put zvanično zabeleženo 1465. Arhivski izvori vezani za nagradu za njegovo umece datiraju iz 1467.
oltara Domenika Djirlandaja iz 1485, *Poklonjenje Mudraca*, za Saseti kapelu u crkvi Santa Trinita u Firenci
Sa porazom kod Eginkura godine 1415, smrcu vojvode od Berija 1416 i povlacenjem Filipa Dobrog u Flandriju, postavljena je pozornica osamostaljenje ranog flamanskog slikarstva.
Izraz *ars nova* - prvobitno skovan još oko 1320 ali namerno pripisan razvoju koji se odigrao tačno jedan vek kasnije - pozajmljen je od Johanesa Tinktorisa, a izraz *nouvelle pratique* od Martina le Franka
Ovi autori, od kojih je prvi bio teoreticar koji je pisao oko 1475, a drugi pesnik koji je pisao oko 1440, nisu se bavili umetnošću slikarstva;
"Strasburskog manuskripta" iz oko 1400.
Robert Kampin je pomenut kao majstor-slikar u Turniju još 1406 pa bi stoga izgledalo verovatno da se rodio negde oko 1375. pošto je posedovao kuću od 1408, postao je gradjanin 1410. (iz čega mozemo zaključiti da nije bio rodjen u samom Turniju) i, kao "peintre ordinaire de la ville," vodio je očigledno značajnu radionicu kojoj nikada nije nedostajalo narudzbina i učenika. Godine 1423., bio je uvucen u politicke vode kada se odigrala pobuna organizovanih zanatlija protiv patricijata. Postao je Upravnik gilde slikara te godine i bio je clan jednog od tri Gradska veća koja je osnovao novi rezim sve dok nije smenjen 1428.
Godine 1427., dva mladića, od kojih su obojica opisana da su poreklom iz Turnija, postala su učenici Roberta Kampina: Rozele de la Pastur ("Rozi" van der Vajden) od 5.marta, a Zaklot ("Zimi") dare od 12. aprila. Pet godina kasnije, godine 1432., oba učenika su bila primljena u gildu slikara kao majstori: Rozele kao majstor Rogir a Zaklot kao majstor Zak
Novembra 1426 - tri i po meseca pre nego što je "Rozele de la Pastur" počeo obuku kod Roberta Kampina - majstor Rogir de la Pastur bio je predstavljen od strane municipije Turnija sa tzv. *vin d'honneur*, darom u vidu vina koji je obično davan uglednim posetiocima ili, iako redje, zasluznim gradjanima za naročite prilike
velikim Rogirom van der Vajdenom za kojeg znamo da je rodjen oko 1400,
Dizonsko "Rodjenje", verovatno nastalo oko 1420-1425
Stvoren jos, recimo, 1415-1420 i naslikan na teško obradjenoj zlatnoj osnovi, Sejlern triptih
U crkvi sv Marije Magdalene u Turniju još uvek se može videti prelepa grupa Blagovesti koju je dovrsio 1428 Žan Delemer i "obojio" Robert Kampin
tek 1600. će se Josif proslaviti kao *Gemma mundi* i tek tada će se velika gospoda pa čak i monarsi nazivati po njemu
Merode oltar je ostavio trajni utisak na Jana van Ajka koji ga je možda video kad je provodio proslavu dana Sv Luke sa slikarskom gildom iz Turnija 1427 ili kada je ponovo posetio ovaj grad sledeće godine.
Ako je Merode oltar van Ajk licno video prilikom jedne od svojih poseta Turniju, on je morao biti dovrsen, ili pri kraju, 1427-28., i to je upravo datum koji bi smo mu pripisali na osnovu stila. nešto kasnije, recimo 1429 ili 1430 - Majstor iz Flemalea je stvorio mnogo veće delo i, da sudimo po njegovom izuzetnom uticaju, još više novo.

portret iz Luvra Žana le Bona iz oko 1360; i, sa druge strane, portret nadvojvode Rudolfa IV Austrijskog iz Beca, koji je stvoren oko 5 godina kasnije
slikarke Marsije u *Boccace de Philippe le Hardi* iz 1402
Izmedju, recimo, 1420 i 1500. nijedan nezavisan portret u cistom profilu ne može se naći u Flandriji, Francuskoj i Nemačkoj

U poslednjoj fazi karijere Majstora iz Flemalea jedan drugi "retroaktivni" uticaj, verovatno je još u delima iz 1427-1428., počeo da dobija na značaju i sluzio je da razresi, u izvesnoj meri, tenzije koje su postale vodece na Madoni u Eks-en-Provans: uticaj ajkovske umentosti.
Lenjingradska Madona je obično datovana u oko 1435., a čak ako stavimo sa strane kontroverzna dela pripisana periodu mladosti Jana van Ajka, ona se mora pripisati periodu posle nastanka njegove "Ince Hall Madonna" iz 1433.
Majstora iz Flemalea, krilima triptiha izvedenih 1438 za Hajnriha fon Verla, profesora univerziteta u Kelnu i, izvesno vreme, provincijala reda Minorita
Rogir van der Vajden rodjen je u Turniju 1399 ili 1400,
mladosti osim da nije bio u Turniju 1426 kada je kuća njegovog oca, koji je neposredno pre toga preminuo, bila prodata bez njegovog ucesca; Izuzev povremenih poslovnih putovanja i hodočašća u Italiju Svete Godine 1450., izgleda da ništa nije remetilo njegov miran, radan život sve do njegove smrti 1464.
Kolumba oltara" (tako nazvanog po crkvi Sv Kolumbe u Kelnu koja ga je posedovala od 1493
Klaus Sluter oko 1360-1406; vojvodskih arhiva poznato je da je 1385 usao u sluzbu Filipa II Smelog, vojvode od Burgundije,
Filip je osnovao Kartuzijanski manastir Sampmol u Dizonu 1383 i tamosnju kapelu pretvorio u dinastički mauzolej koji je skulpturom ukrasio Sluter. Od 1395, putovao je u Pariz, Dinan i Malinas da bi kupio mermer i alabaster. Godine 1399, teško se razboleo i 1404, potpisao je ugovor da se usami u Sen Etjenu, da bi konacno umro izmedju septembra 1405 i januara 1406.
Godine 1389. on je nasledio Žana Marvija na mestu vojvodinog glavnog skulptora, i te godine je počeo da klese skulpture portala, koje su isplanirane još 1386. Zamenio je osteceni centralni baldahin portala i do 1391 je zavrsio statue Bogorodice sa detetom i dva svetitelja. Do 1393 statua vojvotkinje je završena i smatra se da je i vojvodina statua do tad bila završena. Godine 1395 zapoceo je Kalvariju za klaustar a 1396 je u Dizon doveo svog necaka Klaus de Verve-a i skulptore iz Brisela da mu pomognu u brojnim narudzbinama za vojvodu. Arhitektonski deo vojvodinog groba završen je do 1389, ali su samo dve figure narikaca (zalitelja) bile gotove kad je vojvoda umro 1404. Filipov sin, vojvoda Žan Neustrasivi, uzeo ih je 1404. da mu zavrse grobnicu njegovog oca u za četiri godine, ali Sluterov necak je nije zavrsio sve do 1410, i iskoristio ju je kao model za grobnicu samog vojvode Jovana.
šest andjela na platformi su izradjeni 1400-1404
Januara 2. 1402., Hanekinu d'Atu, zlataru Dizona, placeno je da izradi jednu dijademu za figuru Marije Magdalene i par naocara za figuru Jeremije. Pored svog ovog posla, rad je slabo napredovao na grobu Filipa Hrabrog. Decembra 28. 1402, načinjen je otvor u zidu apside da bi se uneo veliki blok crnog mermera na kome je trebala da lezi figura pokojnika, ali kada je Filip umro 27.aprila 1404., rad je bio daleko od gotovog.
Huan de la Uerta, pošto je zapoceo delo, napustio ga je krajem 1456. Proslo je 5 godina pre nego što je postavljen njegov naslednik, i 1461 dobri vojvoda je dao narudzbinu Antoanu le Moaturijeru iz Avinjona, sa obavezom da delo dovrsi za 3 godine. Medjutim, ono nije bilo gotovo sve do 1470 kada je grob Jovana Neustrasivog, koji je inače ubijen na mostu Montereju 1419.,
Portal Bogorodice u Sampmolu je zapoceo 1385.Žan Marvij, Sluterov prethodnik u zaposlenju kod vojvode od Burgundije
Grobnica je narucena još 1377 Marviju, majstoru kartuzijanskog manastira. Posle Marvijove smrti 1389. Sluter je preuzeo radionicu

Godine 1363, ova teritorija (Burgundija), pošto je vracena Kruni posle smrti poslednjeg vojvode Kapeta, Filipa de Ruvrea, bila je data kao apanaza Filipu Smelom, najmladjem sinu Žana le Bona, koji je zradio svoj nadimak u bici kod Poatjea kada je imao 14 godina;
Posle smrti svog tasta 1384, Filip Smeli je dobio u posed, ne samo Burgundiju, već i ono što otprlike odgovara severozapadnoj trećini današnje Belgije sa njena tri "vodeca grada" Ganom, Ipreom, i Brizom, plus izvesnim delovima severne Francuske. Dok je vladavina njegovog sina, Jovana Neustrasivog, koji ga je nasledio1404 i bio ubijen 1419, bila previse kratka i turbulentna za dalje sirenje, njegov unuk, Filip Dobri (1419-1467),
a dva reciprocna ubistva 1407 i 1419 - prvo ubistvo Luja Orleanskog, vladara Francuske, od strane Jovana Neustrasivog, a zatim ubistvo Jovana Neustrasivog od strane naslednika njegove sosptvene žrtve, "Armanjaka"
Madonna u severnom transeptu Notr-Dama u Parizu *(ca.* 1255) i "*Vierge Doree*" iz Amijena *(ca.* 1260) okrecu svojim osama sa **gyratory**, u trodimenzionalnom pokretu koji izgleda izvijen kao slovo "S", velelepna "Notre Dame la Blanche" iz *ca.* 1330
Multserovom "Karg-Oltaru" iz Katedrale u Ulmu (1433)
Žanu Maluelu (Maelweel) iz Geldersa (ujaku i jednim od prvih dobrotvora braće iz Limburga), koji je radio u Parizu sve do 1397 kada je bio preuzet iz sluzbe kraljice Izabele i presao u sluzbu Filipa Smelog (on je bio taj, usput, koji će izmedju 1401 i 1403 ukrasiti *Puits de Moise* zlatom i bojom). Godine 1398 naruceno mu je da uradi pet velikih slika za kapelu Chatreuse de Champmol.
Helgaud iz Svetog Benedikta na Loari, koji je oko 1040. napisao životopis kralja Roberta od Francuske
livac Renije de Huj postavio u Lijezu, izmedju 1107 i 1118
Oko 200.godine dolaze do izražaja umetnička merila koja su se uvek nalazila skrivena u rimskoj umetnosti, i koja su u republikanskom, a naročito flavijevskom vremenu pribavila sebi značaj jednog pokreta povezanog sa narodom; sada su ona oblikovala istorijski reljef i zvaničnu umetnost

Umetnost oko 250.godine prikazuje čoveka, čija je fizionomija postala rastrgana, razrivena i često bezoblična. Prema kraju veka portretna umetnost sve potresnije otkriva lik čoveka umiruće antike - ljudi izborana čela, asimetričnih fizionomija.
slikane su tzv.**crveno-zelenim linearnim stilom**, koji je potkrepljen mnoštvom datovanih kuća i grobnih odaja, u vreme izmedju 220 i 250
vedra idiličnost šarenog sveta biljaka ili životinja je zajednička crta svih prostorija oslikanih izmedju 220 i 250
Spastelj u zenitu je tema stropnih kompozicija u vremenu od 220-250
Posto su četiri simbolične figure - figura istinitog filozofa, Dobrog pastira, orans i pecača - postale stalni tipovi i cinioci kompozicije u plastici sarkofaga, izvšava se od 280.godine višestruko kombinovanje. Na sarkofazima sa apoteozom, u čijoj se sredini nalazi stit, u ugaonim poljima stoje naspramno Dobri pastir i filozof. I orans može da se suoci sa figurom pecača u ugaonim poljima. Prvobitno postavljanje Dobrog pastira i oransa ostaje i dalje.
Za konstantinsko i postkonstantinsko razdoblje Rima do osvajanja carske metropole od str Gora, Alariha, proizilaze četiri generacije; prve dve su (300-360) u pravom smislu konstantinske, treća obuhvata vremenski period do podele carstva 395., dok cetvrta mora da se obradjuje već u okviru teodosijanske umetnosti, u kojoj Rim, ugrozen od političkih opasnosti, svoju vodecu ulogu na Zapadu prepusta Milanu i Raveni
Ravena, 402/3 je postala prestonica Teodoriha
prostrani biblijski ciklus mozaika u brodu Santa Marija Mađore (432-440) koji doseže do prototipa IV veka, ili minijature Kvedlinburske Itale (oko 400.)
mozaiku Santa Pudencijane (402-417)
mozaike trijumfalnog luka Santa Marija Mađore (432-440) i Santa Sabina (422-432).
Prvi Sv Petar u Rimu - Najverovatnije posle **324** a pre **330** dobio ideju, kada je prestonica premestena na Istok; građenje je započeto verovatno oko **333**.
ugradjen u Yerebatan-cisternu. Vrata su ostecena oko 730
Slavoluk Teodosija I (379-395)

Arkadijev stub. Arkadije (395-408) je podigao trijumfalni stub 401/402, podražavajući ocev iz 380 i takodje ga zasnivajući na tradiciji Trajana i Marka Aurelija
Santa Konstanca. Iz polovine IV veka (oko 360.god)
San Apolinare Nuovo - sagradjena oko 490 kao Teodorihova dvorska crkva i posvecena Sv Martinu
Forum Tauri - Forum Teodosija Velikog. Podignut posle 380, a osvestan 393
podignte su izmedju 408. i 413. u doba cara Teodosija II (408-451)
Santa Pudencijana - oko 400.
pape Siksta III (432-440)
Lipsanoteka iz Brese Oko 360-370.
papa Grgur Veliki, koji je pre svog stupanja na duznost 590.godine bio nuncije u Carigradu
Oko 600.godine se i sama titula konzula gasi.
Konstantina Velikog (306-337), drugi Teodosija Velikog (379-395), a treći Justinijana I (527-565)
Velizar je 540.osvojio Ravenu, da bi oko 584.Ravena postala srediste poverenika vizantijskih careva ili egzarha.
Krstionica San Djovani in Fonte (400-405)- Napulj
Krštenjem u kupoli Arijanske krstionice (oko 520)
U vreme arhiepiskopa Anjela (556-570) prepravljeni su mozaici u crkvi San Apolinare Nuovo
San Apolinare Nuovo je oko 490. sagradio Teodorih kao crkvu Spasitelja i kao dvorski hram
Manastir Konstantina Lipsa - Bogorodičin manastir podigao je patricije Konstantin Lips i osvestao ga 907.
car Teofilo (829-842) - izgradio Bukoleon
Roman Lakapin (920-944) - izgradio Mireleon
Kodeks Grigorija Nazijanina (880-886 za Vasilija I)
minijature **Komentara Olimpiodora o Jovu** iz 905.god. u venecijanskoj Marcijani
Prvobitna ikona Hrista sa vratnica Halki bila je pokretna, kao i ona koju je posle nje oko 800., postavila carica Irina.
najznačajnijeg trijumfa nad Valerijanom 260. godine, Persijanci su zarobili 4000-5000 legionara i drugih vojnika koji su potom ropski radili na podizanju potpuno novog grada Gundeshahpur-a ("Oruzja Shahpurovog").
Oko 590. sv Kolomban, kaludjer iz opatije Bangor, "zazeleo se hodočašća" (prema njegovom biografu Joni). Otisao je sa 12 drugova u Galiju i tamo je najpre osnovao Liksej, zatim Žuar, Farmutje, Rebe. pošto je presao Rajnu ostavio je u Sen Galu jednog od drugova koji je tu osnovao čuveni manastir, i presavsi Alpe, osnovao je u Bobiju poslednji od svojih manastira. U njemu je i umro 615.
belgijsku opatiju Ehternah je osnovao engleski misionar Vilibrord koji je presao u Utreht oko 680
Lindisfarnsko jevandjelje - oko 700
Oko 590. Sv Kolumba i njegovi pratioci su putovali u Francusku, Nemačku i preko Alpa u severnu Italiju.
Knjizi Kels koja potiče iz oko 800. Godine
sa carevim krunisanjem 800, sa jacanjem franacko-vizantijskih veza oko 812., sa promenom na prestolu 814.
strani umetnici oko 800. u Ahenu prvo izradili Bečki evangelijar, samostalno a ipak u kontaktu sa "dvorskom školom", kako to proizilazi iz oblika inicijala
Otprilike zajedno sa Zlatnim kodeksom, datovanim u oko 870., drugi značajni rukopis vraca se osobito naglašeno na remski stil: Biblija Sv Pavla u RImu.
Gelazijanski sakramentar 790-795.
cetvorojevandjelju iz Trijera koje je nastalo oko 750 u radionici u Ehternahu
. Beckom krunidbenom jevandjelju K.V., nastalom u dvorskoj školi u Ahenu oko 800.,
Uzdizanje dinastije nastavljeno je krunisanjem Pipina Malog (754), pobednosnim pohodima Karla Velikog protiv Saksonaca i Langobarda, njegovim trijumfalnim putovanjem u Rim 774. godine kada je udario osnovu docnijem krunisanju za cara koje je izvršio papa Lav III na

božić 800. u crkvi Sv Petra propisom koji su, prilikom krunisanja upotrebljavali vizantijski carevi.
804.dovrsena kapela ahenske palate
Jedna skupina lokalizovana u Turneu, datovana je oko 900., to jasno pokazuje. Njeno remek delo je tzv. Nikazijev diptih sa predstavama koje se odnose na liturgiju.
Otprilike u istom vremenu - oko 870., pripada kovcezic iz Elvengana
Hronoloski sledeća glavna skupina korvejske umetnosti iluminacije u krugu saksonskog carskog doma počinje oko 950., a dostize vrhunac u Kvedlinburskom evangelijaru.
rukopisnom psaltiru nadbiskupa Egberta od Trijera, nastalom verovatno ubrzo posle 980
Gerona knjiga perikopa, radjena oko 970.ciji se likovni ukras vraca na uzor karolinškog evangelijara iz Lorsa već je pomenuta
apside male hrišćanske kapele u Dura Europosu, koja je islikana 232. Jedna daleko vrsnija radionica je islikala, zatim 245.
Grad Dura Europos je propao 265.u pohodu persijskog saha Sapura II
hrišćansku kuću (oko 232.) i sinagogu (244-245),
Bazilika u Triru - nešto posle **325** izgrađena
Justinijan (527-565)
pobuni Nika 532
Gala Placidija je 423. otputovala u Carigrad, gde je provela svoje mladalačke godine
Gala Placidijina zaduzbina u Raveni bila je Santa Kroce za koju se smatra da je sagradjena 425.
Trobrodna bazilika iz 532.godine koju je podigao papa Sikst III. najveća rimska crkva koja je ostala iz druge cetvrtine V veka, sagradjena u vreme Siksta prema natpisu odmah posle sabora u Efesu
uskoro posle pozara u Solunu 629-624 god.
Umro Honorije 423. Nasledila ga je sestra Galla Placidia
Antemijevog diptiha (525)
Teodorihove vladavine (**493-525.**) vezuju se tri ravenska spomenika, koja svedoče o sustinskim zaokretima u stilu.
Passio beatorum martiryum Gervasii et Protasii, napisanoj posle 526,
Bazilika sv Apolinara u luci. Bazilika je zapoceta u vreme episkopa Ursicina (532-536), posvecena je pod Maksimijanom (549).

Ikonoklazam (726-842)

726 pojavio se prvi edikt protiv ikonopoklonika, koji je sluzbeno zabranjivao postovanje ikona. Počela je zestoka, krvava borba, koja se otegla duže od jednog veka. Uspostavljanje ikonopoklonstva od strane **carice Irine 787**. bila je samo kratka epizoda koja je trajala do **813**.. Uskoro je izbila borba sa novom, zestokom snagom i tek **842**, partija ikonopoklonika odnela je konačnu pobedu.
sasanidsko carstvo se rusi 627. u boju kod Ninive. Kosrav II je ubijen u tamnici. Njegov sin Kavad II Široe potpisuje mir i umire
Vanbracni sin Karla Velikog, Drogo, od 823.nadbiskup u Mecu, nadkapelan, od 844. papski vikar za Galiju i Germaniju, doveo je svojim pokroviteljstvom do procvata i značaja jednu skriptoriju smestenu u Mecu.
Veza izmedju Ahena i Fulde je bila stvorena zahvaljujući jednom od Alkuinovih učenika, Hrabanu Mauru, poznatom kao *Preceptor Germanije*, "učitelj Nemačke", koji je bio opat u Fuldi sve do 842.
normanski juris na Trijer 882.
ploče sa korica psaltira Karla Ćelavog, koji se može datovati izmedju 842-869.
Oton se krunisao na prestolu K.V. u Ahenu. Za razliku od svog oca, on ponovo uvlaci u svoje politicke planove Italiju tj. papstvo; godine 962. krunisan je za cara. U medjuvremenu opasnost od Madjara je otklonjena u Leskoj bici 955.
vencanju prestolonaslednika Otona II sa istočnorimskom princezom Teofano (972)
Otonova smrt 982.

Otonijanumu iz 962., povlastici koju je car darivao rimskoj crkvi, i u raskošnoj povelji povodom vencanja prestolonasledinka Otona II sa vizantijskom princezom Teofano, otonska kancelarija vezuje se odlucno za karolinšku prepisivacku umetnost.
Sarkofag Junija Basa 354 -
Nikifor II Foka (963-969)
Slavoluk Teodosija I (379-395).
vremena Teodosija Velikog (379-395).
Nikifor II Foka (963-969)
Dijadema se pojavljuje na novcu 324, a i portreti na novcu ukazuju na datovanje u pozne dvadesete godine IV veka.
Akvedukt cara Valensa (364-378).