

Једна необична славска икона

Написао: Ђ. Мазалић, ак. сликар

Проучавајући велики број радова старих српских сликара — иконописаца — што се налази у Сарајеву у приватном посједу, у старој српско-православној цркви,¹⁾ њеном музеју или гробљанским капелама могао сам установити да је он добрим, ако не и већим, дијелом настао у самом Сарајеву, било да су га радили домаћи иконописци, било дошљаци, који су на пролазу тражили запољења и зараде. То су били већином људи из оних крајева с којима је сарајевска српско-православна црква одржавала присније везе, што по свом хијерархијском положају, што по националном осјећају, а који су иначе били до истребљења угрожавани под турским господством. То су све ближи и даљи крајеви источно сд горње Дрине. Живе трговачке везе опет с Дубровником кроз столећа, а касније с Трстом и Венецијом, доприносиле су да је по неки наш иконописац могао да види и западно сликарство, а да и по неки из приморја дође послом овамо с препорукама на дубровачку колонију, или и саму српско-православну општину.

Како се у српској иконографији осјетио почетком 17. вијека импулзивнији живот, који је потрајао у крајевима под турском управом на прекиде све до почетка 19. вијека, то и већи дио икона на таблама, што се налази у Сарајеву,

¹⁾ У самој овој цркви са двориштем има преко 300 икона. Међу њима се истичу четири већа и два мања циклуса. Већи: I) ддвадесет малих слика једнаке величине непознатог мајстора 16. вијека са иконостаса главног олтара, у горњем реду. Како се у црквеном музеју на остатцима лука са царских двери налазе слике исте руке, а Скарић доказује да те двери потичу из 16. вијека (види: Скарић, Српски православни народ и црква у Сарајеву у 17. и 18. вијеку) онда и оних ддвадесет икона припадају том времену и првобитном иконостасу, који је 1734. у свом доњем дијелу посве измијењен. Тих ддвадесет икона нису помно истражене (незгодан приступ и освјетљење), а доста је вјероватно да би се на којој од њих нашао неки запис, који би упућивао на годину постанка или ев. мајстора. II) Двадесет малих икона једнаке величине непознатог мајстора 17(?) вијека на малом олтару. III) Десет двоструких икона (по дваје на једној табли т. ј. по једна на свакој страни табле) неодређеног времена и непознатог мајстора, што висе под луковима између стубова у цркви. IV) Слике Максима Дујковића из год. 1734. на главном олтару најнижи ред (осим најлијевије). Мањи циклуси су: I) онај на дворишту, који се данас састоји од двају слика великих размјера (»Јерусалим« и »Страшни суд«), израђених као поклон цркви иза пожара од 1788. године, а рађен у Сарајеву 1775. и 1779. руком »многогрешнага... р.«. II) У овај спада најлијевија икона најнижег реда главног олтара »Погреб св. Стефана Првовјенчаног«, икона »Егогородичина узашашћа«, која виси на сјеверном зиду, одмах до главног иконостаса и икона св. Архијакона Стефана у капели старог српско-православног гробља. Осим ових циклуса могу се запазити у цркви и остаци других.

потиче из тог времена са неколико забиљежених имена и датума (Ненко Солак, Максим Дујковић, Тодор Грачанић-Станић, Леонтије, мајстор.....р, Симеон Лазаревић, Тимотије и неколика грчка). Свакако би се нашло још које име ових наших старијих прегалаца, да се сав тај сликарски материјал помније и стручњачки прегледа, нарочито онај у старој цркви и њеном музеју, а до ког се тешко долази (главни олтар, горњи дијелови). И досад позната имена су изнешла већином на јаву, пошто су слике чишћене односно прегледаване.

У том великом броју радова тих наших старих иконописаца затече се и по нека икона, која на први поглед зачуђава својим изгледом страног карактера, преко чега лаик и богомољан свијет, па и сам свештеник, неопасце прелази, док стручњака, сликара или истраживача ове врсте стварица привлачи та необична појава у православној иконографији и он јој мора да посвети више пажње. Та необичност испољава се у томе, што икона носи и друге одлике, осим чисто православних, те може, где нема тјесногрудности, да послужи и једној и другој цркви. Таква икона је настала било у крају где су православни и католици као једна нација живјели у присним односима, као што је случај у јужној Далмацији и црногорском Приморју, где је један сликар, православне или католичке вјероисповијести, радио побожне слике за обје њих, било да је икона преправљена, додајући јој тек оно најкарактеристичније, што тражи од ње односна црква. У нашем јужном Приморју налазе се чешће такве слике, али, како рекох, понека и код нас. У оном малом броју икона што их сад посједује Галерија слика Земаљског музеја у Сарајеву, имају двије поријеклом из Боке Которске. Под бројем 166 врло стара иконица на даски, (коју је на сребреном пољу израдио врло добар мајстор), на којој је приказана Богородица до појаса пред распетим Христом, потиче из православне куће, иако је изразито католичког типа. Натпис је онај обичајан на нашим иконама **М-Р Ђ** само је први дио отран. Под бројем 157, већа од горње, такођер врло стара слика на даски, рађена од добrog мајстора на златном пољу у духу српско-православне иконографије, приказује Богородицу с малим Исусом у наручју. Натпис исти као и у горње. Првобитно православна, прерађена је с малим изменама у католичку (круна на глави Богородице) али тако, да би могла још увијек да служи и као православна. Потиче из католичке куће. Па и глава Христова под бројем 158 из исте збирке, која потиче с неке веће слике, а од старије из Сарајева, где је можда и рађена, могла би да буде и православног и католичког типа. У старој срп. прав. цркви на главном олтару у сјеверо-источном горњем углу налази се велика икона на даски обиљежја католичке иконографије. Вјероватно је некада и била у католичкој кући у Сарајеву (дубровачка колонија) те поклоном (завјет) доспјела у православну цркву у вријеме кад није било католичке. (Кад је принц Еуген 1697 опљачкао и попалио Сарајево изгорјела је том приликом католичка капела (црква?) и није се дugo подигла). Икона приказује Богородицу како стоји на полумјесецу и змији, омотаној око земаљске кугле. (Откров. Јов. 12, 1; Мојс. I, 3, 15). Сличи много на ону Доминика Сангинијала у горе споменутој галерији под бројем 162. Мала Богородица рађена на даски у посједу г. Матејића, а која потиче из старе српске сарајевске фамилије, исто је толико католичка колико и православна. Из истог посједа је и св. Матија, врло стара иконица на даски, која је могла служити и у католичкој кући, иако ју је радио православни иконописац. Потиче из Боке Которске. Чисто католичког типа је св. Христифор у кући гђиће Д. Деспић, који је

сматран за нашег св. Игњатију богоносца, иако се овај не слика с Христом на речима, већ ев. иконом Христа у рукама. Потиче из Дубровника. Слика св. Спириона (у посједу писца), која вјероватно потиче из нашег јужног Приморја носи



Слика 1.

наслов српским, грчким и латинским писменима. Сви ти случајеви показују, да је раније наш народ српскоправославне и римокатоличке вјери исповијести, где је живио стољећима измијешан, а осјећајући се једним молећи се Богу, прелазио преко многих ситница, које су њихове цркве у предочавању светих слика

тражиле. Један од оваквих, а најинтересантнији, како по самој слици, тако и по њезиној служби, је случај са сликом коју ћемо ниже описати.

Неком приликом упозорио ме гимназијски директор г. Коста Крсмановић на своју славску икону св. Луке на коју је био врло поносан ради њезине ријеткости међу српским славским иконама. Прегледавајући је (сл. 1) човјек и у први мах, ма колико изгледала православска, осјећа и нешто отуђујуће на њој. Довољно је погледати само онај градић у позадини, који не би никад наш старији иконописац изнисио у свом раду, па макар и живио у њему или његовој близини! А тек видјети св. Ђорђа свезаних руку! (Сл. 2). Али кад се сјетимо да ни у католичкој иконографији не може св. Ђорђе да буде везаних руку, онда нас тек још више побуђује изглед оваке слике на проучавање.

За први мах сам могао констатовати да је неку католичку икону, или боље рекућ, умјетничку слику старе талијанске школе преправио неки наш слаб или немаран иконописац у православну икону, и то негдје почетком или у току прве половине прошлог вијека. Раније сам већ установио да је вјероватно тај исти »поправљао« и друге иконе по Сарајеву, и то на врло аљкав начин. Ако је на слици био оштећен грунд, он би га надомјестио китом спрavlјеним на столарски начин од гипса и туткала, али често и китом спрavlјеним од куханог ланеног уља и креде, а можда и сухе и смљевене иловаче. Ако није био сигуран шта је било на неким дијеловима на слици ради тога што је слика била оштећена или поцрњела, он је на своју руку измијенио читаву сцену. Тако је учинио и на одличној старој икони св. Ђорђа, што се налази од старија у посједу сарајевске фамилије Пешут, измијенивши све четири најдоње сцене чуда свечевих, избрисавши и написе с њих и метнувши своје. У једној таквој сцени, под насловом: »Св. Георгија бију воловим жилами«, није ни било св. Ђорђа, већ само двојица комичних војника, који су један на другог махали колцима. Кад су се међутим скинуле те рестаурације, онда се видјело да је стари мајстор био извео своје дјело како треба, а да га је »поправљач« само упропастио. Да је горе споменута слика преправљена почетком прошлог вијека, закључио сам из тога, што је отац данашњег власника слике купио исту седамдесетих година прошлог вијека већ преправљену од друге српске сарајевске фамилије у којој је та икона као »Велики петак« постала чувена у граду. А да оваква једна ствар у оно вријеме постане чувена, треба доста година. Затим позлата, којом је преправљач превукао небо, дјеломично се истрла временом, јер није била превучена фирмисом, а да се и поред пажње, која је посвећивана слици, дотле истрла, рачунајући према другим сличним случајевима, требало је око сто година. Па и према казивању власника других слика, које је исти иконописац преправљао и чији се старији родитељи нису сјећали да је која од тих икона у њиховој кући преправљана, може се закључити на исто вријеме. Осим тога, употреба темпера боја, (иза половине прошлог вијека се код нас не употребљавају већ уљене мјесто њих), употреба позлате од пращине правог злата, те употреба индиго боје мјесто много љепшег фабрикованог ултрамарина, који је и јефтинији, али пронађен тек у трећем деценију прошлог вијека, говоре доста о времену у које је по прилици слика могла бити преправљена. А да то вријеме не пада раније, рећемо у конац 18 вијека, закључујем по томе, што је и ова преправљена слика, а и неке друге које сам имао прилике да видим, а које је, по свој прилици, оправљао исти иконописац, описана у насловима врло слабим грчким писмом и језиком. Истом

иза првих година деветнаестог вијека почињу у Сарајеву Срби иконописци све чешће стављати грчке натпise на своје радове. То се догађало под притиском грчких владика, који су из разних рачуна настојали свим силама да и српску цркву погрче. За првих трију владика Грка у Сарајеву то се није догађало (можда ни за Калинича 1802—1816) али касније јест. Србе иконографе, који су метали грчке натпise је лако познати. Њихова грчка ортографија је обично погрешна, а језик поготову, често и бесмислен.

Да видимо сад како је иконописац извршио своје преправке.

Прво је превукао позлатом цијело небо, које је раније било у боји: при дну црвенкасто, а навише сиво-зелено-плаво. То се види на мјестима где је позлата



Слика 2.

истрвена или ради студија уклоњена. Изоставио је само оба разбојника и дјеломично крстове. Затим је светитељима ставио нимбусе око глава (највећи Богородици) испустивши при том двојицу, јер их је држао недостојним, ваљда што носе »чалме« око главе. Затим је, пошто су му се под позлатом изгубили (намјерно) крстови, извукao ове на свој начин без сјенчења у једном тону. На средњи крст је разапео копље и прут са спужвом, а у врх ударио свитак са грчким натписом IN B I. Још је додао црвено мрље на крст на оним мјестима где су биле уковане Христове руке и ноге. Пошто је позлаћујући небо уништио крошњу дрвету, за које је био свезан светитељ на лијевој страни, претворио је остатак стабла у дирек, направивши му одозгора елипсасту дебљину. Лишће и крошња тога стабла виде се у оригиналу добро на мјесту, где је изнад главе свезаног светитеља истрвена позлата. Затим је оштрим предметом истр'о четри

стријеле које су биле забијене у тијело истог свештеника, обукао му преко уске драперије, која је била слична Христовој (контуре се још назиру на оригиналну) доњи дио тунике (хитона), која се иначе у православној иконографији даје светитељима војницима. Тунику је извукao прости цинобером без сјенчења, а преко ње израдио у златној боји доњи дио облигатног оклопа за исте свештенице с висећим крилцима (*πτεύρυγες*), ишаравши га смеђом бојом. На ноге је обукао свештенику докољенице (прсти голи), израђене такођер у злату и смеђом бојом ишаране. Испод ногу му је насликао змаја (мало већег од нашег домаћег мачка), у чијем ждријелу стоји копље пребијено по средини. Цијело копље је прости извучено без сјенчења цинобером, као и крила у змаја. Још је ударио по цијелом тијелу светитеља црвене пјеге, као тобожње ране, настале у борби са змајем. Сматрајући да је тако сретно ријешио претварање овог свештеника у другог дао му је самосвјесно и име. Десно и лијево од пазуха написао је измијешаним малим и великим грчким писменима цинобером: ΟΑΓΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟ. Требало би: 'Ο ἄγιος Γεώργιος. Дакле, то би имао да буде св. Ђорђе. (Сл. 2).

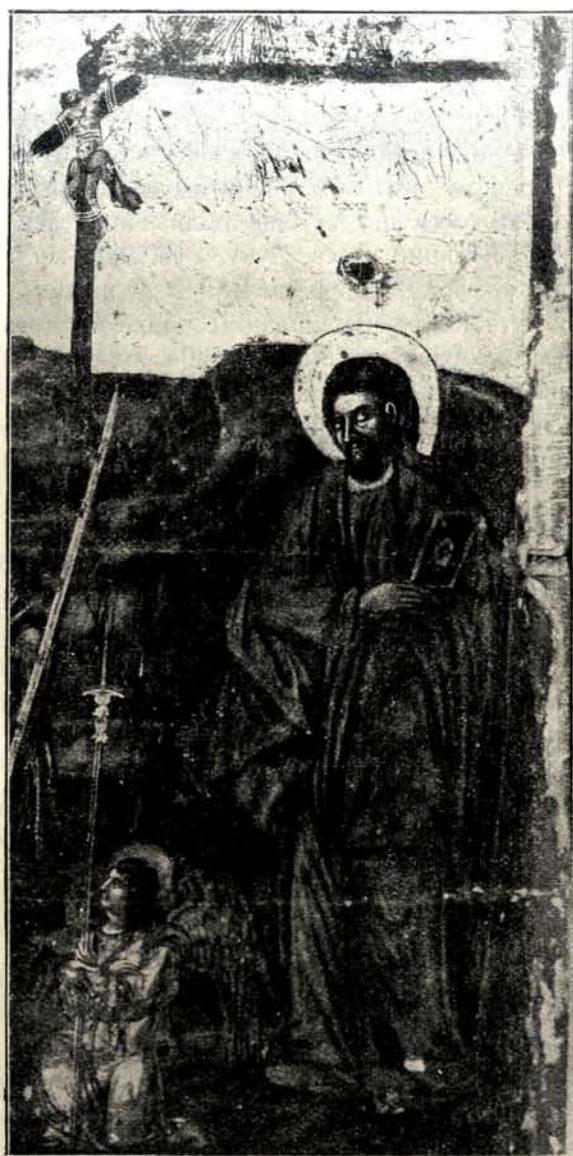
Сад је прешао на десну страну слике до другог светитеља. Глава с брадом му се допала за намјеравану преправку, те ју је оставио, само је поправљао мало браду. Лијеву руку која је држала дугачки штап премазао је заједно са штапом смеђом бојом. Временом се то мјесто истрло, и данас се кроз боју дјеломично види. Сад је направио нову лијеву руку и окренуо унутра, ослонивши на њу књигу у кожном повезу, сребром оковану, коју придржава десна рука. Обукао је светитељу дугу плаву хаљину (индиго мјешан с бијелом бојом) сјенчећи је тамнијом плавом (чист индиго) и пребацио му преко лијевог рамена кратак химатиј зелене боје (базно бакарни ацетат?) осјенчен такођер индигом. Кад је и овога тако довршио (сл. 3), дао је и њему име, опет измијешаним словима и погрешно као и прије: ΟΑΓΙΟ ΜΑΓΝΘΕΟ. Држим да је хтио да буде 'Ο ἄγιος Ματθαῖος (еванђелист), а можда и 'Ο ἄγιος Ματθίας (апостол).

Христу изнад нимбуза је додао уобичајени ΙϹ ΧϹ, а у сам нимбус у горњи крак крста ω (средње слово од ό φυ).

Пошто му је изгледало да разбојници нису довољно везани, омотао их је око ногу, руку и трбуха ужетом по два и три пута. Те везе наличе на низове бисера и виде се добро и на slikama (сл. 2 и сл. 3). Око кукова и бедара им је обавио повећу плаву драперију исте боје и сјенчења као и код хаљине у десног светитеља. Још је додао на врх крста десном разбојнику неку фигурицу у црној боји с црвеном пјегом, која наличи на врага, како су га наши иконописци сликали. Фигурица је нејасна, јер је истревена. Руб цијеле слике, који се прије састојао од златне и црне траке, пребојио је црвено. Сматрајући сад да је извршио задатак, написао је и наслов слици десно и лијево од мјеста где се на средњем крсту укрштавају копље и штап. Тада наслов гласи ΜΕΤ — ΑΤΦΙΟ (Α и Τ у лигатури), и по њему се најбоље види да је наши иконописац био далеко од грчког језика и писма. Код нас се доста често чуо грчки назив иконе оваког садржаја под »Тринос« (*θρῆνος*) као што је било чешће и његово приказивање, нарочито на зидовима наших стarih цркava (манастира). Правилнији му је назив 'Ο ἐπιτάφιος θρῆνος по нашем средњевјековном »Погребенија плач«.¹⁾

¹⁾ У хиландарској библиотеци на плаштаници из 14. вијека стоји над иконом полагања Христа у гроб натпис: »НАДГРОБНОЕ РИДАНИЕ«. (Љ. Стојановић: Стари српски записи и натписи VI—9754).

Сви су натписи исписани црвеном бојом (цинобер). Срећа је да се преправљач није бацио на средњу, главну групу да је преправља, а велика је штета што је упропастио позлатом небо, јер се ова позлата теже скида са слике него боје.



Слика 3.

Употребио је за преправљање слике темпера боје, доста грубог зрна (једино је цинобер финији) и златну боју, спровјену од сатртих листића правог злата. Којим средством (Malmittel) су боје замијешане нисам испитивао, али је могуће прије јаје него што друго.

Осим преправљања извршио је иконописац и оправке оштећених мјеста на табли китом, састављеним од гипса и врло ријетког туткала. Те се оправке виде на стражњој страни дуж састава дасака, а и на другим мјестима. На лицу

слике су те оправке вршene по десном рубу око оне пукотине на саставу дасака, но отпале су. Један дио кита остао је међутим у танкој наслаги изнад тога мјеста по оригиналној позлати, и преко њега је иконописац превукао своју црвену боју. То лако заводи на помисао да су уопште двије слике једна на другој, што у ствари није.

Изгледа да је ранији православни власник слике исту употребљавао као икону »Великог петка«, јер је као таква била позната, а по свом садржају и претставља догађај петка из живота страдања Христова. Данашњи власник не зна како је ранија фамилија дошла до ове слике и зашто ју је касније продала. Свакако, натјерана великом невољом. Међутим је интересантно да нови купац није узео икону као »Велики петак«, већ ради оног свеца на десној страни, који је својим изгледом налично на св. Луку, а св. Лука му је био »Крсна слава«. И данас служи икона у ту сврху. Дао је за њу 14 »здравих« дуката (за разлику од пробушених, који су такођер курсирали с мањом вриједношћу). Свакако велика сума кад узмемо у обзир вријеме кад је купљена. Сарајлије су уопште знали да цијене ручни рад, те су издавали за добре радове умјетног обрта (кујунџијске, златарске и др.), а православни и за иконе велике суме новаца, сматрајући да улажу капитал у сигуран посао. Такви су се предмети чували у кућама и прелазили с оца на сина, или женидбама и удајама и у друге обитељи, очувавши се до данас на понос млађих генерација.

Како је ова слика могла са свезаним св. Ђорђем и уз остale неправославне ознаке служити у српско-православним кућама, не може се друкчије разумјети, већ што се иначе цијенила њезина вриједност, али и ради раније наведених разлога. Све до долaska бивше Аусто-угарске у ове крајеве наш православни и католички свијет није био далеко један од другог, па ни вјерски толико ограђен. Можда је и невоља пред Турцима чинила своје.

Пошто нас више неће занимати преправљач-иконописац, ни изглед овако преправљене слике¹⁾, прећи ћемо на проматрање ранијег оригинала, јер нам је он и дао повода да се позабавимо овом slikom, која својом вриједношћу као стара умјетница претставља код нас праву ријектост.

Слика је рађена на даски непознатог дрвета врло велике специфичне тежине. Стручњаци од науке нису могли да даду сигуран суд о врсти дрвета без микроскопских истраживања, али су се сагласили да би тежина даске одговарала нашој храстовини, чија спец. тежина је највећа од наших дрвета. Но како даска већ на први поглед не показује никакве сличности с храстовином, а ни са другим врстама наших дрвета велике спец. тежине: тисовином (*Taxus baccata L.*) или шљивовином, то се закључило на страно поријекло. Наши су умјетни столари међутим одмах закључили да је дрво страног поријекла и мисле да би, ради извјесног мириса који се чује код трљања по дрвету, била »Арапска лијеска«, како они зову т. зв. Турску лијеску (*Corylus colurna L.*), која се култивира донешена из Азије у југоисточној Европи особито у Италији око Рима. (Има је сад и код нас у Банату). Дрво јој је свјетло смеђе боје, али није дурашно. Држе да би могла бити и аришовина (*Larix Mill., Lärchenbaum*). Ми шљење, да би могла бити кедровина, отпада већ ради њезине свјетлије боје и

¹⁾ Можемо још напоменути да је преправљач проширио мало таблу слике с оба краја летвицама, причвршћеним са по два, доста јака клинца, јер му је оквир, у који је слика имала ући испао нешто преширок.

угодног мириза, а исто тако не може бити чемпиресовина ради своје тврдоће и također угодног мириза; оба ова дрвета се употребљавују и за кађење. Изгледа ми да би најприје била аришовина (специјалитет алпинских крајева Горње Италије и јужног Тирола) макар је спец. тежина њезиног сухог дрвета за око 20% мања од храстовине. Чисто, сухо дрво често варира у својој тежини. Препарирано опет у сврхе сликања разним начинима може и да знатно отежа. Већ сам додатак гипсовог грунда, учвршћивање табле пријечкама, укивање ових жељезним клинцима (као што је случај код ове што је описујемо, где има 16 доста јаких клинаца), импрегнирање дрвета ради чувања којом масом, доприносе знатно тежини. Осим тога, даска ове слике показује црвенкасто смеђу боју у нутарњости, угодну мекоћу, те се да длијетом стругати у сваком правцу, врло лако се цијепа и показује свијетао траг на расцијепљеном мјесту, а њезина очуваност (дурашност) је врло добра. Све су то карактеристике алпинске аришовине. А што се тиче оног доста слабог мириза при трљању, он наличи на мирис сваке старе даске дрвета врсте конифера, а може да потиче и од препарирања. Имао сам прилике — да се вратим опет на тежину даске — да видим иконе стarih сарајевских иконописаца, рађене на јеловој или боровој дасци, које су биле тако тешке, да сам често мислио да су од храстовине, но увијек сам се ујерио да су од лаког дрвета и нисам тежину могао објаснити друкчије него из горе наведених разлога. Уза све горе наведено, питање, од које врсте дрвета је начињена табла, остало би неријешено, док би се са приличном сигурношћу могло рећи да није од домаће врсте.

Табла се састоји од два готово једнако широка дијела. (Састав је нешто попустио и види се нарочито на десном крају). Величина јој је 66 : 46 цм. Дебела 2 цм. Храпава је с обе стране. Да се не увија провиђена је отраг пријечкама начињеним од исте врсте дрвета, широким 3, а дебелим 1.5 цм. Ове пријечке су учвршћене жељезним клинцима (по 6 на свакој) по ширини табле упоредо с њезиним рубовима, а далеко од њих 5 односно 6 цм. Клинци су пробили на лице табле, али су били поврнути и скучани два, три и више милиметара испод нивоа лица, а та мјеста заглађена китом. Иако је правилније технички да се пријечке ужлијебе отраг у даску, да јој даду слободну кретања, јер дрво због својих особина (хигроскопичност, порозитет) ради док постоји, ипак су многи стари сликари, па и наши иконописци у Сарајеву, све веће табле провиђали пријечкама, које су учвршћиване клинцима, ради тога, што слободне ужлијебљене пријечке нису могле одољети увијању даске код већих формата и искакале су, а даска би се даље по својој вољи повијала, што би било разлогом пуцању грунда, наслага боје и њиховом љускању и отпадању. Али опет, ако учвршћивање пријечки клинцима није изведено с највећим опрезом и умјешношћу, давало би повода да даска, не могући се мицати при сасушивању, попуца, а смањујући и своју дебљину, што жељезни клинци не могу слиједити, пусти ове да извире на лицу слике заједно с дијелом кита. То се догодило и на овој табли. Доња половина је пукла по пола по дужини, што се види и на репродукцији, а и горња има више пукотина такођер по дужини, но оне се с лица слике јевда назиру. И клинци, којима су учвршћене страга пријечке, избили су на лицу слике и примјећују се осјетно ту и тамо. Сва та оштећења међутим су само незннатно утицала на изглед слике. Да би сачувао таблу од пуцања, а и грунд, којим ће ју превући прије сликања, прелијепио ју је сликар цијелу бијелим платном, врло финог ситног ткива. То платно се види дуж цијelog оног дијела на ком је отпао грунд

с бојом уз десни руб слике. Овај начин осигуравања даске и грунда увео је по Вазарију први у Италији сликар 13. вијека Маргаритоне,¹⁾ а одржао се све док није платно и уљена боја истисла даску и темпера боју. Из Италије су га примили наши сликари у Далмацији, а од ових српски иконописци у Приморју, где се очувао све до почетка 19. вијека. Нађе се и на иконама сарајевских иконописаца, који су га опет примили долазећи у додир с Приморцима.²⁾ Позната светогорска књига о сликању икона православне цркве, коју је написао иконописац Дионизије,³⁾ не спомиње тај начин учвршћивања даске, иако је написана пар стољећа касније. Платно којим је даска превучена није ову могло очувати да не попуца, али је очувало од тога готово потпуно грунд на ком је боја. Тај грунд је на овој табли дебео 1—2 милиметра, а превучен је по платну кад се ово на табли осушило. (Наиме по прописима старих талијанских мајстора платно се умочи у риједак туткаљ па се тако мокро растегне по даски, која се такођер прије намаже ријетким туткаљом). Грунд, којим је превучена ова табла, бијел је и састоји се од гипса и туткаља. Тај гипс се добивао тако, да се живи гипс (жежени) наспе у много воде и мијеша док не изгуби моћ стврђавања. Вода се одлије, а талог, чим се осуши, меље се у брашно.⁴⁾ Употребљавао се и природни гипс,⁵⁾ али обично као доња превлака. На тој гипсовој подлози извео је наш сликар у бојама своју слику, пошто је прије тога позлатио около наоколо руб у ширину од једног центиметра и тако добио оквир. Та је позлата изведена на црвенкастом грунду (Boliment) листићима правог злата и врло угlaђена. Слика је рађена тэмпера бојама, које су биле врло ријетке. Изведена је танко, али, где је било потребно, знао је сликар да се послужи и пастозном бојом. Најприје је израђено небо, па брда и брежуљци у позадини, па терен сприједа и истом онда фигуре. Да ли су код фигура, како је било прописано, најприје насликана одијела, а онда непокривени дијелови тијела (лице, руке, голе ноге), нисам могао установити. Предмети би добили најприје најдубљи локални тон и онда наношена свјетла и сјенке. Најјача освјетљења при моделовању меснатих дијелова изврђена су готово чистом бијелом бојом. Моделовање је изведено растањивањем боје и стапањем тона у тон, али и шрафирањем неизмјерно танким цртицама (Богородичин огртач и хаљина).

Од боја које је овај сликар употребио на овој слици јасно се распознају:

За месо: Бијела (оловно бјелило)

Цинобер (живи и сумпор)

Зелена земља (Verdeterra, врста окера)

Тамно жути окер

Свијетло црвени окер (булус мијешан с бијелом?)

¹⁾ У дјелу: Opere di Giorgio Vasari, Trieste 1857 (Biblioteca classica italiana, secolo XVI — № 10) на страни 100 у животопису тог умјетника вели Вазари: »Ora tornando a Margaritone, per quello che si vede nelle sue opere, quanto alla pittura, egli fu il primo che considerasse quello che bisogna fare quando si lavora in tavole di legno, perchè stiano ferme nelle comettiture, e non mostrino apprendersi, poi che sono dipinte, fessure o squarci, avendo egli usato di mettere sempre sopra le tavole per tutto una tela di panno lino, appiccata con forte colla fatta con ritagli di cartapepora e bollita al fuoco.«

²⁾ Табла иконе »Богородица са светитељима«, што се налази у Галерији слика Земаљског музеја у Сарајеву под бр. 447 такођер је најприје превучена платном.

³⁾ Διονασίου τῶν ἐκ Φουρνᾶ ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης . . . ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπόλου — Κεραμέως — Εν Πετρουπόλει: 1909.

⁴⁾ Gesso sottile (Cennino Cennini: »Trattato della pittura«).

⁵⁾ Gesso grosso (исто тамо).

За остале дијелове слике још:

Свијетло жути окер

Плава (налика на наше »Париско плавило«; можда Azzuro)

Зелена (Verde azzuro: базно бакарни ацетат)

Црна

Златна (добивена од сатрвених листића правог злата)

Остали тонови су добивени мијешањем двију и више боја.

Слика је била превучена лаком (Vernice liquida код Ђенинија). Овај се врло тешко одстрањује и очувао се посве, само што је кроз стоећа пожутио и дао цијелој слици златно жут, т. зв. галеријски тон. Да је лак од мастикове смоле, растворене у терпентину, или које било обичајне смоле (сандарак, дамар, борова) у њему растворене, лако би се скрио. Стога је вјероватно да је приређен од укуханог ланеног уља с неком смолом (по византијском начину), јер ти лакови одољевају дugo и јачим средствима за растварање.

Видимо по свemu горе реченом да техничка опрема слике одговара углавном оним прописима којих су се држали талијански сликари иза Ђота, онамо до близу kraja Кватроћента у главнијим сликарским центрима; дочим се у провинцији, особито оној даљој, задржала још дуже.¹⁾ Појава уљених боја и платна почела ју је истискивати већ од половине 15 вијека.

Док је тако мајстор у вањском извођењу, техничком, (занатске манипулације) био јединствен и сигуран, видјећемо како је иначе извео своју замисао.

На зелено-смеђем зараванку међу обронцима одиграва се драма. Зараванак прелази на лијевој страни у наглу узбрдицу свијетло-смеђе-зелене боје, на чијем се почетку налази шумица с разним дрвећем, свијетло и тамно зелених боја, са два чемпреса у позадини. Испред те шумице, овамо према гледаоцу, налазила су се два висока стабла, чије су се тамне крошње оцртавале на небу, а које је, како смо видјели, иконописац уклонио, а оставио само дебла. На десној страни слике прелази зараванак у плавкасто-смеђе-зелен, стрм обронак, чији се врх надвјесио на лијеву страну. (Чест облик код талијанских сликара 15 вијека). Пред обронком и под њим с лијева је шибље, што голо, што обраслих грана. Између обронка, а иза сцене с оплакивањем Христа налазе се нешто у позадини три брежуљка. Средњи се не види, јер је прикривен Богородичиним нимбом. Лијеви је камењар жуто-зелене боје с пар осамљених дрвета. На његовој десној падини лежи дворац с двије округле веће куле с куполастим крововима. Пред овима су дviјe четвртасте. Од десне се одваја зид с отвором на лук (улаzna капија). Уз дворац лијево, под самим крстом, налази се још једно четвртасто здање, узидано у сам бријег. Дворац и ово здање су у боји свијетло-црвеног окера. Десни

¹⁾ О овој техници написао је, како је познато, око 1437 Ђенино Ђенини, ученик, у своје вријеме врло цијењеног флорентинског сликара, Ањела Гади (умро 1396), чији је отац опет радио код Ђота 24 године велико дјело, под насловом »Trattato della pittura«. Кад се та техника (мислим само сликање темпера бојом на таблама) упореди с византијском (Дионизијева »Ерминија«) и оном наших иконописаца, коју су они задржали све до у почетак 19 вијека, види се велика сличност. Па и Ђото и његови претходници служили су се византијском, док је није сам Ђото почeo усавршавати. Ђенинијево дјело је више пута издавано и прерађено. У њемачком издању се налази у »Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik d. Mittelalters u. der Renaissance« Bd I под насловом: »Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa«, Wien 1871. У изводу код Бергера у »Quellen und Technik der Fresco-Oel-und Tempera-malerei des Mittelalters, München 1912.

брежуљак који се налази изнад главе оне женске фигуре (иза Богородице) тамне је плаво-зелене боје. Изгледа шумовит. На његовом врху се налази градић архитектуре средњег вијека, у ком се истичу три високе округле куле (десна у рушевини). Оне двије имају високе купасте кровове, који се нагло сужују према врху. Лијева кула има на врху крова црвен барјачић, десна до ње бијelu куглу. Сасвим у позадини, иза ових брежуљака, издигло се брдо плаво-прљаве боје, осјенчено јако на десној страни. На њега се ослања с лијеве стране у свијетлијој плавој боји, нешто загаситој, мање, стјеновито брдо, раскидано на цијелој десној падини. Изнад свега се издиже небо, које је раније било у боји и то, како смо већ рекли, при дну црвенкасто, а даље према горе сиво-зелено-плаво прелазећи и у смеђе.¹⁾ Небо је било, у вријеме кад га је иконописац позлаћивао, на неким мјестима оштећено. Он није та мјеста исправљао, јер их је и тако превлачио позлатом, но кад се та његова позлата уклони, види се да су та мјеста раније бојом поправљана и изједначена у тону са околином, из чега се види да је слика прије иконописца поправљана на мјестима где је била боја оштећена или отпала, но таквих је врло мало.

Цио пејсаж, како смо га описали, сприједа је тамнији, у средини освјетљен (као сунцем), у позадини негде свјетлији, негде тамнији, као кад сјенке облака прекрију освјетљена брда, ту и тамо. Штимунг ранојесенског сутона. Посматран цјелокупан он показује већ високо схваћање гледања на овакав проблем, са потпуно савладаном зрачном перспективом. Његов дио на лијевој страни, шумица с чемпресима и позадином, за себе је право мало ремек дјело. Цијелом пејсажу мањка још искоришћавање до у ситнице освјетљења и сјенки за потпуно уобљавање предмета у природи и добивање дубине, али то су тековине, које је тек 16 вијек савладао.

У средини тога пејсажа сједи Богородица држећи на крилу обим рукама мртва Христа. Њезина хаљина је тамно црвена. Глава подбрађена црвенкастожутом тканином. Преко ове пребачена је бијела бошча. Огртач црн са црвеном поставом. Тијело Христово је голо, осим уске бијеле драперије око кукова. Бол над страшном трагедијом огледа се само у очима мајчиним, док се лице у грчу укочило. На сред лица блиједе, црвенкасте боје, уставила се суза. Израз мртвог Христа у лицу одговара потпуно догађају. То је израз достојан кичице највећег мајстора, а кад се човјек загледа мало дубље у то мртво лице, осјећа да је умро човјек, тешко измучен. Згрчени прсти и мртвачка зеленкаста боја појачавају утисак. Десну руку Христову држи својим обима Св. Јован богослов, обучен у дугу црно-зелену хаљину, какве су носили талијански грађани у вријеме Кватро-ћента. Хаљина је опточена златним порубом око врата и по дну. Рукави су јој дуги и доста широки. Преко ње је пребачен кратак црн плашт, постављен црвеној материјом. Лице здраве, опечене боје. Бркови и брада у маљама. Коса му је кестењаста дуга и валовита. Босих ногу. Низ лице капљу сузе, поглед изгубљен, бол притајен. Између њега и Христа у турбану бијеле боје с црним цвјетићима види се Јосиф из Аритатеје. Здрава, опечена лица, сједе одуље браде и бркова. Из Богородице, десно, приказана је једна од жена мириносица. (Њој је иконописац с нимбом покрио комад главе). Блиједа, сузна лица подигла је (у намјери да отаре сузе) руке, умотане плаштем, до браде. Подбрађена је бијелом тканином. Огртач зелен. До ње је osloњен на љећтве Никодим. Главу протурио између

¹⁾ Има знакова да је по небу могло бити бијелих облачића с црвенастим сјенкама.

двије пречаге љестава, које придржава десном руком, док је лијевом ослоњеном лактом на пречагу, подупро главу. Лица доста свјежа, просједе браде и бркова. Косе кратке, смеђе боје. Око затиока црвен турбан. Поглед упрво у Христа. Обучен је у дугу бијелу кошуљу, ухваћену у појасу; широких рукава. О појасу му виси чекић, удешен и за вађење клинаца. Испред Никодима, а до ногу Христа, баца се у очају на колена, раширених руку, св. Магдалена.¹⁾ Перспективски злостављена није јој поглед упрво у Христа, како је то сликар хтио да прикаже, али израз очаја што се огледа у очима, стиснутим уснама и цртама лица, одговара потпуно ситуацији. Обучена је у хаљину тамно зелене боје, прекривену кратким црвеним плаштем. Коса јој је сва у увојцима жуто-смеђе боје, пала низ рамена. Боја лица као у Никодима. Цијелу ову групу и сцену завршавају два анђела, израђена златном бојом (осим меснатих дијелова). Њихова одијела су моде каква је владала у 15 вијеку у талијанским градовима за дјевојке и млађе жене. Боја лица и косе као у Магдалене. Иза главе нимбузи, чије плохе леже мало у перспективи. Анђели имају по пар дугих златних крила. Држе у рукама чирјаке са горућим свијећама. Држак чирјака је црвен, а горњи дио у свијетло-жутој боји, као и свијеће. Интересантно је примјетити да ови анђели нису били у првобитној замисли да уопште уђу у композицију. Они су превише стиснути уз средњу групу фигура, нарочито лијеви, који се готово утиснуо у св. Никодима. Иначе, оба имају иза себе довољно простора. Боје се још види да су они на кнадно ушли у слику по томе, што су насликаны на већ свршеној позадини поља (зараванка), на ком се одиграва сцена. На мјестима где се истрла златна боја одијела или крила види се боја те позадине у тону, какав је у близини истревеног мјesta. Да је сликар имао раније на уму да наслика и анђеле, извео би их на бијелом пољу као и све остало, а сигурно на том мјесту ставио би позлату од златних листића, која је била обичајна и много дурашнија и боља за овакве намјере, него златна боја. Моделовање одијела и крила изведено је пером, танким линијама, у црној боји.

Кад погледамо поредак цијеле ове групе фигура, видјећемо да је он перспективски немогућ. Свака фигура за себе лежи у истој висини очију т. ј. на перспективском хоризонту, што потсеђа на наше иконописце или »Трећентисте« који се још нису били отресли свих византијских манира. Тако је испало да су предње четири фигуре предалеко од Христа, и да је његова рука, што је држи Никодим у перспективи предуга. Глава Богородице је највећа, где би требало да буде готово обратно. Јосиф је испао кратак, жена мироносица исто тако, па и Никодим. Али, иначе, не гледајући на те грешке видимо, да је свака фигура за себе одлично изведена у колико се истиче. Свака врши у композицији дио задатка и замисли цјелине, а све скупа без позе постају судионици живе, истинске драме, што се пред нама одиграва. Занимљиво је истаћи, да сама композиција ове слике одговара прописима компоновања православној иконографији, а не посве слободној католичкој. Свето писмо није забиљежило овакав догађај т. ј. оплакивање Христа, него прелази од распињања на покоп, али се у хришћанском сликарству појављује већ од рана и сцена оплакивања, те је и она по свом садржају и поставу фигура забиљежена и у раније споменутој Дионизијевој

¹⁾ Сличан мотив има Ђото на својој фрески »Оплакивање Христа« у црквици Santa Maria dell Arena у Падови.

књизи о сликању икона.¹⁾ У § 95 под насловом „Ο ἐπιτάφιος θρῆνος“ вели најприје, да на великој четвртастој плочи лежи Христос, а Богородица клечећи изнад њега милује му лице, а ноге Јосиф, па даље: „καὶ ὁ Θεολόγος τὴν δεξιὰν του· καὶ ἐπισθεν τοῦ Τισήφ ὁ Νικόδημος ἀκουμπᾶς εἰς σκάλαν καὶ βλέπων πρὸς τὸν Χριστόν· καὶ πλησίον τῆς Παναγίας ἡ Μαγδαληνὴ Μαρία, ἔχουσα ἐκτεταμένης τὰς χεῖρας ὑψηλὰ εἰς τὸ ἔνα καὶ ἄλλο μέρος καὶ θρηγοῦσσα, καὶ αἱ ἄλλαι Μυροφόροι τραβοῦσαι τὰς τρίχας τῶν· καὶ ἐπισθεν ἀντῶν ὁ σταυρὸς μὲ τὸν τίτλον“ итд. Видимо по томе да је и овај наш сликар познавао или био у додиру са византијском иконографијом. Његова се композиција разликује у толико, што Богородица држи Исуса на крилу. Мотив уобичајен у католичкој иконографији, но налази се и код српских иконописаца у Сарајеву,²⁾ што сматрам свакако упливом талијанских школа преко нашег Приморја. Иако изгледа да се оплакивање Христа често сликало у ранијој талијанској школи, куда би спадала и ова наша слика, ипак, од много стотина тих талијанских слика, сакупљених по музејима, нађе се тек неколико »оплакивања«. Тако се на великој изложби италијанске умјетности у Лондону 1930 год. могло видјети између неколике стотине слика ранијих Италијана под насловом »Pietà« тек 5 бројева (Nardo di Cione, златни грунд, даска, темпера боје; Giov. Bellini, гипсгрунд, даска, темпера боје; Cosimo Tura исто; Ercole Roberti исто; Borgognone исто). Међутим и те композиције, а и друге што се нађу по музејима, а припадају талијанском ренесансу, особито раном, немају с овом нашом сличности. Врло је интересантно да се ни српски стари сликари нису држали увијек оног прописа о распореду фигура при »оплакивању« па ни грчки. Имамо у Дечанима³⁾ под насловом ПОГРЕБЕННИ ПЛАУЬ зидну слику у којој је сприједа Исус, опружен на великој мраморној плочи. Иза њега у реду с лијева на десно Богородица, двије жене мироносице и Магдалена уздигнутих руку. Иза ових три реда жена, и на крају св. Никодим ослоњен на љестве; до њега десно Јосиф из Аrimатеје. У позадини крст са широком пречагом. У Грачаници имамо, изгледа под истим насловом (истрвен, види се само ПЛ...) зидну слику на којој је опет Исус приказан, сприједа опружен на бијелој плаштаници (положеној по гробној плочи?). Ноге му љуби Јосиф. Више главе му неколико жена мироносица, од којих три имају уздигнуте руке на јаук. ИзА Исуса Богородица окренута лицем и погледом к небу. За десну руку је држи, као тјешећи је, једна од жена. Св. Јован љуби лијеву руку Христову, а до њега св. Никодим наслоњен на десну руку. Видимо да су обје ове композиције међу собом различне, а нису изведене у духу оног прописа, дочим на »Нереском триносу«, што га приказује Р. Груић у Старинару (књига V, трећа серија) нема ни Магдалене ни жена мироносица. Међутим имамо у Пећи у Патријаршији зидну слику оплакивања под насловом »ПОЛОЖЕННЕ ГНЕ ВЪ ГРОБЪ«, која готово потпуно одговара опису »Триноса« код Дионизија: Исус лежи као у Грачаници.

¹⁾ Прописи о приказивању светитеља или догађаја из њиховог живота на сликама нису изум самог Дионизија. Они потичу из ранијих Хришћанских времена. У једном закључку другог никејског сабора вели се: »Структура слика није изум сликара, већ устаљени законски пропис и предање православне цркве.« (Schwarzlose Dr. K.: Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit; Gotha 1890).

²⁾ У Сарајеву постоје три такове иконе. Двије у старој срп. правосл. цркви, а једна у фамилији Дунђеровића. Све три су врло старог датума, а на њима је приказана сама Богородица с Христовим тијелом, опруженим преко крила у композицији сличној оној познатој Микеланђеловој: без љубљења и нарицања.

³⁾ Петковић: La peinture serbe du moyen age; Beograd 1930.

Св. Јован држи му и љуби лијеву руку (лакше га је било у композицији овако поставити). Ноге држи и љуби Јосиф. Богородица клечи Христу више главе, држи ову и љуби. Магдалена на коленима иза Богородице запомаже раширених руку. Иза њих жене мироносице. Десно, иза св. Јована Никодим, наслоњен на љестве упро поглед у Христа и плаче. Крај њега прописна кошара с клинцима, копљем и спужвом. Позади крст међу стијенама. Изнад њега анђели.

Да допуни ову средњу групу и изведе своју замисао сликар је, у духу времена у ком је живио кад су на дневном реду биле композиције »светих конверзација«, унио с обје стране групе по једног светитеља. Премда посебице постављени, ови светитељи стоје на истом тлу на коме се одиграва сцена плача, а својим скромним изразом лица и покретом као да показују тежњу да бар издаљега буду судионици спасавања свијета. Иако временом и догађајима растављени њих веже ипак једна идеја с главном групом. На лијевој страни приказан је Св. Себастијан. Родом из Нарбоне, некадашњи Диоклецијанов капетан, био је од овога ради потајног прелаза у хришћанство осуђен на стријељање.¹⁾ Сликар га је приказао свезана за стабло. Уже се види око ногу, појаса и руку. Руке су подигнуте изнад главе. Ноге укрштене. Глава нешто погнута с погледом упртим у Христа. Коса дуга, глатко зачешљана. Светац је имао голо тијело као Исус, само са уском, вјероватно бијелом драперијом око кукова. Боја тијела жућкасто-ружичаста. Драперија је била изведена пастозном бојом. Зато се њезин облик назире на оригинал испод иконопишчеве преправке. У тијело су биле заривене четири стријеле. Ове је на самом тијелу иконописац изгребао оштрим предметом и превукао тако изгребено мјесто бојом сличном околини, док је остale дијелове стријела пребојио црно-зеленом бојом, но она се временом дјеломично истрла и ти се „тијелови“²⁾ виде крај десног пазуха, лијеве сисе и близу пупка, с лијеве стране свецу. (Сл. 2). Мјесто четврте стријеле може се такођер примјетити од десне сисе па водоравно према вани. Кrvавe пјеге је метнуо, како смо већ раније рекли, иконописац. (Види се по томе што су насликане по фирмису).

На десној страни слике приказан је други светац, од кога је, како смо већ видјели, послије преправке остала само глава, и, још испод иконопишчеве боје видљива лијева шака (око средине десног руба слике уз саму пукотину даске) с палцем окренутим горе и дугачким штапом, који држи та шака. По католичкој иконографији³⁾ штап у руци могу имати апостоли, али он је обично у вези с врелом, које извире из мјesta где је он ударен у земљу. Исто тако мисионари. Обоје се ријеђе приказује и овдје отпада, јер врела нема. Овај штап на слици је прав, лијепо израђен, смеђе боје те прије изгледа налика на држак копља. Копље у католичкој иконографији носе у руци од светитеља, који би овдје дошли у питање, св. Димитрије, св. апостол Матија, св. апостол Матеј (еванђ.) и св. апостол Тома. Св. Димитрије се слика голобрاد као и св. Себастијан те отпада овдје такођер, а од оне тројице би могао један да буде. Међутим, копље је обично дуже од човјека, а овај комад, што га је држала некад лијева рука, нестаје у висини глазве под оквиром, што не би смјело бити да је ту било копље.

¹⁾ На његовом гробу у Риму је подигнута базилика San Sebastiano.

²⁾ По овим дијеловима видимо да су стријеле биле монтиране за лијет пером, облика какав је био обичајан у 15. вијеку, а сличан стријелама које се виде на сликама св. Себастијана: Козима Туре, Ботићелија, Мантене, Полајуола и других кватроћентиста.

³⁾ Dr. Rudolf Pfeiderer: Die Attribute der Heiligen, Ulm 1920.

Изгледа по томе да није било копље. Остаје једина могућност и вјеројатност, да је рука држала крст, чија би водоравна кратка пријечка лежала у висини лица, постављена перспективски као и она на крсту десног разбојника. Оваквих крстова, са врло кратком водоравном пријечком, има доста на сликама Кватро-ћентиста (Credi, Butinone, Costa, Signorelli, Botticelli и др.). Крст у руци носи обично св. Јован Крститељ, који је обично и приказан на тим сликама већином у композицији свете конверзације (Мадона са светитељима). Држим да је и на овој нашој слици био приказан св. Јован Крститељ. Он би на том мјесту и најбоље одговарао, а својом физиономијом блиједа лица у оквиру тамне косе, браде и бркова највише наличи на њега. Ако је збиља он то био, онда га даље замишљам у кратком крзну или краткој бијелој кошуљи, ухваћеној око појаса с пребаченим кратким зеленим огтачем, који не досиже ни до кољена. Дио тог оригиналног огтача (који иконописац није покрио) види се у висини чирјака, што га држи анђeo, а нешто ниже од лакта свечеве десне руке у облику троугла. Док је лијева рука држала крст, десна је, по свој прилици, имала данашњи положај, само што је мјесто књиге држала свитак с обичајним или пригодним натписом. Ноге су од кољена биле голе. Свитак је могао висити и на крсту, окренут према глави. То је мјесто иконописац премазао добро смеђом бојом. Изгледа да је ту нешто и китом лијепио. Ако је свитак био на крсту, онда је десна рука придржавала огтач.

Кад упоредимо ова два свеца са средњом групом, примјетићемо да су они са сликарског гледишта друкчије обрађени, а перспективски зло постављени. Изишли су превелики, тако, да н. пр. св. Јован изгледа према њима као дијете. Међутим, оваквих случајева имамо и код бољих кватро-ћентских сликара.

У позадини, како већ задатку припада, подигнута су три велика крста. Христов највећи. Кад се скину, где се то могло учинити, иконопишчеве превправке, види се да су крстови били усађени на истом мјесту, где су и данас, да су били исте висине, а боје природног отесаног дрвета, пачетворинастог профиле. Крстови разбојника су окренути лицем један другом, управно према Христовом који је окренут гледаоцу. Прут са спужвом, копље и данашњи натпис додао је, како смо већ рекли, иконописац. Разбојници су били везани на крстове, и то тако, да су им обје руке пребачене преко водоравних кракова. Око кукова су имали уску бијелу прегачу, иначе су голи. Положај тијела природан. По тијелу се виде ту и тамо крваве маснице. По натуралистичкој изведби припадају разбојници средњој групи с нешто умјеренијим нагласком линије.

Док су крстови у одношају према распетим тијелима прилагођене висине, овде око 4 метра, дотле су својим положајем у пејсажу немогући. Сва три леже у средњем плану слике, на она три брежуљка. Десни крст, на ком је разбојник, усађен је уза сам градић, лијеви уз дворац. Ако узмемо висину кула само 10 метара, онда би висина крстова изнијела 70—80, а висина тијела преко 20 метара! Те се перспективске грешке на Христовом и крсту лијевог разбојника не уочију у први мах, поготово на репродукцији, где одношај тонова боја не одговора оригиналу, али, ако се просторност пејсажа за себе пажљивије проматра, дође се брзо до раније спознаје да овај наш сликар припада оном дијелу Кватро-ћента у ком још није била наука о перспективи (коју је сваки сликар врло лако научио, чим је једном научно била утврђена) раширена до у најмање сликарске центре, које је био окупљао живот и тежње раног Ренесанса, или је био из далеке провинције до које је сваки културни напредак много касније долазио.

Употпуњујући опис слике морамо се вратити још на нимбусе. Видимо да их Јосиф и Никодим уопште нису имали. Одизањем иконопишчеве позлате, где је то дјеломично било могуће, нису се могли констатовати ни код других фигура у средњој групи, осим изнад Христове главе. Ту се види дио лука елипсе, која је била изведена танком плавкастом линијом. Вјероватно је таква елипса била и над главом Богородице. И код св. Себастијана се није могло ништа установити, дочим код десног светитеља је био око главе призрак плавкасте боје, изведен у облику округле плоче, какав се још појављивао око глава светаца на почетку Кватроћента само не у боји већ као позлата). Облик тога нимбуса се види и на слици (сл. 3) унутар нимбуса, што га је направио иконописац.

Проматрамо ли сад овако описану цјелокупну слику, видимо да је њезина композиција одраз једног времена у коме су, како смо прије рекли, биле врло омиљене композиције »Светих конверзација«, које су произишли из ранијих слика поједињих светитеља, који су стајали засебице у готским аркадама.¹⁾ Њима обилује читав 14 и почетак 15 вијека. Осим те везе са прошлопашу осјећа се додир са касном готиком на овој слици и у самој форми у којој су укомупоноване фигуре. Ако узмемо главну, средњу групу, видјећемо, да њезина композиција показује облик пирамиде, или, боље рекућ, готског лука, чији је врх на тјемену Богородице с лијевим краком, који се одатле продужује преко главе св. Јована Теолога на вањски руб крила лијевог анђела, и десним краком, који приказује линија, која иде од врха, преко главе жене мироносице, главе Никодимове па на вањски руб крила десног анђела. Ако пак узмемо у обзир цијелу слику с крстовима, видимо опет пирамиду или готски лук чије је тјеме врх средњег крста, с лијевим краком, који иде одатле по вањском kraju пречаге крста, на коме је лијеви разбојник, па низ св. Себастијана и десним, који иде од врха средњег крста преко врха крста на ком је десни разбојник, па низ претпостављеног св. Јована Крститеља.

Ако продужимо крстове разбојника преко чирјака, што их држе анђели, добићемо у средини већу готску нишу, у којој је главна група фигура, док оба светитеља са страна остају у посебним нишама или на крилима, која су се могла приклопити на главну групу, код пријашњих готских олтара. Па не само да нас то веже са предренесанским сликарством, него и сама кретња св. Себастијана, (а донекле и св. Јована Крститеља) која показује ону типичну готску кривуљу облика S. Па и сама танка издужена фигура св. Себастијана показује још везе с касном готиком, што није риједак случај у раном ренесансу. Био је изгледа, у првој половини 15 вијека уопште настало међу талијанским сликарима покрет, који се ослањао на готику.²⁾ (Gozzoli, Botticelli, Tura, Parentino, Allunno и др.).

Из горњег бисмо лако закључили, да је наша слика могла настати у првој половини, шта више, на самом почетку петнаестог вијека. Тај нам закључак још више појачава сазнање да је поређај фигура у средњој групи подешен ранијем утицају византијском, кога се тек Ђото почeo отресати, затим заостатак позлате по рубу слике, анђели изведени у злату, непознавање линијске перспективе; али томе наспрот стоје разлоги, ради којих се мора постанак слике помакнути све до у конац тога вијека.

¹⁾ Karl Woermann: *Geschichte der Kunst*, Leipzig 1924.

²⁾ Richard Hamann: *Die Frührenaissance der italienischen Malerei*, Jena 1909.

Већ само постојање отвореног пејсажа на слици довољно је да се њезин постанак помакне напријед, а кад видимо колико је већ развијен смисао за рјешавање таквог проблема код овог нашег сликара, онда поготово. Од флорентинских сликара, гдје је и колијевка раног Ренесанса, почeo је први да гаји пејсаж на својим сликама Филипо Липи (Fra Filippo Lippi 1406—1469), обрађујући га натуралистички као и своје фигуре светаца. Ту новотарију почеше брзо попримати и остали савремени сликари, особито млађи уљепшавајући своје пејсаже ренесанским дворанама и грађевинама уопште, у којима су се одигравале замишљене сцене, док су позадину испуњали брежуљци, поља и висока бруда, често чудесна облика, посјетана засеоцима и градићима, којих је тада Италија била пуна, а који су још заостали из ранијих времена с ранијом архитектуром. Пејсажи су се тек провиђали ту и тамо између грађевина савремене архитектуре, које су сприједа заузимале већи дио простора. Истом Ди Козимо (Piero di Cosimo 1462—1521) ослобађа пејсаж тих грађевина у предњем плану слике,¹⁾ да му се може боље посветити, продубљујући га и уобљавајући што више пердмете у њем, искоришћујући при том и најблажа освјетљења, што је касније усавршио дух Ђинквећента.

И ако је перспективу почeo да проучава већ Брунелеско (Brunellesco) на почетку своје грађевне дјелатности, па касније сликар битака Ућело (Paolo Uccello) па Алберти (Leon Battista Alberti) који је написао и дјело о сликарству (»della pittura libre tre«) око половине 15 вијека, ипак је познавање перспективе остало за велик дио сликара кватроћентиста непотпуно, јер није ни било обрађено за њих, све док није тој невољи доскочио својим списом о тој науци, упућеним баш сликарима, Пјеро дела Франћеска (Piero della Francesca 1420—1492). У познавању перспективе било зрачне или линеарне није се могao с њим понијети ни један његов савременик. Његово дјело »De prospectiva pingendi«²⁾ изшло је истом у осамдесетим годинама петнаестог вијека и било много искоришћавано. То је све било у главним сликарским центрима, дочим су мањи до свих нових тековина долазили касније. Како је наш сликар владао добро зрачном или свјетлосном перспективом, а линеарном никако, изгледа, као да није био из већег сликарског центра, јер су у овима сликари, већ поткрај прве половине 15 вијека, владали у приличној мјери и линеарном перспективом, научавајући то стечено знање брзо једни од других. Навешћемо касније и други разлог, који се односи на непознавање линеарне перспективе овог сликара.

Из горњих разлога могли бисмо постанак ове слике ставити у задњу четвртину петнаестог вијека, нарочито кад узмемо у обзир да је и Сијена, један од већих умјетничких центара, првак Трећента, невољко пратила сав умјетнички наследак Флоренце кроз цио кватроћентски период тешко му се прикључујући, тако, да у њој можемо наћи мајстора старог манира све до конца Кватроћента. Али и у Ферари па и даље к сјеверу можемо наћи у цијелом 15 вијеку мајстора, чија дјела показују много готизирања и својим занатом (позлата) и умјетничком правцем. Имамо и других разлога, да овог нашег сликара туримо у другу половину петнаестог вијека.

Добар посматрач слике је већ опазио разне утицаје под којима се он развијао, а на што ћемо одмах доћи. Прије ћемо да споменемо само појаву оног

¹⁾ Што је случај и код ове наше слике.

²⁾ Оригинал у Амброзијани у Милану.

чудно надвјешеног брежуљка, што се налази на десној страни слике иза главе св. Јована Крститеља.¹⁾ Такав изглед брда, стијене или брежуљка је била права манија сликара кватроћентиста. Можемо га наћи на појединим радовима Косе, Еркола Роберти, Кијезе, Пинтурикија, Фјоренца ди Лоренца, Парентина, Алуна Франћеска ди Ђорђо, Франћеска Франће, Ботићелија, Верокија, Филипина Липи, Лоренца Креди и других, а сви су они та дјела створили у поодмаклој другој половини петнаестог вијека. Па и онакав градић и дворац налазе се на сликама неких одних истих сликара, а и код других (Гирландајо, Перуђино, Зенале), често исто онако перспективски слаб. Одијела (ношња) средње групе су она са великих Гирландајових фресака у Флоренци (S. Maria Novella, S. Trinità), које су настале поткрај петнаестог вијека (1485, 1490).

У току Кватроћента (времена локалних школа и индивидуалитета) развијали су се умјетнички центри у Италији под разним околностима, тако, да већ у другој половини вијека јасно разабиремо флорентинску, сијенску, ферарску, болоњску, падованску и венецијанску школу, осим римске и других (умбrijска), но ове све школе чине појаве јаких индивидуалитета, док су оне саме у већини у то вријеме биле већ изукрштане међусобним утицајима. Умјетници су били вјечно у покрету, и велики и мали, па није ни чудо. По утицајима који се виде и код овога нашег сликара можемо закључити да је учио и радио у већим и мањим центрима од Флоренце до Венеције.

Обична грађанска, земаљска лица већине фигура средње групе, приказана просто натуралистички с прикривеним болом без патоса (Магдалена својим гестом не квари тај утисак), чemu припада и мирна форма набора на одијелима, показује флорентинске утицаје. Тврдоћа и начин моделовања тијела Христова, које изгледа као углачен мрамор, са својим јаким освијетљеним контурама, међу којима се налазе одблјесци тамних и свијетлих плоха, исто тако тврдо моделоване главе анђела, жене мироносице, светитеља на десној страни слике, а нарочито св. Себастијана, морају се свакако приписати утицајима падованско-ферарским (Мантења, Тура, Коса). Општа сликовитост и мекоћа којом се одликује пејсаж, упућују на умбrijску школу. Присутност анђела у златној боји и њихово мјесто у композицији на сијенску.

Цртеж, којим су изведена крила и одијела ових анђела у умјереним формама и линијама, и начин, којим су у позадини приказана тијела разбојника, показује већ вријеме прелаза у ренесанс. Сви ови утицаји, тако јасно изражени, показују да је сликар живио у вријеме када су већ локални центри стекли свој колорит. Они су тако јасни да долазимо лако на помисао, да су слику радиле двије, три руке, но то овдје није случај, јер се у сваком детаљу слике осјећа техника исте руке, али, из тога можемо створити закључак да је мајstor ове слике, иако врло талентован, био у вријеме њеног постанка млад човјек, кога се, дошавши из далеке провинције можда, све лако примало, а који још није имао ни времена ни снаге да се сталожи па дадне чисто своја дјела. Стога је тешко и поред високих квалитета и оригиналности, које посједује ова слика, дозначити је упоређењем коме било мајstorу талијанских школа из краја кватроћента, али се може рећи да одних има приличан број из мањих умјетничких центара, који нису могли до краја живота постићи у својим дјелима ни овакве, чисто сликарске резултате (Ђовани ди Паоло, Зенале, Бутионе, Нероћо и др.).

¹⁾ Био је надвјешенији, али му је иконописац врх дјеломично откинуо позлатом.

Како смо видјели слика се налази у Сарајеву, некако од почетка деветнаестог вијека, али смијемо рећи да је она овдје и од ранијег времена, претпостављајући двоје: или су је донијели овамо дубровачки колонисти, које већ 1550 године спомиње у свом путопису мљетачки посланик Зено Контарини¹⁾ идући преко Сарајева у Стамбол, или ју је радио наш домаћи сликар, можда фрањевац, који је по обичају тадањег времена студирао у Италији и враћајући се у свој манастир донио је собом, одакле је каснијих времена, за прогона и рушења цркава, доспјела у Сарајево, било као залог, било ради спасавања, а можда и поклоном или куповином. Знамо да су браћа манастира Сутиске ради дугова под конац седамнаестог вијека били заложили све што је било вриједно код трговије Брњаковића у Сарајеву, да су се расељавали као и браћа других манастира, а Сутиска је и половином прошлог вијека предала на чување надбискупу Штросмајеру неке своје антиквитете, међу њима и три слике на даски 14 или 15 вијека, које се данас налазе у његовој галерији у Загребу (»Исус се приказује неком великашу«, »Исус на крижу« и »Крунисање Богородице«). Али, ако су је и Дубровчани донијели или дошла другим путем у Сарајево, имамо разлога да је доведемо у везу с неким нашим сликаром и то једним, који се бавио, можда раније, и православном иконографијом или долазио у додир с истом, а можда радио побожне слике за обје цркве. На ту мисао нас наводи композиција средње групе, сложена у духу православне иконографије, о чему смо већ говорили, али и иначе што слика неким својим карактеристикама потсећа на ту иконографију: она необична перспектива о којој смо такођер већ говорили, неки технички елементи (начин бојења) у предњем дијелу пејсажа (дио између средње групе, десног анђела и светитеља на десној страни, дио између Магдалене и св. Јована теолога), страшно истакнути крстови и издужена фигура св. Себастијана. Ми смо у Босни већ и прије овога сликара, а и послије њега, имали сликара изучених у италијанском духу, али код којих се увијек осјећа нешто типично наше, а то су везе с Истоком. Свакако је ближе вјеровању да су утисици Истока код нашег сликара дошли из краја у ком је живио, него да их је још могао у толикој мјери доживјети у Италији где се на »грчку« школу било већ давно заборавило, јер је од Ђота, који је с њом прекинуо, протекло већ готово једно и по стотине до времена у ком је, по нашем мишљењу, настала описана слика.

Како је био обичај — боље рекући мода — не само у Италији, већ и у осталој западној Европи, да сликари 15 стотине у композицијама својих слика побожног и свјетовног садржаја уносе као фигуре познатије личности своје околине, често и свој властити портрте, не можемо се отети вјеровању да то није и овај наш чинио, гледајући описану слику, чија лица упадају у очи својим посве различним физиономијама портретског карактера, што би сликар узмакло да их је радио »из главе«, како се то обично каже. Лица рађена из главе показују обично нешто заједничко, по чем и познамо многе сликаре, макар и не било сигнатуре на њиховим дјелима. Зар не упада свакоме у очи на овој нашој слици став св. Јована богослова!? Чему би он у оваквој једној ситуацији био цијелим предњим дијелом тијела баш окренут гледаоцу?! (Леђима Христу и Богородици). Ако бисмо у тој фигури гледали самог сликара, мислим да не би били далеко од истине. Претпоставка доиста слободна, но има подлоге.

¹⁾ Старине Књ. X: Descrizione del viazo de Constantinopoli 1550 de ser Cafharin Zen, ambassador straordinario a sultan Soliman, e suo ritorno.