

## САКРАЛНА БАШТИНА ЈУЖНОГ БАНАТА

арх.

**Димитрије Љ. Маринковић**

*Ајсџракић:* Свешћено наслеђе Јужног Баната чини уметничко стваралаштво на пољу архитектуре, сликарства и примењене уметности подређених хришћанском култу. Аутор разматра историју, развој и западне утицаје у црквеној уметности и архитектури овог подручја.

*Кључне речи:* црквена уметност, црквено традиционално стваралаштво, иконе, фрескопис, литургијски мобилијар, византијска уметност, барок, класицизам

Подручје данашњег Јужног Баната географски је фрагмент некадашње велике банатске регије, чије је источно крило раставила и у другој држави оставила прошлост. Оно је данас омеђено са западне стране Тисом, затим Дунавом који га подупире са јужне, потом са источне стране венцем вршачких планина као обронака великих Карпата, и на послетку, одмах после валовитости зелене оазе Делиблатске пешчаре у свом средишту, са северне стране предворјем непоколебљиве равнице, одакле се поглед пружа до дубоко у Панонску низију. Оно је било често једновремено предворје освајачима са југа, где су најпре продирали и одакле су се на послетку повлачили, погранични грудобран и поприште политичких и војних интереса великих суседних империја, аустро-угарске и турске, али и уточиште плимама избеглица које су се повремено, бежећи пред турским армадама, у више наврата у многољудним размерама преливали са југа у равницу.

Храмовну баштину Јужног Баната чини уметничко стваралаштво на пољу архитектуре, сликарства и примењене уметности подређених хришћанском култу. Она нам је оставила у залог сакралне објекте који припадају у већини српским православним заједницама, али такође румунским и руским православним, римокатоличким и протестантским заједницама. Изузетак чини јеврејска заједница у Панчеву, која је својевремено подигла синагогу, и коју је на жалост однела деструкција смењујућих идеологија после Другог светског рата. Она би својим уметничким вредностима, и као белег постојања некада живе и значајне јеврејске колоније у Панчеву, без сумње нашла место у споменичком сазвежђу Јужног Баната.

Развој градитељства сакралних објеката, литургијског мобилијара, зидног и штафелајног сликарства, стилски и стваралачки није увек био уједначен и усклађен. У сусрету различитих политичких и црквених интереса источне и западне хришћанске цивилизације, на подручју некадашње јужне Угарске временом долази до прерасподеле и престојавања духовних снага. Римокатолицизам се повлачио у северне крајеве царства, отварајући могућност преливања православља у његова јужна подручја. У поретку таквих збивања, у дужим или краћим временским раздобљима мира и спокојства, становништво Јужног Баната посвећивало се градитељским актив-

ностима, утемељавајући белеге свог присуства и живота. Постепено стварање једне сасвим нове духовне климе и демографске слике проузроковало је подизање православних духовних средишта, оличених у *манастирским насеобинама* са општежителним уређењем (киновја). Они су били својеврсни духовни стожери, расадници вере и писмености. У минулих хиљаду година, у овом делу Банату забележено је присуство више манастира. У различитим периодима и под различитим околностима, немаштином, небригом, систематским затварањем или разарањем, неки од њих нису доживели дуговечност. О њиховом некадашњем сјају и активности, данас сведоче запустелост, рушевине, предања, ликовне представе или писана реч. Да је било другачије, мапу храмовних споменика данашњег Јужног Баната красили би манастири Светог Димитрија код Панчева, а у близини Вршца манастири Ваведења, Црња и Средиште.

Подизање манастирских средишта подстакла су започета померања српског становништва у зебњи пред наслућеним невољама и претњама освајачке инвазије Турака знатно пре слома српске Деспотовине 1459. године. Пар деценија раније, већ досељено српско становништво добило је извесну правну заштиту (*ius patronatus regium*), из које су касније произашле привилегије, проузрокујући постепено формирање црквених општина. Цена насељавања Подунавља било је учешће у војним пословима, а у време угарског краља Матије Корвина (1458–90.) зачето је оснивање Војне крајине која ће доцније прерасти у Војну границу. Обнављање Пећке патријаршије 1557. године проширило је њену јурисдикцију и на подунавске крајеве. И док је развој културе и уметности, темељећи се на аутентичном средњовековном наслеђу, у јужним областима под турократијом још дуго неговао традиционални уметнички језик са свим знацима регресије, у крхким и варљивим историјским оквирима и условима у Подунављу, од XV столећа настајала је нова српска култура. Укључујући се постепено у токове европске уметности, она се временом удаљавала од традиционалних столетних византијских модела уметничког изражавања.

Манастири Месић и Војловица најстарији су сачувани црквени споменици на територији данашњег Јужног Баната. За оба манастира најсмелија предања приповедају да су данашње манастире основала прогнана братства, носећи са собом топониме претходних станишта и нешто црквених сасуда и икона. Кретања избеглог монаштва ишла су из старог манастира Месића са севера Угарске ка јужним обронцима Карпата, свијајући своје гнездо у подножју вршачких планина у IX веку, и из старог манастира Војловац код Лебана ка северу, проналазећи уточиште близу утока Тамиша у Дунав пред крај XIV столећа. О подизању Месића прича још једно предање, везујући га за личност Арсенија I Сремца, првог наследника жичке и светосавске катедре, који је своју задужбину подигао далеко од средишта тек недавно стечене црквене аутокефалности, а релативно близу свог завичајног Срема. Сачуван интегрални део саборног храма Месића, са просторним, конструктивним и декоративним одликама *рашке сшилске тпује*, додатно предање приближава тврдњи. Раскорак улоге и узраста четрнаестогодишњег задужбинара деспота Стефана Лазаревића, приповест оснивању манастира Војловице задржавају у оквиру предања. Међутим, са друге стране, особености војловачког храма, са рашким карактеристикама сличним месићким, не удаљују га превише од времена почетка наредног столећа. Иако наступајући векови доносе писмене помене оба манастира, задужбинарску делатност породице Бранковић на Ме-

сићу, и прибелешку на најстаријем сачуваном Јеванђељу у Војловици из XVI века, не треба губити из вида карактеристике интегралног склопа оба храма са одликама рашке стилске групе, као и већи број поменутих монаха, на основу којих се приближавање легенди и чињеница спроводи готово до веродостојности предања.

Сведочанства о изгледу манастирских структура из времена подизања саборних цркава – *католиконе* Месића и Војловице не постоје. Отворено је питање у којој је мери или да ли је уопште положај ободних објеката за монашки живот следио приближно кружни прстенасти модел манастирских целина средњовековне Србије. Данашња структура месићког и војловичког манастирског комплекса, са позицијом опкољавајућих објеката стечених из скорије прошлости, сведочи о слеђеним принципима правоугаоне форме сходне структуралном обрасцу таквих целина у аустро-угарском царству. Чинећи спољни пратећи део основног манастирског језгра, некадашњи раскошни парковски амбијенти временом су ишчезли, остајући сачувани само као картографски детаљ (у Војловици на једној мапи с краја XVIII столећа), обрис у терену са неколико сачуваних запуштених стабала (у Месићу, затртом 80–их година XX века), или у сећању, писаном или усменом.

Премда су оба храма временом претрпела извесне промене на архитектонском склопу, од њихових најстаријих утврђених делова може да се посматра *заметак развоја сакралне православне традицијске делатности* на овом подручју. Једнокуполна развијена основа са слободостојећим ступцима месићког наоса, и сажета код војловичког, где је крстообразност код обе цркве истакнута правоугаоним певницама, са варијантама у олтарским апсидама, полигоналној код Месића и глаткој код Војловице, коцкаста куполна постоља, тзв. *tambour carré*, полигонални тамбури кубета, а особито сачуване колонете на кубету и апсиди, као и следе аркадице под венцем куполе, апсиде и *tambour carré*-а у Месићу, недвосмислено сведоче о рашком типу цркве. Она је због обиља сачуваних елемената пример савременог, а код Војловице обрасца столеће и по доцније, као спомена на модел из времена успона српске средњовековне државности. Из тих периода, код оба храма, од првобитног зидног живописа није остало ништа. Међутим, на основу хоризонталног распрострањања регистара са темама које по вертикали хијерархијски расту, преко јеванђелиста у пандантифима, старозаветних пророка у тамбуру и попрсју *Христа Сведржишеља* у калоти, наслућује се да је фреско–сликарство месићког храма настало 1743. године из руке путујућих зографа Андреја, Петра и Јована, вероватно поновило иконографску схему првобитног. Најстарије сачувано зидно сликарство на овој територији затиче се сачуваним само још у сцени *Госпољубља Авраамовој* на северном зиду олтара у цркви манастира Војловице, сведочећи о префињеном и вештом сликарству XV или са самог почетка XVI столећа. Оно млађе, сачувано на преосталих тридесетак квадрата, сврставајући га у средину XVIII века, где га лазурни начин обликовања ликова, типологија и правопис сигнатура, као и суптилно моделовање драперија уздржаног валера и отменог колорита, посебно оних у сцени *Ваведена* у јужном делу олтара, приписује се рукопису живописца цркве у Драчи крај Крагујевца. XVIII столеће је период последњих ангажовања путујућих зографских група које су још увек неговале традиционални византијски начин живописања, пристиглих у Месић са Карпата на путу ка Шумадији са рецидивима бранковеанске ренесансе у Влашкој, и са југа у Војловицу, најсевернију тачку њиховог

деловања. Зидови месићког и војловичког храма у овим периодима били су последњи пут место сусрета и традиционалног сједињења архитектуре и живописа, стварајући непроцењиву ризницу једног културног и уметничког стваралаштва на ободима протовизантијске сфере утицаја.

У периоду заплускивања Јужне Угарске крајем XVII века великим сеобама Срба, померањем духовног центра из Пећке патријаршије у Сремске Карловце, уз добијање извесних царских привилегија, новопридошлом становништву у великим масама, за почетак је једино било важно да се етничка расточеност и у странствовање понета традиција како тако сачувају и да преживе. То је истовремено период сучељавања са потпуно новим цивилизацијским критеријумима и вредностима, према којима долазеће генерације неће бити равнодушне, напротив.

Одлике западноевропске уметности на рубно југоисточно подручје хабзбуршког царства улазе у другој половини XVIII столећа. У односу на вишевековно неговање традиционалног уметничког изражавања, како у архитектури тако и у сликарству, то је столеће прекретнице курса у уметности. У периоду прве три деценије, још увек је доминирала веза са традиционалним сликарством, у прелазном периоду између четрдесетих и осамдесетих година међусобно се преплићу традиционално и савремено, док крајем XVIII века долази до потпуног преовладавања нових западноевропских барокних уметничких форми. Од тада, наступају етапе брзог смењивања различитих стилских утицаја, у чијим прелазним тачкама се маниризам, барок, рококо и рани класицизам повремено међусобно и мешају.

Нове уметничке тежње *барока* нису биле благонаклоне према затеченом наслеђу. Штавише, оно је готово у потпуности било обезвређено. Нове програмске и ликовне идеје грубо су потиснуле у прошлост оне претходне. У прилог томе ишле су и несрећне ратне офанзиве током XVIII столећа. Аустријска и турска царевина укрштале су поново и у више наврата на овом подручју оружје, остављајући на појединим манастирима разарајуће последице. После последњег повлачења турске армије са ових простора, велика оштећења на Војловици само су допринела да некада блиставо и на овом подручју ретко присуство византијског сликарства заувек ишчезне. Обнове оба манастира пред крај столећа биле су условљене новим уметничким формама барока, како у архитектури тако и у сликарству. Спровођење новог идејног и програмског концепта на затеченим богомољама било је неприкосновено до бруталности, када се користио само интегрални архитектонски склоп, обједињујући га новим барокним рухом и проширујући га пред улазним делом корпусом звоника. Затечено зидно протовизантијско фреско сликарство прекривано је новим, чије технике, иконографске схеме и ликовни језик нису били изданак постепеног и логичног развоја наслеђеног. Грађевинским интервенцијама у унутрашњости храма, уклањање преградних зидова и обједињавање целог унутрашњег простора једним типом сводне конструкције, зидане или дрвене, наглашавао се праволинијски просторни концепт, на чијем крају је средишно место устоличило сасвим ново архитектонско и ликовно тумачење олтарске преграде.

Ново поглавље третирања храма више није била усредсређено само на манастирске цркве – *каџоликоне*. Улазак у период установљења Војне границе, формирање бројних насеља која нису више само прњавори, налагао је подизање *мирских* или *парохијских цркава* свуда где је постојала бројност живља и њихова материјална

снага. Дворска канцеларија је издавала дозволе за подизање храмова по строго утврђеним обрасцима, форсирајући тип једнобродне базилике са звоником чија типолошка исходишта сежу у далеку прошлост. Тај и такав модел биће немо и беспоговорно слеђен готово до времена урушавања њених утемељивача. Приликом великих „обновитељских“ радова, таквом моделу подлегле су и цркве у Месићу и Војловици, губећи своју основну структуру готово до нечитљивости. У несумњивој и суптилној намери стварања црквене Уније, под покровитељством примамљивих језуитских обећања, сам архитектонски корпус нових цркава био је једна врста намета, стварајући илузију конфесионалне неразазнатљивости. Од тада па убудуће, протежући се чак више од једног столећа, основа храма неће бити подручје архитектонског развоја. Она остаје готово непромењена, осим са изузетком третирања западног дела храма, када се повремено, али врло ретко, уместо једног звоника граде два, и када се понегде испред западног улаза подиже портик на стубовима. Одреднице надолазећих уметничких струјања налазиће уточисте искључиво на фасадама.

Можда највећи допринос таквом уметничком опредељењу дао је митрополит Мојсије Петровић, доносећи 1724. године уредбу о зидању нових цркава и о њиховом изгледу. Ранобарокне цркве су скромне, малих димензија, сведене пластике и јефтиног градива. Убрзо, као синоним за европеизацију и модернизацију, барок је узимао маха, и у складу са развијањем грађанског слоја друштва од Дунава до Сент Андреје, непоколебљиво пронашао своје доследно место у разуђеним силуетама капа звоника неретко са лантернама на врху, већим прозорским отворима, све снажније профилисаним кровним венцима, артикулацији западних pročелја забатима са волутама, у појединим случајевима чак врло раскошним портицима, плитким правоугаоним певничким испадима на северној и јужној фасади, као и рашчлањености фасада пиластрима развијаним чак до мере стубова. Тако се у овим крајевима развијао *обласни или провинцијски барок*.

Од XVIII века, и у складу са развојем и дефинисаношћу урбано–морфолошких матрица насеља, цркве су подизане у њиховим централним зонама, често у самом средишту или по ободу главног трга. Ретки су случајеви њихове интеграције у део урбаног блока. Њихове порте неретко биле су паркови, углавном артикулисане као правоугаоне, а врло често окружене оградом, понекад само зиданом, а понекад од кованог гвожђа на зиданом или каменом постаменту. Оријентације цркава сваке конфесије доследно или у мери толеранције пратиле су давно утврђена правила, са изузетком појединих храмова интегрисаних у блокове, чији су главни улази морали да прате затечену урбану матрицу.

Програмски, већина цркава од XVIII столећа прати модел једнобродне базилике са звоником и олтарском апсидом, где је, тамо где је то просторно било изводљиво, конфесија одређивала њихову позицију, западну или источну. Примери цркава са два звоника су ретки, и присутни су само код Успенске цркве у Панчеву, и римокатоличке цркве Светог Герхарда у Вршцу, чиме се несумњиво желело да се истакне улога њихове саборности.

Основни просторни програм већине православних цркава чини један брод, са олтарском апсидом на истоку, и мањом припратом на западној страни, изнад које се увек налази мања хорска галерија. Из подножја припрате, бочним степеништем на север-

ној или јужној страни пење се до подеста који води на хорску галерију, а затим даље у корпус звоника, где се углавном сужавањем степенишног крака стиже до просторије у коме су звона и часовник. Одатле често мање дрвене мердевине воде до капка одакле се ретко улази у саму капу звоника. У олтару су проскомидија и ђаконикон пре нише него самостални простори.

Унутрашњост већине цркава има денивелацију у поду, где се са нивоа припрете за један степеник спушта у наос, а затим из њега за један степеник пење на доле на чијем темену на западној страни је полукружно испупчење за амвон, који је за још један степеник, или уколико је катедрална црква, евентуално два, издигнут од нивоа доле. Има случајева да је и ниво олтара од места позиције иконостаса такође издигнут за један степеник. Подоплочавање је различито: најчешће једноставним каменим плочама, понекад геометријским сплетом керамичких плочица, које углавном нису из аутентичног времена градње цркве.

Наос је од олтарског простора одељен дрвеним или зиданим иконостасима, по правилу вишеспратним, чија висина досеже у највећем броју случајева до темена свода. Иконостаси својом вишеспратношћу у потпуности затварају олтарски простор, а њихова архитектоника иде од једноставне хоризонталне и вертикалне рашчлањености пиластрима или прислоњеним стубовима до оне која је врло сложена и рашчлањена слободностојећим стубовима. У центру олтарског простора увек се налази часна трпеза, некада једноставно зидана, а понекад и од камена, са слободностојећим ступцима. Ретки су примери да у темену олтарске апсиде већ постоји ниша која наглашава место за тронос.

У спољној обради, фасаде већине цркава из XVIII и XIX века обрађена су у духу барока или класицизма, са варијантама од врло сведених до оних чија декоративност указује на присуство рококоа. Фасаде су углавном рашчлањене пиластрима, понекад чак удвојеним, између којих су разапети слепи архитрави или слепе аркаде. Понекад аркаде имају димензије готово слободностојећих односно конструктивних елемената. Ретки су али и присутни примери када се на месту правоугаоних пиластера налазе кружни, готово у позицијама и димензијама полустубова или стубова. Низови поменутих пиластера углавном почивају на нижем или вишем соклу, а горе завршеним плитким капителима, понекад једноставном варијантом дорских, некада јонских, некада коринтских, а најчешће композитних капитела. Горњи део фасада увек је артикулисан венцем, некада једноставније а некада врло разуђене профилације, кога чини сплет правилних геометријских и сложених профила. Западно прочеће је у већини случајева раскошније од осталих фасада. Уобичајено га над зоном у висини осталих фасада надвисује забат, на чијим угловима су постаменти за вазама различитих облика и декорације. Из забата излази коцкасто постоље звоника, које је на угловима, ради сакривања кровних равни, често фланкирано завојитом маском од стилизованих волута. Корпус звоника је најчешће венцима подељен на неколико зона, две или три, а на угловима артикулисан пиластрима истог типа и у истој декорацији као и они на приземним фасадама. На врху зиданог дела звоника увек су кружни часовници, над којим је венац различитог профила од осталих. Сваки звоник је надвишен капом чија је разуђеност различита. Углавном је саткана од призми и пирамидалних елемената, понекад са притешњеним јастуцима, а има случајева када су углови додатно артикули-

сани профилом који се у подножју завршава волутом. Посебно су маркантни они који на врху имају транспарентну кулу – лантерну. На врху је увек метални крст, најчешће у добрим пропорцијама, са металном лоптом – јабуком у подножју.

Већина црква, њени зидови и сводови, зидане су опеком у кречном малтеру. Те мељи су тракасти, такође већином од опеке. Ретке су оне које су у темељима или делимично у зидовима зидане алтернативно опеком и каменом. Унутрашњи конструктивни склоп ојачавајућих лукова између којих су разапињани сводови, углавном је на фасади подржаван позицијом пиластера. Тип попречних носећих унутрашњих лукова углавном је полуелипаст, ретко полукружан. Између њих су сводови ретко полуобличасти, а најчешће су фрагменти елипсоида. Сводна конструкција је углавном зидана опеком, и у том случају, ради додатне статичке стабилности, сводови са горње стране имају додатно постављена укрштена ојачавајућа ребра. Ретки су примери комплетно дрвене сводне конструкције, а има примера и комбиновања зиданих лучних носача између којих је дрвени бачvasti свод.

Будући да су се концептом једнобродне базилике створиле нове унутрашње просторне вредности, позицијом и 'барокизацијом' величине и облика прозорских отвора значајно се допринело промени третирања осветљености унутрашњости храма. Утисак средњовековне мистичности полутаме са дифузном светлошћу преко малих отвора, у потпуности је напуштен у прилог снажних и разиграних ефеката са више светлости. Унутрашњост храма постаје позорница спретности и уметничких домета дрворезбарског заната које рукодељу мајстори названи *ишлџори*. Иконостаси, певнице, проповедаонице, архијерејски и Богородичин трон, проскинитари, понегде и кувуклиони, део су новог уметничког ансамбла литургијског мобилијара.

Иако је њиховој спратности прототип иконостас у протатској цркви у Кареји с почетка XVII столећа, дело монаха Неофита, регистри вишеспратних дрвених или зиданих *иконостаса* испуњавани су иконама на платну и дрвету, изображаваним у светлу сасвим нових богословских и ликовних тумачења. Ликовни језик дуго и брижљиво негованог византијског сликарства заменило је *нашуралистичко сликарство* у локалним варијантама. На таквим иконостасима са често тордираним стубовима суверено је владало раскошје гипке флоралне дрворезбарије и позлатарства у лозицама, преплетима стилизованог лишћа, гранчица са цвећем, гирланди, са композитним капителима на којима поред јонских волута преовладава акантусово лишће. Додатни акценат високој барокној декоративности дају посебни украси на царским дверима и оквирима икона. Нагли раст и развој иконостаса чак до потрбушја сводова, отварао је нове програмске изазове. Склоност ка уметничким тумачењима утемељеним у крупном заокрету Петра Великог ка европеизацији, може се тумачити и у везивању за руско богословље. Окретање ка Руској православној цркви било је додатно подстакнуто и милитантном римокатоличком унионистичком пропагандом. Византијско уметничко наслеђе у матици, под турским јармом губило се у амбису прошлости. Настојање да се у новим околностима не падне под језуитски јарам и поунијати, овдашње православно становништво, ради верске непоколебљивости, и стамености, окренуло се у свим богословским деловањима великом руском православном светилнику. Поред примања руских богослужбених књига и увођења руске редакције црквенословенског језика, под руским утицајем дошло је и до уметничког тумачења сакралног. Кијевско-печерска

лавра и Духовна академија у Кијеву средином XVIII столећа били су средишта где су на школовање одлазили многи српски богослови и сликари, доносећи одатле сасвим нова схватања. Посебно вешти мајстори дуборесци иконостаса и осталог литургијског мобилијара, барокну декорацију и форме развијале су до те мере, да су у извесним интервенцијама, нпр. чешћој примени ружа, већ најављивали нескривене тежње ка *рококоу*.

Недуго затим, благодаревћи опредељивању европских уметничких изражавања за повратком умеренијим и одмеренијим класичним вредностима, *класицизам* је захватио новосаграђене јужнобанатске цркве XIX века, у мери доследног поређења са сличним објектима широм Европе. Мада се на пољу плана цркава није десило ништа значајно, *класицизам* је узео учешћа у смиривању декоративних линија и степена артикулације декорације фасада, капе звоника су саткане од кубуса умеренијих облика и њихових сталоженијих међусобних односа. Улазећи и установљавајући се у свим порама људског друштва и деловања, европеизација је продрла у ове крајеве, сврставајући *класицистичке* цркве овог подручја делом сакралног европског ансамбла XIX столећа.

И премда је *класицизам* већ артикулисао фасаде цркава XIX века, у њиховој унутрашњости барокне идеје још увек су присутне, било у сликарству са локалним варијантима, било у мобилијару, преплићући се са *класицизмом*. Језгро нових европских уметничких збивања постала је Бечка сликарска академија, где се образовала већина значајних српских сликара. Прихватање идеја *класицизма* није ишло без напора, будући да су барокне идеје већ увелико и нашироко биле прихваћене и развијане. У многим постојећим црквама, често без неког значајног разлога, спровођене су обнове ентеријера, замене иконостаса и интервенције на живопису. Подаци о настаријем литургијском мобилијару у Месићу и Војловици не постоје, али судећи по стилским, типолошким и хронолошким особеностима храмова, није неизводљиво да су у њима некада постојале ниске олтарске преграде са интерколумнијама. Први податак о иконостасу у Месићу наслуђујемо у двома сачуваним престоним иконама Николе Нешковића, *Богородици са Христом* и *Исусу Христу*, једног од најпознатијег српског уметника XVIII столећа, који је осликао у целисти сачуван зидани иконостас у придворном храму Светог Арханђела Михаила у владичанском двору у Вршцу. Оне се препознају као изразита дела *раног српског барока* у сликарству, или „*прелазног периода*“ између традиционалног и барокног сликарског језика. Са ликовима пуним „барокне узнемирености“ и украјинске декоративности, за ове иконе се претпоставља да су припадале старијем иконостасу, који је у раздобљу од 1836–41. године замењен новим, смиреније архитектонике и *класицистичке* позлађене декорације. У читавом низу нових храмова прочишћене *класицистичке* архитектуре, подижу се иконостаси, такође вишеспратни као у барокном периоду, али декорације коју најчешће чине венци ловора, храстово лишће са жиром или без њега, амфоре, кратери на конзолама изнад архитрава или акротерије на врховима. У овом периоду, у штафелајном сликарству најистакнутији представник тзв. *класицистичког–бидермајерског* стила, Константин Данил, опремио је иконама више цркава на подручју Јужног Баната.

Подстакнути покушајима сабраће са југа још с почетка XIX века у ослобађању од вишевековног турског јарма, а посебно добијањем и извесне аутономије у делу Хаб-



збуршког царства 1848. године у форми Српског Војводства, Срби у овом делу Војне границе, и у оквиру могућности својих деловања, добили су охрабрење да такве промене подрже и изразе у градитељству. Отприлике у том периоду, у Европи је зачет *историцистички* начин уметничког изражавања, или период *архитектуре историјских стилова*, који је подразумевао пре копирање, него надахњивање архитектуром блиставих минулих епоха. Архитектура историјских стилова отелотворила је читав низ профаних објеката широм Јужног Баната. Њене тенденције окрзнуле су тек по неки сакрални објекат, међу којима у јасноћи и читљивости архитектонског језика предњачи римокатоличка црква Светог Герхарда де Сангрета у Вршцу, пленећи својим димензијама, а затим и пластиком коју је добила нешто доцније.

У средишту сучељавања класицистичких и историцистичких уметничких тежњи у архитектури, појављују се примери мање или више спретног преплитања и тумачења више различитих уметничких цитата, стварајући тако *еклектичку* архитектуру. У то време, на европским архитектонским школама образује се и стасава прва генерација српских архитеката, који су на овим подручјима били први протагонисти таквих идеја и тежњи. Један међу њима, родом из јужнобанатских крајева, архитекта Светозар Ивачковић, следбеник тзв. *ханзенашике*, подиже у Горњој вароши Панчева величанствену Преображенску цркву, свој архитектонски првенац, који кључа од маштовитости и вештог тумачења изворишта различитих архитектонских жанрова и баштина. У окружју готово стереотипних планова неколиких класицистичких једнобродних храмова, где су се дилеме и умешности пројектаната огледале искључиво на обликовању фасада, скоро на нивоу преседана, ниче Преображенски храм, разуђене крстолике основе, истичући централно кубе монументалних размера, елемента који је на овим просторима био ретко и давно присутан. Таквим потезом, наручиоци и архитекта показали су висок ниво стваралачког набоја, који је, изражавајући се сложено еклектички, истицао чежњу и потребу за националном, верском и државотворном самосвојношћу. Премда је својом аутентичношћу, посебно у оквиру историјског контекста у коме је подизана, узбуркала вишевековну типолошку уснулоост и учмалост на овим просторима, она је у наредним деценијама ипак остала самоникли и усамљен пример оваквог уметничког изражавања. Неколико деценија доцније, њене зидове и сложен сплет сводова прекриће романтичарска декорација надахнута минијатурним декорацијама средњовековних рукописних књига, али и системом декорације камене пластике, посебно оне моравске школе, која је основно изражајно декоративно средство велике вишеспратне олтарске преграде.

Половином XIX столећа, доминирајуће класицистичке традиције почињу да јењавају под утицајем бечког сликарства. У уметност Јужног Баната почео је да продире *романтизам*. Због изостанка озбиљније заинтересованости код лаичког дела публике, романтизам није могао дубље да се укорени и дуже опстане на сцени црквених уметничких потреба.

Прелаз на нови ликовни израз, *реализам*, довео је до различитих прилаза сликарским уметничким проблемима. Нису били без отпора проблеми приликом намера реалиста да у црквено сликарство унесу нове варијанте. Поред Паје Јовановића, са иконама с краја XIX века у Горњој цркви Преноса моштију Светог Николе у Долову, сликајући свеце према живим моделима из окружја, најзначајнији представник ре-

листичног сликарства на подручју Јужног Баната је Урош Предић, остављајући за собом монументалан сликарски опус на иконостасу у Преображенској цркви у Панчеву почетком XX stoleћа.

У првим деценијама XX века, ноншалантном интерпретацијом строге дефиниције линија, пре свега флоралних мотива, *сецесија* је уметнички израз подигла на ниво апстрактног ликовног језика. У том периоду, цркве у овом подручју подизане су у романтичарском заносу, настојећи, свесно или несвесно, пре да формирају национални стил, готово се у потпуности оглушавајући о тенденције *Art nouveau*-а. Мање или више успешно, лутајући у трагању за националним изражавањем, оне су пре биле стожер коректне реинтерпретације минулих епоха, потискујући у потпуности јужноугарски тип цркава, који је упркос незанемарљивом стилском декоративном развоју у минулим stoleћима, ипак остао стран аутентичном поимању светости унутрашњости простора.

Ипак, на подручју сликарства и примењене уметности између два светска рата у XX stoleћу, појављују се извесни помаци. Један од најупечатљивијих је учешће групе *Зограф* и њеног предводника Живорада Настасијевића, у живописању унутрашњости Успењског храма у Панчеву. Доносећи најсвежије уметничке идеје из Париза, у полету *кубистичкој* схватања они су без оклевања и на један сасвим необичан начин изобразили религиозне теме и наративне сцене из националне историје, доприносећи стварању својеврсно спроведеног контрапункта у ликовном сазвучју каснобарокне зидне декорације, класицистичког иконостаса и бидермајерског Даниловог сликарства.

Активности службе заштите споменика културе већ деценијама препознају и утврђују значај сакралне споменичке баштине на подручју Јужног Баната. Као што је поменуто, његов уметнички фондус чине дела архитектуре, примењене и ликовне уметности различитих уметничких епоха и жанрова. Они су повремено међусобно уплетени, понекад врло аутентични и самосвојни. Постајући предмет истраживања бројнијих зналаца историје архитектуре и историје уметности, већина црквених здања хронолошки и стилски су детерминисана, а тамо где их је било, рашчлањене су из прошлости успут стечене интервенције. Међу таквим посленицима, међу најстаријима издвајају се својим монографским радовима с краја XVIII века Викентије Љуштина пишући о Месићу, и Јоаникије Миљкович о Војловици. Из скоријих времена, драгоцен допринос осветљавању историјског и уметничког значаја сакралне баштине на овом подручју, посредно или спорадично дали су Вељко Петровић, Милан Кашанин, Владимир Петковић, Лазар Мирковић, Радослав Грујић, Оливера Милановић – Јовић, Павле Васић, Дејан Медаковић, Миодраг Јовановић, Мирослав Тимотијевић, Војислав Матић, Динко Давидов, Бранко Вујовић, Софија Недвидек, Петар Момировић, Слободан Раичевић, Даринка Рацков, Александар Кадијевић, Зорица Костић, Марин Брмболић, Огњен Радосављевић, Борислава Крушка, Станислав Живков, Лепосава Шелмић, Љиљана Стошић...

Одабир неимара, живописаца, дуборезаца и иконосликара у минулим епохама, на територији Јужног Баната сведочанство је о високом уметничком укусу, у појединим случајевима храбром и огледном. Јужнобанатска равница је многим уметницима била отаџбина, а великом броју и подручје где је почињала, и доцније потписивала своја дела читава плејада творитеља великог стваралачког формата. У ризници умет-

ничких сакралних дела, своје рукописе и потписе оставили су бројни протагонисти стилова различитих епоха и различитих нација. У градитељству архитекте Светозар Ивачковић, Милорад Рувидић, Бранко Таназевић, Петар Бајаловић, Petru Schlarb, Knotgen, Vach, Константин Радотић... у живопису «зографи» Петар, Андреј и Јован, «молер» Аксентије, Стеван Алексић, Светислав Вујовић, Симеон Јакшић, Aleksandar Stefa, Petar Johann Geiger, Живорад Настасијевић... у штафелајном сликарству Матеј Петровић, Никола Нешковић, Јаков Орфелин, Павел Ђурковић, Јован Поповић, Ion Bosioak, Константин Данил, Паја Јовановић, Урош Предић... у позлатарству Арса Стакић... у дрворезбарији Аксентије Марковић, Франц Зиман, Михаило Костић, браћа Јанић... и још много имених и безимених. Њихов залог поколењима којима припадамо више је него дирљив, сходан поштовању и обавезујући у бризи за неговањем наслеђеног према будућности.

## SACRAL HERITAGE OF THE SOUTHERN BANAT

**Dimitrije Marinković**

*Summary: The sacred heritage of Southern Banat represents the artistic creativity in the field of architecture, painting and applied art which are subjected to Christian cult. The author reviews the history, development and western influences in church art and architecture of this region.*

*Key words: Southern Banat, church art, church architecture, icons, frescoes, liturgical movables, Byzantine art, Baroque, Classicism*