

СКУЛПТУРА ДРВОРЕЗБАРЕНИХ ИКОНОСТАСА

Апстракт: Дрворезбарство, дуборез српских иконостаса новијег доба по пластичкој идеји и пракси обраде волумена, без обзира на то што је извесно време репертоар био сведен на биоморфне мотиве, припада категорији скулптуре. Захваљујући пластици таквог дрворезбарства, заправо вајарског обликовања дрвених олтарских преграда од XVI до XIX века, у историји српске скулптуре нема цезуре у трајању њеног хиљадугодишњег континуитета.

Кључне речи: Иконостас, дрворезбарство, гипс, скулптура, континуитет

Уврежено је становиште да у историји српске скулптуре постоји дубока цезура. Изазвана је, сматра се, теолошким разлозима, отпором Српске цркве и православаља према тродимензионалном, вајарском обликовању слободне самосталне фигуралне пластике. Дуго без профаних жанрова, српска уметност је до модерних времена, заправо до XVIII века, била ограничена на црквене наруџбине. Концентрација сликане декорације је преношена са зидова на олтарске преграде где су иконе временом добијале све раскошније, декоративне и позлаћене оквири, са имплицираним улогом изолације сликане представе. Осим у зрелом средњем веку, иконостаси су извођени од дрвета, па је дрворезбарство, односно, дуборез, било једини облик и украсна обрада. При томе се њихов историјат закључивао на крају XVIII и почетку XIX века, иако се иконостаси од дрвета увелико израђују и данас. Да би се у суженом спектру вредновања остављао пут само модерном дрворезбарству, упућеном на профану тематику и фигуралност.

Тако се појављују макар три недоследности. Једна је садржана у становишту што дуго у српској, због историјских околности одиста само религиозној уметности, није било скулптурално обраћених људских или животињских фигура. Друга, што такво орнаментално дрворезбарство не припада породици вајарства, што је пратећа и другостепена декоративна компонента црквеног мобилијара, „делећи само у главним смеровима стремљења пластике“, али да је, мада „примењених“ предзнака, ипак пластика.¹ Још одређеније, такође

усамљено, било је мишљење пионира истраживања „дрворезбарства у Војводини“, да је пуноћа облика на иконостасима Георгија Девића из прве половине XIX века „својом тежином деловала скоро као пуна пластика“.²

Приближавање тачнијем тумачењу дисциплинарне припадности дрворезбарства олакшава коментар термилошких исказа. Издвајају се и они у француском и италијанском језику где је скулптура у дрвету *sculpture en bois* и *sculpturo in legno*. У палеословенски, грчки и латински речник Ф. Миклошић је унео појам ваятель, са значењем: скулптор, ваятљ, ваяние, за вештака који обликује дрво.³ Појављивао се и знатно касније код Срба у Подунављу у XVIII веку када су извођачи дрворезбарених позлаћених иконостаса и у званичним пословним папирима називани скулпторима, билдхауерима, пилторима, по немачком Bildhauer. Један од водећих српских дрворезбара на прекретници векова, Аксентије Марковић, у уговору за израду мобилијара у храму манастира Бездина, око 1802. године, назван је вајатељ, али са задатком да орнаментални репертоар изводи у дрвету. Учени бездински калуђери нису направили погрешку. Обавештено и свесно употребили су стару српску, а не актуелну немачку реч истог значења. За једну другу српску цркву у Банату, пре Саборне цркве у Београду, „нацрт за олтар“ је припремио у Бечу први школовани српски скулптор Димитрије Петровић, „вајар, мједорезац и љевар“, а извођење је потом поверено „арадском вајару“, свакако Михаилу Јанићу.⁴ Незаобилазно је подсећање на још један термин који је испуњавао уговоре уметника и црквених наручилаца. Важан је због тога што су се они обавезивали да „изобразе“ иконостас, тако што је изобразити значило извести целину, насликати иконе и извајати форме конструкције олтарске преграде односно мобилијара.

Најистакнутији српски мајстори олтарских преграда XVIII и XIX века потписивали су се као билдхауери: Марко Константиновић је билдаорь, Арсеније Марковић билдаорь, Аксентије Марковић билдхауерь, Марко Вујатовић билдаорь, Павле Новаковић билдхауерь, Павле Бошњаковић билдхауерь, Георгије Девић

* др Миодраг Јовановић, историчар уметности, Београд

¹ Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 209.

² Б. Гавриловић, Неки дрворезбарски центри у Војводини, *Рад Војвођанског музеја*, бр. 3, Нови Сад 1954, 247.

³ F. Von Miklosich, *Lexikon paleoslovenico-graeco-latinum*, Wien 1862-1865, [фототипско издање 1963]

⁴ М. Јовановић, Вајари Јанићи из Арада, *Темпшварски зборник*, бр. 3, Нови Сад 2002, 89-94.

билтхауер, Максим Лазаревић је пилтор, једино га Сава Љубинковић назвао иконорбзец.⁵ Осим у последњем, где резање икона такође значи пластичку, а не сликарску обраду, ни у једном потпису најбољи српски мајстори нису одустајали да свој позив исправно дефинишу као скулпторски.

Оправданост становишта што дела дуборезаца, дрворезбара, копаничара, на иконостасима од XV до XX века, не могу припадати вајарству, тражи се и у ограниченој и дуготрајној примени стилизованих флоралних, ређе зооморфних мотива, теолошко-симболичког значаја. Остајало би отворено питање да ли само фигуралност даје легитимност пластичком изразу, поготово у прошлом столећу када су многа естетичка и програмска усмерења иначе потиснула фигуративност. Уосталом, камене и зидане олтарске преграде зрелог средњег века заменили су дрвени иконостаси, али тако што су на њима биле заступљене и људске фигуре. Примери нису многобројни, али се налазе у српским црквама у Подунављу и током XVIII века. Карактеристични су иконостаси у црквама у Сремској Митровици [1775] и у сремском селу Моловину [1772].

У дубоком рељефу молвинског иконостаса преовлађује биљна орнаментика, али нису изостале животињске и људске фигуре. Поред *птица* и *змија*, на једном месту *лав побеђује змаја*, а онда се умешају целе композиције где *Свети Димитрије убија краља Каложана*, *Свети Георгије убија аждају*, *Кушање Еве*, *Изгнање Адама и Еве из раја*, *Жртва Аврамова*.⁶ Посебно се истичу још два примера.

Са особеностима ренесансно-барокне пластике израђена је 1742. године фигура *пророка Јесеја* на царским дверима иконостаса српске цркве у Рацалмашу.⁷ А на звонику Алмашке цркве у Новом Саду, штавише у гипсу, Аксентије Марковић је извео *Жртву Нојеву*.⁸ Завршетак је то распона на чијем почетку су вајарска дела у српској уметности у XI и XII веку у Зети и Рашкој, од портала и прозора, *грифона*, *Богородице* и *Христа на престолу* у Студеници, од конзола, лавова и Страшног суда у Дечанима, *Богородице на престолу* из Соколице односно у Бањској, до орнаменталности моравског преплета, али и до *Богородице са Христом* и *Ловцем кога нападају лавови* на Каленићу на почетку XV века.⁹ Пошто је материјал био камен, припадност скулптури никад није оспоравана.

Оскудне деценије под турском влашћу топиле су богатство те секундарне архитектонске пластике. Израстао је значај дрвених олтарских преграда, али је у њиховој дуборезној, дрворезбарској вештини пренебрегавана посве извесна компонента вајарског обликовања. Тако у

XVIII веку европски, разуме се, нарочито аустријски барок и рококо опслужују школовани скулптори, али када домаћи добро обучени билдхауери себе сматрају таквима, скулпторима, додељује им се место, не само језички суженог, дрворезбарског квалификатива.

Пажљиво загледање у наставне програме уметничких академија у XVIII и XIX веку резултирало би провером наставне листе скулпторских дисциплина, са посебном наменом или као припремом за више циљеве чисте уметности. Постојале су и посебне школе за дрворезбарство. У вези са таквим училиштима изродила се језичко термилошка нетачност, па се будући вајар Ђока Јовановић, спремајући се за највише уметничке студије, обрео у Партенкирхену код Минхена. Наиме, уздао се да ће „радећи дрворез“, чак бесплатно, у некој од „дрворезачких радионица“, моћи да обезбеди одлазак на студије. Сачувана је фотографија из тих година (1881) на којој млади Јовановић, са алатком у руци, стоји покрај усправног стуба, претвореног у врежу винове лозе са гроздовима. Пометња проистиче из чињенице што је Јовановић у аутобиографској лексици употребио појам дрвореза каквим се, заправо, касније усталило означавање графичке, а не скулпторске технике. Извесно је то да се са сведочанством београдске Реалке Јовановић уписао у школу у Партенкирхену. Полугодишње учење „дрвореза“ није могло бити штетно за предстојеће вајарске студије, тим пре што му је то искуство признато приликом пријема на бечку Академију ликовних уметности 1884. године.¹⁰

Очекивања од прецизности немачког језика и стручне терминологије морају бити у потпуности испуњена. Глаголи *schnitzen* и *schneiden* нуде крхку разлику између сечења, усецања и одсецања, односно резања, па *Holzschneiden* и *Holzschneidekunst* одређено означавају графичке технике дрвореза. Међутим када се укључи појам *Bild* не само у смислу слике, онда је *Bildschnitzer* вајар, у дрвету. *Bildhauerwerkunst*, у суженом смислу извођења у камену, постаје ознака за скулптуру у дрвету, а домену скулптовања припадало би и моделовање у меким материјалима, у воску и гипсу.¹¹ У борби за цеховска права дрворезбари су били неосновано у сукобу, пре свега, са столарима, да би завршили у цеху са посластичарима који су такође били мајстори пластичког калуповања. Неретко су документа потврђивала да су сликари били носиоци свих уговорених послова, разумљиво са екипама специјализованих вештака. Такве сараднике имали су и ови, па и „дрворезбари“. Када је за српску цркву у Глини уговоран 1866. године рад на иконостасу била је „жеља общества да би едан од живописаца све дело ово к иконостасу спадајућег како дрворезног (*Bildhauer und*

⁵ Б. Гавриловић, *н. д.* – У тексту смо задржали називе звања «билтхауер» у облику у којем су дати и у књизи. Разлике у писању су проистикале из неједначених писаних норми тога времена. – Примедба аутора.

⁶ М. Лесек, Резбарја иконостаса цркве Св. Арханђела Гаврила у Молову, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, бр. X, Нови Сад 1980–1981, 153–165.

⁷ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973, 176.

⁸ Д. Медаковић, *н. д.*, 209.

⁹ Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971; М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965.

¹⁰ М. Јовановић, *Ђока Јовановић*, Нови Сад 2005, 11.

¹¹ J. Jahn, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1966.

Tischlerarbeit) позлату и живописност уједно предузети жељу имао.¹² Пред сликарем је била обавеза организовања свих послова.

Сва је прилика да нема доследности ни при квалификацији вајарских дисциплина у XX веку. Као да се дуборезом означавају дела наивних и неуких мајстора, а у академској пластици граница се задржава у дубоком рељефу. У прегледима вајарства, на пример, у средњем веку, ренесанси или бароку многобројна скулпторска дела иако слободна, невезана за полеђину, прате се као дрворезбарство, само зато што су резана у дрвету, док би камен, видело се већ, отварао пут у домен скулптуре. Повратак анализи израде олтарских преграда у српским православним црквама обнавља истицање два кључна чиниоца. Један се мора односити на чињеницу да не мали број иконостаса XVIII и XIX века није изведен у дрвету. Захвално се поново намеће панчевачки успењски пример са олтарском преградом која је зидана, а орнаментални

репертоар је око 1828. године Михаило Јанић израдио од гипса (сл. 1). Како онда Марковиће и Јаниће и даље називати искључиво дрворезбарима, а све њихове и дрвене и гипсане иконостасе, чак и са металним деловима, дрворезбарством.

На истој страни, проблем је придружено фактичко стање у коме је декоративни украс иконостаса кроз перфориране сплетове облика, у дрвету, гипсу и металу, делимично садржао и пуне волумене који само допуњују аргументацију скулптоване егзекуције (сл. 2, 3). До њих се у дрвету долазило резањем, одбацивањем, за ливење у гипсу преко глинених модела као и при сваком техничком поступку тог типа. Наиме, у покушају једног значајног заокрета поткрај XIX века задржана је тежња ка постизању пластичког резултата. У духу обнове српско-византијског стила, дакле на супрот трајању барокно-рокајно-класицистичког репертоара, архитекта Михаило Валтровић је за иконе Ђорђа Крстића у бачком селу



1. Иконостас, Успенска црква, Панчево, око 1828.
Iconostasis, Church of Dormition, Pančevo,
around 1828



2. Северни певнички простор, Успенска црква,
Панчево, око 1828.
North choir space, Church of Dormition,
around 1828

¹²Д. Медаковић, *Српски сликари*, Нови Сад 1968, 154.



3. Орнаментални украс [детал], Успенска црква, Панчево, око 1828.
Ornamental decoration (detail) Church of Dormition, Pančevo, around 1828

Чаругу конструисао 1895. године мермерну олтарску преграду. Сводећи украс на капители и симболичке апликације, био је инспирисан средњовековном студеничком пластиком.¹³

А онда су се “догодили” цели метални иконостаси у српској цркви у Загребу и манастиру Гргетегу, по нацртима историцисте Хермана Болеа (1894, 1899).¹⁴ Гвожђе се искрало, оставши између дрвета и камена, без напора да буде уклопљено у неку дисциплинарну категоризацију. Међутим, када се, на пример, у задужбини краља Петра Опленцу или у новој цркви у Смедереву иконостаси, капители, предикаоница, изведу у мермеру, припадност скулптури се не доводи у питање. Ако се, пак, у истом XX веку то учини у дрвету, термилошко дефинисање остаје на дрворезбарству и дуборезу. Означавајући је нижим ступњем вредновања, градитељству је остављено да има архитектонску, декоративну, секундарну пластику, као да није плод инвенције и

органички део корпуса грађевине. Орнамент је почетком XX века упоређен са злочиним, да би потом модерна функционалистичка, безорнаментална архитектура своје волумене градила управо као својеврсне декоративне склопове, истовремено изборивши самосталност и издвајање из породице ликовних уметности. Само делимично, јер се такозване примењене уметности нису одрекле архитектуре. Сепаратистичке тенденције су, међутим, постале још изразитије у односу на широки фронт других ликовних дисциплина. Велико, чисто, слободно стваралаштво требало је да надрасте утилитарност примењених грана, заправо да избори растерећење од обавеза корисности, али не и права на јавно дивљење и признања. До пиједестала су стигли и припадници наивне и маргиналне уметности. Крајњи исход је у инсталацијама које се не могу подвести ни под ларпулартизам с обзиром на то да у себи и не садрже темељни појам.

На другој страни, од истрајног развијања занатске вештине нису одустајала ни училишта за уметничке занате нити највише школе за примењену уметност. У XVIII веку повећане практичне потребе подстицале су отварање графичких, бакорезних академија. Индустријализација је у XIX веку наметнула издвојено високо школовање кадрова за уметничке занате, за примењену и чисту уметност, а политехнике, будући грађевински и архитектонски факултети, отварала су нова усмерења студија архитектуре и преузимала специјализовану едукацију од уметничких академија. Деобне границе су постајале све наглашеније, док су примењене уметности под своје окриље широкогрудно прихватале све креативне дисциплине, бар без борбе за примат у задацима ангажованости. У рангирању ове важне компоненте видно место заузима црквена уметност, примењена, корисна и ангажована у сваком детаљу своје намене, преважна у молитвеном посредовању и литургијској сугестивности. Многи богослужбени предмети од племенитих метала такође су скулпторски обрађивани, али ни богатство дрвета није мало, сабрано у ћивотима, жезлима, рипидама, тетраподима, орманима. Нарочита пажња разумљиво је посвећивана архитектоници тронва и саме олтарске преграде (сл. 4). Молитвене слике, окружене пластички обрађеним оквирима, имају максималне задатке заокупљања верникове свести и осећања. Незаслужено погрешно, често се запоставља и суженијом диоптријом посматра та циљана разиграност орнаментике у XVIII и XIX веку, а она је садржина заједништва са иконама, чинилац актуелног гезамткунстверка.

Истраживачи и проучаваоци не успостављају реалну кореспонденцију између сликане иконе и дрвених, гипсаних или металних оквира. На иконостасима друге половине XVIII и почетка XIX века, на пример, барокност и класицизам анализирају се преко иконологије и стилистике сликаних представа, а носећа конструкција запоставља или препушта уопштеној и споредној морфолошкој дескрипцији. Стога се мора нагласити да

¹³Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, 250.

¹⁴М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац 1987, 138.



4. Архијерејски трон, Успенска црква, Панчево, око 1828.
Bishop's pontifical seat, Church of Dormition, Pančevo, around 1828

сведеност на орнаменталне, заправо нефигуралне мотиве није плод неконтролисане слободе и произвољног избора или укуса наручилаца и извођача, него је као икона подвргнута кодексима симболографије биоморфних и зооморфних мотива, чиме теолошко литургијска целовитост иконостаса постаје још изразитија (сл. 5).

Залагање за одређивање тачније категоризације црквеног дрворезбарства не тежи предлагању ревизије целокупне историчарско-уметничке номенклатуре, нити да се увођењем у велику породицу скулптуре одриче аутономија специфичног изражавања. Али, као што техникама сликарства припадају и линеарност цртежа и растер мозаичких комадића, у трагању за капацитетом волумена скулптуру карактерише ливење гипса и метала, клесање камена и резање дрвета. Ако би се због ограничености на орнаменталне мотиве, без обзира на то што нису апстрактни него препознатљивих особености и значења, дрворезбарству иконостаса новијег доба



5. Иконостас [детал], Успенска црква, Панчево, око 1828.
Iconostasis (detail) Church of Dormition, Pančevo, around 1828

допустила улазница макар у домен примењене уметности односно примењене скулптуре, суштина скулпторалне логике обликовања ни тиме не би била оспорена. Ни квалификација декоративности не умањује пресудни смисао. Наиме, преузимањем термина из страних језика, теолошки и литургијски функционално осликавање зидова храмова и иконостаса погрешно и устаљено се назива сликаном декорацијом. Ако се таквим украшавањем не укида квалификатив сликања, ни декоративни карактер обликовања носача икона не демантује пластичку замисао и последицу.

Уметничке академије, баш као и настава Ђоке Јовановића у београдској Уметничко-занатској школи, имале су предмет декоративно вајарство – али, вајарство. У сваком случају, нађен је основни разлог за ову расправу, усмерен на два закључка. Сагласност и потпора Цркве, да се негује раскош позлаћеног мобилијара подразумевајуће пластичке, скулпторске обраде, демантује становишта о њеној конзервативности и противљењу. Напротив, Црква је подстицала развој лепоте мобилијара, непрестано тражећи од уметника да га израђују „фаин и по природи“. У многобројним сачуваним уговорима између уметника и црквених општина, које су одобравале више црквене власти, нема трагова ни термилошке цензуре ни нејасноћа. Живописци и билдхауери су радили свој посао, док је извор неспоразума и нетачних формулација на другој страни. Истодобно све то значи да, захваљујући управо пластици „дрворезбарства“ иконостаса од XVI до XIX века, у историји српске скулптуре нема прекида у трајању њеног хиљадугодишњег континуитета.

MIODRAG JOVANOVIĆ*

SCULPTURES ON WOOD CARVED ICONOSTASES

012

Summary

It is generally considered that there is a break in history of Serbian sculptural art.

It should be noted though that woodcarving of iconostases in more recent periods developed from the idea of plasticity and practice applied in treating their volume. Almost every craftsman who made altar walls in the 18th and 19th centuries would call himself a sculptor or *bildahauer* after the German word Bildhauer. A number of iconostases had not been

executed in wood but in plaster or even in metal. Long lasting reduction of visual expressions to biomorphic motifs resulted from their theological symbolism and liturgical meaning as is found in icons. This changes the previous wrong belief that conservatism of the Church was the reason for the actually non-existing break in the millennium long history of Serbian sculpture.

*Miodrag Jovanović, PhD (Art History), Belgrade