

Јасминка ГРГУРЕВИЋ

## ИКОНА ПОЛАГАЊЕ У ГРОБ ИЗ РИСНА

**Кључне ријечи:** *Полагање у гроб*, Рисан, породица Филотић, Црква Св. Петра и Павла у Рисну, итало-критска сликарска школа, бококоторска сликарска школа.

### Увод

Породица Филотић из Будве је Цркви Св. Петра и Павла у Рисну поклонила икону на дрвету на којој је приказана сцена *Полагање у гроб* (Слика 1). На икони су током 2016. године спроведене неопходне конзерваторске мјере у циљу њене заштите и презентације. Том приликом анализирано је стање иконе и начин њене израде. Циљ спроведених мјера био је очување аутентичности иконе и очување елемената њеног за-



Слика 1. Полагање у гроб, април 2016. г, по преузимању

теченог стања који су, по нашој процјени, важни за њену даљу атрибуцију. Икона се, по карактеристикама ликовног израза, може приписати радовима насталим у италокритској радионици током XVIII вијека. Истовремено, по примјењеном техничко-технолошком поступку може се атрибуирати сликарима који су радили у кругу бококаторске сликарске школе, крајем XVIII и у првој половини XIX вијека. Рад се бави питањем, да ли је икона *Полагање у гроб*, могла настати у радионици бококаторског сликара Петра Рафаиловића као копија итало-критског рјешења?

### Подаци о икони

Икона *Полагање у гроб* је димензија 46,3цм x 33,5цм. Насликана је на дасци дебљине 2 цм у техници темпере на позадини урађеној сребрним листићима. Сребрни листићи су тонирани лаком са додатком жутог пигмента и на тај начин је постигнут утисак злата. Аутор иконе је непознат као и вријеме њеног настанка. Др Данило Филотић је икону добио на дар шездесетих година XX вијека од свог пацијента из Рисна. Због тог чина, који је и послије Данилове смрти вриједнован, породица Филотић је током 2016. године икону поклонила Цркви Св. Петра и Павла у Рисну.

### Стилско-хронолошка анализа

Сцена *Полагања у гроб*, на предметној икони, приказана је као централни мотив. Јосиф и Никодим придржавају бијело платно на којему је положено Христово тијело послије скидања с крста. Јосиф добија од Пилата дозволу да сахрани мртво Христово тијело. Након скидања с Крста „*Јосиф узме тијело, зави га у чисто платно те га положи у свој нови гроб који бјеше издубио за се у пећини. Затим на врата навали камен и оде.*“ (Мт. 27, 57-61, Мк. 15, 42-47, Лк 23, 50-55, Јв. 19, 38-42)

Изнад, лијево и десно, стоје анђели са упаљеним бакљама које симболизују муке које слиједе, а које су му они донијели (према сну који је уснуо као дијете). Из бакљи се диже дим који, поново, симболички потенцира најаву догађаја који слиједи. Анђели плачу. У централном дијелу сцене приказана је Богородица (сигнирано). Нагнута је над Христовим тијелом у положају оплакивања. Придржава је Јован Богослов (сигнирано у ореолу). Лијево од Богородице налази се други женски лик. Претпоставља се да се ради о Марији Магдалини.

Положај приказане групе ликова, однос према Христовом тијелу, положај руку, те мимика лица, доприносе динамичности сцене и подстичу драмски ефекат којему овакав концепт приказа тежи (Слика 2). Иза групације ликова насликан је крст са чавлима и трновом круном. На крсту су, као



Слика 2. Полагање у гроб, централни дио сцене

свједочанство догађаја, трагови крви. Лијево од крста приказана је трска са спужвом, а десно копље. На самом крсту положени су бич (лијево) и спопшиба (десно) (Слика 5).

У угловима иконе, у овалним рамовима (картушима) украшеним барокним волутама, ликовима анђела, лављим устима и ренесансним гриландрима, приказани су јеванђелисти; горе лијево Матеј, десно Марко, доље лијево Јован, десно Лука (Слика 3). У кружним медаљонима црвене боје, изнад и испод њихових ликова, бијелом бојом су исписана њихова имена. Натписи су на грчком (Слика 4).



Слика 3. Полагање у гроб, представе јеванђелиста у овалним рамовима



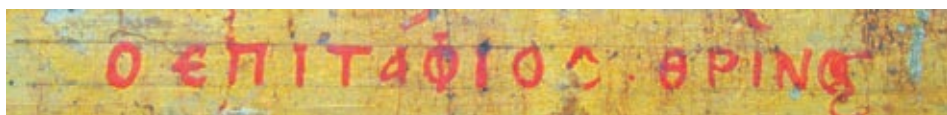
Слика 4. Натпис, сигнатура, медаљон, јеванђелиста Марко

Начин исписивања слова на крсту се разликује од слова на позадини. У првом случају ради се о правилним, штампаним словима, исписаним латинским писмом, сигурном руком, док се у другом случају ради о неправилном рукопису, и о запису исписаном на грчком. На крсту је умјесто I. N. R. I., исписано I. N. V. I. Претпоставља се да се ради о грешци коју је направио сликар јер није познавао латинско писмо, а копирао је запис на латинском (Слика 5).



Слика 5. Полагање у гроб, централни дио сцене, детаљ крста са предметима који симболизују мучење (снимљено прије конзерваторских мјера, април 2016. г)

Ликови су изражајни, ситни, али експресивни. Цртеж је потенциран тамном линијом. Инкарнат је подсликан зелено. Тоналитет је загасит. Свјетлост је наглашена надсликавањем бијелом бојом. Позадина имитира златно. Танак слој сребра је тониран заштитним лаком са додатком жутог пигмента. На централном дијелу позадине је црвеним словима, доста слободно, исписан следећи натпис:



Ореоли око Христове, Богородичине и главе Св. Јована су исцртани правилно и наглашени са по двије паралелне кружне линије, за разлику од ореола око глава јеванђелиста који су наглашени пунцирањем, једноставним убодима шупљим кружним предметом. Анђеоска крила и барокни овали са ренесансним украсима су исликани смеђом бојом, танким потезима, врхом четкице, на позадини преко слоја лака. На исти начин су црвеном бојом исписани натписи (Слика 6).<sup>1</sup>



Слика 6. Представе јеванђелиста у картушама

На икони *Полагање у гроб*, на површини од око 14 цм квадратних, приказано је страдање Христово, скидање с крста, оплакивање и полагање у гроб. При томе ниједна од наведених сцена није развијена већ су све намјерно назначене чиме је потенцирана драмтичност и постигнута драмска радња у само једној сцени. Зна се да је страдао тј. да је мучен по справама и предметима којима је мучен и по траговима крви на његовом тијелу. Зна се да су га Никодим и Јосиф скинули с крста. Зна се да је мртав јер га жале. Ту су Богородица и Марија Магдалина које га оплакују. Зна се да ће бити положен у гроб јер се отворена гробница налази испод његовог тијела. Дим симболизује његово Васкрсење.

<sup>1</sup> Наведени закључци заснивају се на оптичким опажањима.

Представа Христа непосредно последије скидања са крста и прије полагања у гроб, приказује се у зидном сликарству, мозаику, у рукописним књигама, на иконама као и у овом случају. Али овај мотив се најчешће појављује у форми везеног, богато украшеног платна, које се назива плаштаница (**грчки**: *Επιτάφιος* или *Επιτάφιον*). На плаштаници су поред представа скидања са крста и полагања у гроб приказани Богородица, Јосиф, Никодим и Јован Богослов. Плаштаница се износи у току појања стихира на вечерњем богослужењу на Велики петак (најтужнијег дана) и полаже се увијек заједно са јеванђељем на средину храма на посебан сто.

Претпоставља се да је сцена *Полагања у гроб*, о којој говоримо, или *Плаштаница*, како стоји у њеном натпису на грчком, иако насликана на дрвету, имала улогу плаштанице и да се износила на вечерњем богослужењу на Велики петак и то можда баш у некој рисанској цркви.

Византијска иконографија од IX до XII вијека приказује Јосифа и Никодима како по скидању с крста, носе Христово тијело у гроб у пећину. За разлику од Истока гдје је доминантан мотив ношење у гроб, на Западу се од XI вијека ствара нова иконографија, гдје је доминантан мотив полагања у гроб. За разлику од Истока гдје је гроб издубљен у пећини, на Западу је гроб приказан као саркофаг. Италија преузима овај приказ полагања у саркофаг, али уводи и анђеле који најчешће каде мртво тијело кадионицама. Сцена се временом развија, па у XV и XVI вијеку *Полагање у гроб* постаје патетичан приказ са више ликова у покрету, а италијанска ренесанса уводи и мотив ношења мртвог Христовог тијела у бијелом платну (покрону). Његово тијело се у италијанској сценографији често и помазује, па неки од ликова, најчешће Марија Магдалина, носе посуду (пиксиду) са помастима.<sup>2</sup>

Комбинација напред изнесених рјешења, ношење Христовог тијела у бијелом платну (покрону), полагање у мермерну гробницу, појава Марије Магдалине, изражена сценска драматика, приказ *Arma Christi* (справа и предмета који симболизују његов муку), барокно-ренесансни рамови на златној позадини, барокни (цртеж смеђим тоном) тоналитет, техника сликања и обраде украса на златној позадини, указују на могућност да је икона настала у некој од критских радионица, а под утицајем италијанских предложака, током XVIII вијека. Према нашем мишљењу икона је настала у радионици Петра Рафаиловића, крајем XVIII вијека, а као копија италокритског предлошка.

Падом Крита 1669. године бројни иконописци напуштају острво и прелазе у друге крајеве. Главно станиште била им је Венеција, при цркви *San Giorgio dei Greci* гдје су били формирали иконописачку колонију. Италијански утицаји у то вријеме путују заједно са сликарима. Истовремено, у

<sup>2</sup> Лексикон иконографије, литургије и симболике западног кришћанства и увод у иконологију, Загреб, 1990., 469

Боки започиње дјелатност бококторске сликарске школе. Управо у Рисну, у Цркви Св. Петра и Павла чувају се најстарија датирана и потписана дјела родоначелника ове сликарске школе Димитрија даскала, а то су иконе Исуса Христа на којој је записана година 1680/81. и Богородице са Христом и арханђелима на којој је сачуван његов потпис.<sup>3</sup> Сликаство настало у радионицама бококторске сликарске школе најчешће се сврстава у поствизантијску традицију која није прихватила елементе западне, барокне умјетности, чак ни током XVIII вијека. О томе да су иконописци из пет генерација ове породице његовали стари византијски ликовни израз, сагласан је и одређени број аутора који су се до сада бавили њиховим сликарским дјелима међу којима и П. Мијовић, који износи да „оно што чини Димитријеву дјелатност значајном јесте то што је он, а касније његови синови и унуци, сузбио на нашем Југу потпуну побједу тзв. итало-критске иконописне школе, и посебно оне њене гране коју су Млеци форсирани на чисто комерцијалној основи.“<sup>4</sup> Како наведена поставка не одражава стање на које наилазимо посматрајући детаљно иконе настале у овој радионици током XVIII вијека, и касније, овом приликом истичемо да прекретницу у сликарском поступку који су користили иконописци бококторске сликарске школе представља Петар Рафаиловић, старији син сликара Рафаила Димитријевића, унук Димитријев, припадник треће генерације бококторских сликара из породице Димитријевић-Рафаиловић.<sup>5</sup> У том смислу, сагласни смо са већ изреченим ставовима Ј. Стошић да Петар, „пошто се преселио на Крф ради у маниру грчких сликара јонске сликарске школе, под снажним утицајем венецијанског касног барока и рококоа.“<sup>6</sup>

Петар је рођен у Рисну, у другој четвртини XVIII вијека.<sup>7</sup> За посао иконописца и дрворезбара припремао се у очевој радионици. Изгледа да је био талентован, да је брзо учио, да је био „отворен“ за нова, иновативна рјешења јер их је брзо прихватао. Схватио је могућности које доносе мали триптиси на склапање (тзв. путни), па је израдио и насликао велики број, од којих су неки и данас сачувани и у Македонији.<sup>8</sup> Средином треће четвр-

<sup>3</sup> Р. Вујичић, Бококторска иконописна школа XVII-XIX вијека, Задар 1983, 41,42, Р. Вујичић, Иконописна дјела Димитрија даскала у Рисну, Студије из црногорске историје умјетности, Цетиње, 173-184

<sup>4</sup> П. Мијовић, Бококторска сликарска школа XVII-XIX вијека, Титоград, 1960,79

<sup>5</sup> Ово уз напомену да и код његовог оца Рафаила наилазимо на примјену западних елемената

<sup>6</sup> Ј. Стошић, Загонетни лик на икони Крунисање Богородице из манастира Бања код Рисна, Бока бр. 36, Херцег Нови, 2016, 43-55

<sup>7</sup> Р. Вујичић, Бококторска иконописна школа XVII-XIX вијека, Задар 1983, 132-136, 181

<sup>8</sup> Р. Вујичић, Бококторска иконописна школа XVII-XIX вијека, Задар 1983, 135. Ј. Стошић, „Три бококторске иконе –триптиха из Македоније“, Патримонијум.мк 12, 2014, 269-278



тине XVIII вијека био је на челу породичне радионице која се бавила сликарством и дрворезом. Познато је да је боравио у манастиру Бања 1775/76. године гдје је са братом Василијем и помоћницима из своје радионице сликао и дрворезбарио иконостас, неколико засебних икона и велики триптих. Петар Рафаиловић напушта Рисан 1784. године и одлази на Крф гдје се жени Гркињом и формира породицу.<sup>9</sup> По Петровом одласку на Крф сликарско-дрворезбарску радионицу бококоторске сликарске школе преузима његов брат Василије. Са трећим братом Спиридоном и сином Ристом (Христифор), истовремено када и Петар, напушта Рисан и сели се у Паштровиће.<sup>10</sup> Питање које се донедавно постављало било је да ли је Петар по одласку на Крф наставио да се бави сликарством или је био окупиран трговачким пословима. Како смо раније навели приклонимо се мишљењу да је Петар и после 1784. године наставио да се бави сликарством и да слика у маниру грчких сликара јонске сликарске школе, под снажним утицајем венецијанског касног барока и рококоа.<sup>11</sup> Према нашем мишљењу, Петар је копирао итало-критске предлошке, а према потребама и жељама наручиоца. Из овог периода сачувана је његова дводјелна икона са ликом Светог јеванђелисте Матеја у горњем дијелу и ведутом куће угледне рисанске породице Андра Ђурковића, у доњем дијелу.

Дионисије Миковић, архимандрит манастира Бања, 1934. године пише, да су се у кући пок. кап. Андра Ђурковића, управитеља поморства у Црној Гори, чувале три иконе Петра Рафаиловића и то двије на којима је насликана Богородица са Христом и година 1777, друга 1779. година и трећа Св. ев. Матеја. У горњем дијелу је насликан Св. Ев. Матеј а у доњем стари двор војвода Ђурковића- Никшића. Миковић даље каже, да је “из одулег нагорјелог записа могао прочитати - Са изволением ... Кир Арсен(ијем) (1794), писа Петр Р (афаил овић)”.<sup>12</sup> Ова икона се данас чува у Поморском музеју Црне Горе у Котору. Нажалост, натпис који спомиње Дионисије Миковић више није читљив. Сачувана је година 1794, исписана арапским бројевима (Слика 7). На фотографији коју преузимамо из Монографије Котора из 1970. године натпис испод иконе је јасан и може се прочитати.<sup>13</sup> Икона је откупљена од Олимпије Ђуровић из Рисна 1952. године. У прилогу објавље-

<sup>9</sup> Његова породица веже се за Грчку, његов син је био замјеник градоначелника града Крфа, док је ћерка била директор Конзерваторијума у Атини.

<sup>10</sup> Д. Миковић, Гласник Народног универзитета Боке которске, година II, Котор, 15 децембар 1935. Број 4-6, 9. “Слободна паштровићиска Банкада”настанила их је у Витовом долу код мора, под селом званим Бечић.

<sup>11</sup> Љ. Стошић, „Три бококоторске иконе – триптиха из Македоније“, Патримонијум.мк 12, 2014, 269-278

<sup>12</sup> Д. Миковић, Гласник Народног универзитета Боке которске, година II, Котор, 15 децембар 1935. Број 4-6, 9

<sup>13</sup> Монографија, Котор, Загреб 1970, 45



Слика 7. Св. јеванђелиста Матеј, снимљено 1970. године

ном 2010. године Р. Јанићијевић истиче да натпис није могуће прочитати у што смо се и сами увјерили 2018. године.<sup>14</sup> Дакле, 1934. године запис није било могуће прочитати, 1970. године запис испод иконе је видљив на фотографији, видљива је и година 1794, али није видљив потпис сликарев, 2009. године записа нема, што је случај и 2018. године. Закључујемо да је неко, могуће за потребе откупа иконе, у периоду између 1934. и 1970. године дописао натпис испод иконе, служећи се познатим информацијама о пожару који се десио у двору Ђурковића-Никшића, којом приликом је икона сачувана. На приложеној фотографији приказан је пожар чији пламени језичци избијају кроз отвор централног портала на кући. Из наведеног произилази да је натпис нестао, или је грешком уклоњен у периоду између 1970. године и 2009. године.<sup>15</sup> У доњем лијевој углу иконе, на зеленој површини, исписана арапским бројевима записана је година, 1794,<sup>16</sup> када је Петар већ дуже вријеме живио и радио на Крфу.

### Крфска радионица Петра Рафаиловића, крајем XVIII вијека

На самом почетку поставићемо једноставно питање - који су разлози да Петар Рафаиловић одбаци сликарско, дрворезбарско и позлатарско умијеће научено још у дјетињству у радионици свог оца?

Петар Рафаиловић одлази на Крф 1784. године. Исте се године његов брат Василије са сином Ристом (касније сликарем Христифором) сели у Паштровиће. Изгледа да у Рисну више није било довољно сликарских поруџбина. Петар почиње активно да се бави трговином, а Василије наставља да слика у новом окружењу.

Истовремено, констатујемо да је потреба за иконама насликаним у критским и итало-критским радионицама присутна у Боки Которској, што говори о новом укусу. У Котору, у капели Св. Спиридона (при Цркви Св. Луке) у то вријеме (1786. године) насликан је иконостас у маниру критске сликарске традиције.<sup>17</sup> На иконостасу налазимо сцену *Полагање у гроб* кон-

<sup>14</sup> Р. Јанићијевић, Иконе и други предмети религиозног садржаја из фонда ПМК, Годинњак Поморског музеја у Котору, LVII-LVIII, Котор, 2010, 265-269

<sup>15</sup> У овом период на икони су спроведене конзерваторске мјере које су како из приложеног видимо значиле и њено чишћење. Чишћење оваквих икона је врло комплексан захват и захтјева поред искуства и познавање дате проблематике и изазова које она носи, могућих ретуша, надсликавања преко слоја лака и сл.

<sup>16</sup> Овај дио записа (година 1794.) је сачуван, што је потврђено детаљним увидом током новембра 2018. Напомене ради исписивање година арапским бројевима Петру Рафаиловићу није било страна. Види, Љ. Стошић, „Три бокоторске иконе – триптиха из Македоније“, Патримонијум.мк 12, 2014, 269-278

<sup>17</sup> С. Милеуснић, Иконостас у капели Св. Спиридона у Котору, Црква Св. Луке кроз вјекове, научни скуп, зборник радова, Котор, 1997, 221-231

ципирану на сличан начин као на икони која је предмет овога рада. Јосиф му придржава главу, Никодим ноге, Богородица се нагиње над њим. Натписи су на грчком. Овај иконостас се веже за сликарска рјешења која користи сликар Титос са Крфа, који са својим помоћником Трипом Дабовићем из Шкаљара 1790. године слика иконостас у Цркви Св. Госпође у Вишњеви, у Доњем Грбљу, у непосредном окружењу Котора.<sup>18</sup>

Како смо већ истакли, Петар по одласку на Крф наставља да се бави сликарством користећи претходно стечена знања, али и знања из новог окружења. За потребе нових наручиоца Петар копира готове предлошке. Сликарство није његова примарна дјелатност, али и даље одржава везе са својим старим крајем, бави се и трговином. Породице са којима је раније сарађивао, од њега наручују иконе. Његов брат Василије се преселио у Паштровиће, па се у Рисну и непосредном окружењу отвара тржиште. Ово тржиште није велико и Петар задовољава његове потребе. У том периоду у његовој радионици настају иконе *Св. јеванђелиста и апостол Матеј* и икона *Полагање у гроб*. Обје иконе карактерише иста златно-румена атмосфера.<sup>19</sup> Примичељан је исти колорит: зелена, црвена и плава. Драперије су обрађене на исти начин, не падају више „мртво“ већ су у покрету. Ликови имају карактеристике портрета. Поглед за разлику од претходног периода више није усмјерен према посматрачу, већ према сцени или догађају, ликови више не статирају већ учествују. Инкарнати су као и раније подсликани зелено, цртеж је потенциран тамном линијом. Ореоли око главе Св. Матеја и ореоли око глава Христа, Богородице и Св. Јована Богослова на икони *Полагање у гроб* су исцртани на исти начин са по двије паралелне кружне линије. Ореоли око глава јеванђелиста урађени су пунцирањем једноставним шупљим пунцама што је карактеристично за Петра Рафаиловића. Начин на који је насликана гробница на икони *Полагање у гроб* и начин на који су насликани двори породице Ђурковића - Никшића и мермерни постамент иза Св. Матеја, одају исти сликарски поступак.

Натписи су исписани на грчком. Икону *Полагање у гроб* карактеришу и неке специфичности које се везују за раније карактеристике сликарства Петра Рафаиловића: техничко-технолошки поступак, добар одабир дрвета, његова вјешта занатска обрада, ојачање дрвета кушацима, припрема дрвета и обрада грунда, употреба сребра умјесто злата, и тонирање примјеном лака, наглашавање ореола кружним пунцама, исцртавање на слоју лака смеђим цртежом, подсликавање зеленим тоном, потенцирање цртежа тамним линијама, те сликарска атмосфера, машта и слобода конципирања сцене.

<sup>18</sup> M. Voulgaropoulou, Cross-Cultural Encounters in the Twilight of the Republic of Venice, European Research Council, Journal of Modern Greek Studies 36 (2018), 25-70

<sup>19</sup> О икони на којој је приказан Св. јеванђелиста и апостол Матеј говоримо на основу фотографије из 1970. године, прије спроведених конзерватрских мјера јер сматрамо да су истим угрожене њене изворне вриједности.



Слика 8. Мошти Св.Спиридона са сценама из житија, темпера на дрвету, дим. 61 x 44 цм

Претпоставља се да је Петар у овом периоду свог живота урадио више икона, да је имао своје помоћнике, те да су из његове радионице излазила дјела насликана у маниру грчких сликара, али под утицајем барока и рококоа што је посебно било изражајно у начину коришћења злата и примјени украса. Новина су ликови који сада имају портретне карактеристике и који више нијесу статични, већ напротив „набијени“ динамиком. Из овог Петровог сликарског периода је и икона *Мошти Св. Спиридона са сценама из житија* која се данас чува у Поморском музеју Црне Горе, а откупљена је од породице Симеона Папренице из Рисна, 1961. године (Слика 8). На икони је поред сцена из житија Св. Спиридона у доњем дијелу приказана сцена поморске битке под Крфом. Претпоставља се да је ријеч о турској опсади Крфа када се турској војсци приказао Св. Спиридон са бакљом у једној и крстом у другој руци, праћен анђелима. Турци су се послје 45 дана опсаде Крфа повукли.<sup>20</sup> Овом приликом напомињемо да је Петар урадио више икона са представом Св. Спиридона. Издвајамо икону из Цркве Св. Јована Крститеља, Калимож (Бјелске Крушевице) на којој су представљене мошти Св. Спиридона.<sup>21</sup>

Претпоставља се да је Петар у вријеме одласка на Крф (1784. године) имао између четрдесет и педесет година. Био је добар организатор што је показао и у свом родном крају. Иза њега је у Боки и окружењу остао велики број икона што је могао да уради само тим људи, а то значи да је знао како да окупи, обучи и запосли људе. Из његове радионице су изашле најмаштовитије иконе бококторске иконописне школе. Имао слободу да машта чак и у оквиру „тврде“ византијске схеме. Поставља се питање да ли је таква особа могла да престане да се бави сликарством. На основу наведеног, сматрамо да његове радове из тог периода треба и даље тражити како на Крфу, тако и на нашим просторима.

### Историјат и значај иконе

Како не знамо зашто је икона *Полагање у гроб* доспјела у породицу Филотић, сем породичне приче да је др Данило Филотић добио на дар од пацијента из Рисна, овом приликом бићемо слободни да се запитамо каква би

<sup>20</sup> Р. Јанићијевић, Иконе и други предмети религиозног садржаја из фонда ПМК, Го-дишњак Поморског музеја у Котору, LVII-LVIII, Котор, 2010, 269-273. Овом приликом се колегиници Јанићијевић захваљујемо на сугестијама везано за ову икону, на љубазности да нам покаже обије иконе које се чувају у Поморском музеју Црне Горе у Котору и на сугестији везано за књигу Александра Петијевића. А. Петијевић, Заборављени чудотворац - култ Св. Спиридона у српској традицијској култури, Нови Сад, 2017, 95. Истовремено, упоредбе ради упућујемо на икону Св. Никола са житијем коју је насликао Петар Рафаиловић (потписано), која се чува у Галерији умјетнина у Сплиту. Електронски извор, Бококторска сликарска школа; <https://www.bokokotorskasklikarskaskola.rs/> (приступ, 09.12. 2018.)

<sup>21</sup> Ј. Гргуревић, Иконе из цркве Св. Јована – Калимож, Зборник радова из науке, културе и умјетности, Бока бр. 26, Херцег Нови, 2006, 323- 336

могла постојати веза између породице Филотић из Рисна и иконе, као и да ли је пацијент из Рисна који је поклонио икону др Данилу уствари знао за ту везу. Одговор на ово питање остаће у домену могућих претпоставки, али га свакако за потребе нашег разматрања морамо узети у обзир, те у контексту тих околности посматрати и саму икону и тумачити њен значај.

Ко су рисански Филотићи? Према С. Накићеновићу Филотићи су се доселили у Рисан 1692. године.<sup>22</sup> Дионисије Миковић, архимандрит манастира Бање, повезује рисанске Филотиће са Дакалом – Вилотијевићем и наводи да су рисански Филотићи потомци Дакалови, да су се презивали Вилотијевић, те да су доселили у Рисан послје Косовског боја, „негдје из околине Крушевца“. Овом приликом важно је напоменути да он говори о значају активности којом се бавила породица Вилотијевић (данас Филотић), а то је израда златно-сребрних везених одијела.<sup>23</sup>

Л. Дробњаковић<sup>24</sup> истиче да у породици Филотић о овоме не знају, већ да су се према њиховом породичном предању два брата Филотић доселили у Рисан са Грахова и то крајем XVII вијека. За нас је интересантан дио генеалогичке породице који се може пратити од Бога Филотића преко његових синова Јована и Дака, а затим даље од Дака<sup>25</sup> преко његовог сина Александра. Александар Даков је имао пет синова, Љуба, Данила, Слава, Бранка и Гојка.<sup>26</sup> Данило (1898-1980) је био љекар, радио је у Београду, по цијелој Црној Гори и у Будви од 1951. године до пензионисања. Био је ожењен Зорком из рисанске породице Видовић. У породици је запамћено да је шездесетих година 20-тог вијека, у знак захвалности од свог пацијента из Рисна, добио икону на дар.

Породица Филотић је вишеструко везана за Рисан. Поред тога што је Данилова супруга потицала из рисанске породице Видовић, Филотићи су имали породичну кућу у Рисанској Мали, а и данас имају гробницу код цркве Св. Луке на Смоковцу. У Рисну више нема потомака породице Филотић. Данило и Зора су имали три сина: Александра, Зорана и Драгана. Данило и синови Александар и Зоран су живјели у Будви до своје смрти, гдје и данас живе њихове породице и трећи син Драган. Др Данило Филотић, његова супруга Зора и најстарији син Александар су сахрањени поред

<sup>22</sup> Дробњаковић Лазар, Рисан и старе рисанске породице, Београд, 2003, стр. 368-371.

<sup>23</sup> Д. Миковић, 1935, даље истиче да се у цетињском музеју чува једна владичанска митра коју је израдио 1682. године Андрија Ришњанин који се презивао Вилотијевић као и да се данашњи потомци у Рисну презивају Филотић. напред наведено, стр. 9

<sup>24</sup> Дробњаковић Лазар, Рисан и старе рисанске породице, Београд, 2003, стр. 368-371.

<sup>25</sup> Дако је имао синове Сима, Александра (Леса), Мила и Петра и ћерке Ану, Стану и Софију.

<sup>26</sup> Славо је погинуо као студент 1941. године приликом њемачког бомбардовања Београда, Гојко је погинуо 1943. године, Љубо није имао дјеце, а Данило (1898-1980) је био љекар.

Цркве Св. Петра и Павла у Рисну. Послије Зоранове смрти, његова супруга Милена је, уз сагласност дјече, најмлађег брата Драгана и Александрове породице одлучила да икону врати у Рисан, као прилог породице Филотић Цркви Св. Петра и Павла.<sup>27</sup>

Сматрамо да овом приликом треба споменути и везу која постоји између породице Филотић и Петра Рафаиловића. Петар Рафаиловић са својим братом Василијем ради иконостас за Цркву Св. Ђорђа у манастиру Бања. Дионисије Миковић, 1935. године, објавио је запис са централних двери манастирске цркве, у којем се каже да су двери настале у радионици бококторских сликара Димитријевић-Рафаиловић 22. априла 1775. године. Испод иконе арханђела Гаврила пише да су ове двери „прилог мајци Савки од њених синова „пред душу“, као и од синова Дакалових „пред душу“ њиховој мајци Стоји.“<sup>28</sup> На дверима није сачуван сликарев потпис, али по стилским карактеристикама ове двери се атрибуирају сликару Петру Рафаиловићу, што и сам Дионисије износи као поставку.<sup>29</sup> У контексту Миковићеве поставке да су рисански Филотићи потомци Дакалови и да су се презивали Вилотијевић закључујемо да су централне двери са старијег иконостаса из Цркве Св. Ђорђа настале у радионици Петра Рафаиловића по наруџби породице Филотић (синова Дакалових)<sup>30</sup> и данас се чувају у манастирској ризници, што говори да је Петар Рафаиловић имао пословне односе са члановима рисанске породице Филотић, у трећој четвртини XVIII вијека (око 1775), док је живио у Рисну и док се активно бавио сликарством.

## Вриједности

Икона *Полагање у гроб*, настала је у радионици бококторског сликара Петра Рафаиловића крајем XVIII вијека. Карактеришу је историјско-умјетничке вриједности; иконографска писменост, развијена ликовност у поставци и обради ликова, композициона цјеловитост и сценска драматичност. Истовремено, добар одабир дрвета и његова вјешта занатска обрада, ојачање дрвета кушацима, припрема дрвета, припрема и обрада грунда, постављање сребрних листића и тонирање лаком са додатком жутог пигмента,

<sup>27</sup> Филотићи славе Шћепандан.

<sup>28</sup> Д. Миковић, 1935, Гласник Народног универзитета Боке которске, година II, Котор, 15 децембар 1935. Број 4-6, 9

<sup>29</sup> Д. Миковић у истом прилогу наводи да је он замијенио стари иконостас насликан у радионици бококторске сликарске школе и да му је том приликом било жао лијепих централних двери. Ове двери су сачуване и данас су изложене у манастирској ризници. Истовремено, он истиче да је за радове на новим иконама ангажовао Чеха, академског сликара Фрања Циглера.

<sup>30</sup> Дако је био један од Божових синова према наводима С. Накићеновића и то крајем XVII вијека (Дакови синови: Симо, Александар, Мило и Петар)



пунцирање и ефекат сликања на позлати су занатске вриједности које карактеришу ово дјело.

Везаност породице Филотић за Рисан и за икону, те потреба да се она врати у Рисан, дају јој посебан печат личних и породичних вриједности.

### Конзерваторска истраживања

Конзерваторска истраживања на икони *Полагање у гроб* су спроведена оптичким испитивањем. Анализиран је носач иконе (дрвена подлога), препаратура и бојени слој. Слиједи извјештај о резултатима наведених истраживања:

#### Носач иконе

Икона је насликана на једном комаду дрвета дебљине 2 цм. Према оптичким анализама структуре дрвета и према тежини ради се о приморском бору, аришу. Дрво је ручно обрађено. С полеђине је, у средишњем дијелу носача, уочен неактивни чвор. Носач је ојачан кушацима (два), који су израђени од комада дрвета чија је структура супротно постављена у односу на структуру носача. Кушаци су фиксирани за носач кованим ексерима. Ексери излазе на лице иконе гдје су савијени и укуцани (враћени), а затим су таква места китирана. Сваки кушак је закован са по три ексера. Радом различитих материјала (дрво-метал), на оваквим мјестима долази до одвајања препаратуре и бојеног слоја с лица иконе и јављају се оштећења (Слика 9).

Дрвена подлога (носач иконе) је трбушасто закривљена по средини. Одваја се од хоризонталне равни за око 2 цм. Обзиром да су кушаци фиксирани (заковани), кривили су се заједно са подлогом. Можда је до ових промјена дошло усљед рада дрвета узрокованог условима у којима се икона чувала (влага и слично) (Слике 10, 11).

Констатована је угроженост структуре дрвета радом ксилофагних инсеката. Обзиром на кружне улазне отворе и хоризонталне ларвине ходнике закључено је да се ради о бупрестис цупресси, примарној ксилофагној врсти на подручју приморја.<sup>31</sup> Процјена степена оштећења структуре дрвене подлоге је око 10%. Већи проценат оштећења уочава се на ивицама. Посебно су угрожени кушаци, процентуално око 50%. На основу оптичких испитивања и праћења закључено је да се ради о старој, неактивној црвоточини (Слика 12).

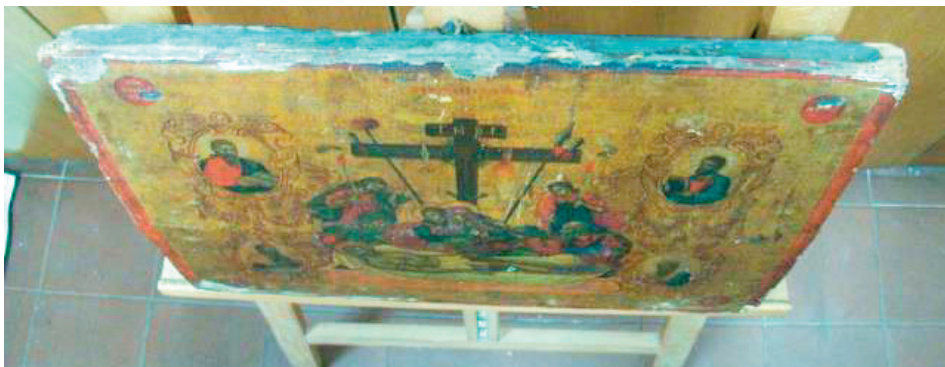
<sup>31</sup> Д. Рогановић, В. Јововић, Валоризација зеленог фонда на подручју Котобиља у Херцег Новом, Бока 36 : зборник радова из науке, културе и умјетности, Херцег Нови 2016, 81-83. Ова ксилофагна врста полаже јаја на оштећеним, а понекад и на потпуно здравим стаблима. Улазни отвори су јој овалног облика. Напада најчешће чемпрес, кедр, туј и бор.



Слика 9. Полагање у гроб, полеђина



Слика 10. Полагање у гроб, бочни поглед на средишњи, закривљени дио носача



Слика 11. Полагање у гроб, оштећене ивице дрвеног носача



Слика 12. Полагање у гроб детаљи оштећења дрвета, препаратуре и бојеног слоја: детаљи оштећења узроковани

## Препаратура

Дрво је препарирано кредно-туткалном препаратуром, равномерно нанесеном, чврсто везаном са подлогом и равномерно углачаном. Слој препаратуре је стабилан. Оштећења се јављају на мјестима носача (дрвене масе) (Слике 13.1 и 13.2). Степен процјене оштећења препаратуре је око 7%.



Слика 13.1. Полагање у гроб, оштећење препаратуре и дрвене структуре



Слика 13.2. Полагање у гроб, оштећење препаратуре и дрвене структуре

### Бојени слој

Боја је нанесена у слојевима (подсликавање, надсликавање, акценти), а затим је бојени слој заштићен слојем лака. У средишњој зони иконе дошло је до раслојавања унутар исте боје (црвене) и до љуспања надсликаних партија. Оваква мјеста уочљива су под бочним освјетљењем (Слика 14). Позадина је ријешена сребрним листићима. Да би се постигао ефекат злата, икона је тонирана заштитним лаком са додатком жутог пигмента. Преко слоја лака смеђим тоном, танким потезима четке насликана су крила анђе­ла и овални рамови око ликова јевандјелиста украшени барокним волутама (картушама), анђелима и ренесансним гриландима. Потом је икона поново лакирана. На више мјеста лак је оштећен капањем топлог воска (Слика 16). Бордура је већ раније поправљана црвеном бојом (Слика 15). Оштећеност бојеног слоја изражена у процентима је око 10%.



Слика 14. Полагање у гроб, затечено стање бојеног слоја снимљено под бочним освјетљењем



Слика 15. Полагање у гроб, детаљ, затечене поправке оштећене бордуре



Слика 16. Полагање у гроб, детаљ, оштећења слоја лака узрокована капањем воска



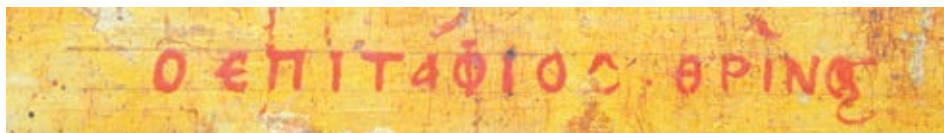
Слика 17. Полагање у гроб, детаљ, оштећења узрокована радом инсеката

## Спроведене конзерваторске мјере

Степен спроведених конзерваторских мјера на дјелу сведен је на минимум. Оштећене ивице дрвеног носача су консолидоване восковно-смоластом масом уз гријање инфра-црвеном лампом. На исти начин су третирани кушаџи. Оштећења изазвана радом црвоточине која су се појавила на површини бојеног слоја, а за која је процјењено да угрожавају визуелни идентитет дјела, су запуњена восковно-смоластом масом. На централном дјелу дрвеног носача није интервенисано. Бојени слој је очишћен од наслага прашине и површинских нечистоћа. Чишћење је изведено уједначеним потезима терпентином. Приликом чишћења водило се рачуна да се сачува заштитни слој лака. Чишћењу се приступило у складу са поставком да је чишћење стваралачки чин и да је неопходно његово разумијевање, те да му треба приступити обазриво, на основу свих доступних истраживања, а у мјери неопходној да се сагледа изворно хроматско рјешење. Процијењена је техничко-технолошка специфичност дате проблематике, специфичност примијењеног ликовног рјешења и ризик промјена које чишћење иконе може изазвати. Касније га могу узроковати погрешна тумачења њених изворних хроматских вриједности, и погрешно усмјерити његову атрибуцију. Сходно наведеном, чишћење је сведено на најмању могућу мјеру.



Слика 18. Полагање у гроб



Слика 19. Полагање у гроб, натпис, по завршетку конзерваторских мјера



Слика 20. Полагање у гроб, детаљ, анђели



Слика 21. Полагање у гроб, детаљ, анђели којима из очију капљу сузе док се из њихових бакљи диже дим, снимљено по завршетку конзерваторских мјера, мај 2016. г.



## Презентација

Икона је аплицирана на нову дрвену подлогу, на начин да је спајање изведено с полеђине и то месинганим шарафима у кушаке тако да је између подлоге и носача иконе формиран ваздушни слој. Нова подлога је исте дебљине као и дебљина саме иконе, 2 цм. Димензије нове подлоге су веће од димензија иконе, и то за по 7 цм бочно, а по 10 цм са доње и горње стране. Подлога је ликовно ријешена техничком обрадом и избором тоналитета. Тоналитет је усклађен са тоналитетом иконе. Циљ предузетих мјера је био да нова подлога дјелује као паспарту. Истовремено, ово је и техничка заштита иконе, тј. зрачна и изолациона баријера која штити икону с полеђине од директне влаге из зида на који ће бити аплицирана и која омогућава њено изношење у различитим ситуацијама, без директног контакта, нпр. за потребе службе на Велики петак. На подлози с доње стране, постављена је месингана плочица са записом о донацији.



Слика 22. Полагање у гроб, септембар 2016. г.

### Закључак

Рад се заснива на поставци да је икона *Полагање у гроб* могла бити насликана крајем XVIII вијека у радионици Петра Рафаиловића на Крфу. За наведену поставку има више аргумената, а најважнији је примијењени техничко-технолошки и сликарски поступак, те чињеница да Петру није било страшно да користи различита рјешења да би удовољио клијентели. Крајем XVIII вијека живио је на Крфу. Био је ожењен Гркињом. Имао је породицу, бавио се трговином и сликао. Пратио је сликарске токове који су у то вријеме били „модерни“ на Крфу, а који су се развијали под утицајем грчког маниризма, венецијанског барока и рококоа и користио „нове“ предлошке, копирао их, исписујући натписе на грчком. Одржавао је везе са својим родним крајем и са пријатељским породицама. Резултат наведеног су иконе *Св. апостола и јеванђелисте Матеја и Мошти Св. Спиридона са сценама из житија*, које се чувају у Поморском музеју Црне Горе, а које је насликао за породице капетана Андра Ђурковића и Симеона Папренице из Рисна и икона *Полагање у гроб*, која је сачувана у Рисну, а захваљујући породици др Данила Филотића, данас се чува у Цркви Св. Петра и Павла.

Jasminka GRGUREVIĆ

## ICON LAYING TO REST OF RISAN

### Summary

This paper deals with the icon Laying to Rest, analysis of its condition and measures conducted with the aim to protect it. Dr. Danilo Filotić got the icon as a gift in the sixties of the 20th century, from a patient of his from Risan. After Danilo's death family Filotić decided to donate it to the Church of Saints Peter and Paul in Risan and did so during 2016. With the aim to protect and present the icon the mode of its production was analysed. It was concluded that the icon may have been produced in the workshop of the Boka Kotorska painter Petar Rafailović, during his stay on Corfu towards the end of the 18th century. The paper provides the propositions for the aforementioned assumption. In that sense all measures were performed with the aim to preserve its multi-layered structure and in order to enable its further technical-technological and iconographic analyses.

**Key words:** Laying to rest, Risan, family Filotić, Church of Saints Peter and Paul in Risan, Italo-Cretan Painting School, Boka Kotorska Painting School (Bay of Kotor Painting School)