

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA SLAVISTIKO  
ODDELEK ZA SOCIOLOGIJO

**IVANA SARATLIJA**

**Srednjeveške krščanske freske v Makedoniji in njihov  
odsev v prozi Venka Andonovskega**

Diplomsko delo

Mentorji:  
doc. dr. Igor Škamperle

doc. dr. Namita Subiotto

Dvopredmetni univerzitetni študijski  
program prve stopnje Južnoslovanski  
študiji;

Dvopredmetni univerzitetni študijski  
program prve stopnje Sociologija

Ljubljana, 2014

## ZAHVALA

Za pomoč in usmeritve pri nastajanju diplomske naloge se zahvaljujem mentorjema doc. dr. Igorju Škamperletu in doc. dr. Namiti Subiotto.

Posebno zahvalo namenjam tudi staršem ter sestrični Katarini, ki so mi vsa leta študija stali ob strani in me bodrili na poti do cilja.

## KAZALO

IZVLEČEK .....	1
SUMMARY .....	1
1. UVOD .....	3
2. PREGLED BIZANTINSKE ZGODOVINE .....	5
2.1. Pomen cerkve v obdobju Bizantinskega cesarstva .....	5
2.2. Ikonoklastična kriza .....	8
3. BIZANTINSKA UMETNOST .....	11
3.1. Arhitektura .....	11
3.1.1. Arhitektura cerkve v Makedoniji .....	13
3.2. Zgodovina freskoslikarstva v Makedoniji .....	13
3.3. Bizantinska ikonografija .....	16
3.4. Ikone .....	17
4. FRESKE .....	18
4.1. Freske v cerkvi sv. Sofije v Ohridu .....	18
4.2. Freske samostana Bogorodice Eleuse v Veljusi .....	21
4.3. Freske v samostanu sv. Leontij v Vodoči .....	23
4.4. Freske v cerkvi sv. Pantelejmon v Nerezih .....	24
4.5. Freske v cerkvi sv. Georgij v Kurbinovem .....	26
4.6. Freske v cerkvi sv. Nikola v Prilepu .....	28
4.7. Freske v samostanu Lesnovo .....	28
4.8. Freske v cerkvi sv. Nikola Bolniški, Ohrid .....	30
4.9. Freske v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte v Ohridu .....	31
4.9.1. Prikaz Mihajla in Evtihija v umetnostnozgodovinskih študijah v primerjavi s prikazom Evtihija v prozni zbirki <i>Freske in groteske</i> .....	34
4.9.2. Upodobitev svetnikov v prozni zbirki <i>Freske in groteske</i> .....	36
4.9.3. Zanimiva je tudi avtorjeva izbira naslova za obravnavano prozno zbirko: <i>Freske in groteske</i> .....	37
5. VENKO ANDONOVSKI IN POSTMODERNIZEM V MAKEDONSKI PROZI .....	39
5.1. Poetična fantastika .....	41
5.2. Proza Venka Andonovskega .....	44
6. ZAKLJUČEK .....	47

7. POVZETEK .....	49
7.1. РЕЗИМЕ.....	50
8. LITERATURA.....	54
9. VIRI.....	55

## KAZALO SLIK

Slika 1: Tloris bazilike Sant'Apollinare Nuovo v Ravenni - enostavna bazilika s stropom na tramovih .....	12
Slika 2: Tloris cerkve San Vitale v Ravenni – osmerokotna osrednja zgradba. ....	12
Slika 3: Tloris bazilike Hagia Sofia v Konstantinoplu – kupolasta bazilika.....	12
Slika 4: Narteks cerkev sv. Sofije v Ohridu. ....	21
Slika 5: Sveti Bazilij na koru.....	21
Slika 6: Freska Evharistija.....	21
Slika 7: Bogorodica s Kristusom v roki. ....	21
Slika 8: Samostan Bogorodice Eleuse v Veljusi. ....	23
Slika 9: Freska Krista Pantokrata v Veljusi .....	23
Slika 10: Cerkev sv. Leontij v Vodoči .....	24
Slika 11: Cerkev sv. Pantelejmon v Nerezi.....	26
Slika 12: Freska Objokovanje Jezusa.....	26
Slika 13: Cerkev sv. Đorđa v Kurbinovo. ....	27
Slika 14: Freska Bogorodice z razigranim Kristusom v naročju .....	27
Slika 15: Freska smrti Matere Božje. ....	33
Slika 16: Objokovanje Jezusa v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte .....	37

## IZVLEČEK

Tema diplomske naloge je na primeru devetih fresk iz Makedonije, prikazati različne freskante, njihove karakteristike slikanja ter arhitekturo srednjeveških cerkva in samostanov v Makedoniji in v bizantinskem svetu nasploh. Pri tem pa pokazati, kako Venko Andonovski skozi svojo prozno zbirko *Freske in groteske* koristi srednjeveško kulturo Makedonije, in jo na nek način skozi knjigo promovira. Pozornost sem namenila freskantom Mihajlu in Evtihiju, ter freskam v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte. Pokazala sem razlike med tem, kako sta freskanta prikazana v knjigah umetnostne zgodovine in kako je Evtihij prikazan v knjigi avtorja Venka Andonovskega. Poskušala sem raziskati, katera freska je osupnila Venka Andonovskega in mu služila kot inspiracija pri opisovanju svetnikov v zgodbi Evtihijeve smrt. Pri tem sem naletela na dve freski *Objokovanje Jezusa* in *Bogorodica Odigitrija*. Da bi svojo diplomsko nalogo postavila v strnjeno celoto sem omenila tudi dva koncepta, ki sta vezana za Venka Andonovskega in sicer: postmodernizem in poetično fantastiko.

**Ključne besede:** freske, bizantinska umetnost, postmodernizem, poetična fantastika, Venko Andonovski.

## SUMMARY

The theme of the thesis is to present the fresco painters of the selected nine Macedonian frescoes, the characteristics of their styles, and the architecture of medieval churches and monasteries in Macedonia and in the Byzantine world in general. In doing so, I will show how Venko Andonovski uses medieval culture of Macedonia in his book *Frescoes and grotesques* and promotes it in a way. I paid attention to fresco painters Mihail and Evtihij, and to frescoes in the Church of Our Lady Perivleptos. I showed the differences between the representations of the two fresco painters in the studies of art history and Evtihij's representation in Andonovski's book *Frescoes and grotesques*. I tried to explore which fresco stunned Venko Andonovski and served as an inspiration of the description of saints in the story The Death of Evtihij. In doing so, I came across two frescoes: *Pietà* and *Our Lady of the Way*. In order to make this thesis an integrated whole, I mentioned two concepts important for Venko Andonovski: Postmodernism and poetic fiction.

**Key words:** frescoes, Byzantine art, postmodernism, poetic fiction, Venko Andonovski

## АПСТРАКТ

Темата на дипломската работа е да прикаже девет фрески од Македонија, да прикаже различни фрескописци, нивните сликарски карактеристики и архитектурата на средновековните цркви и манастири во Македонија и во византискиот свет воопшто. Притоа, сепак, да се покаже како Венко Андоновски преку својата прозна збирка *Фрески и гротески* ја вметнува средновековната култура на Македонија и ја промовира преку книгата. Внимание е поставено и на фрескописците Михајло и Евтихиј и на фреските во црквата Св. Богородица Перивлепта. Ги покажав разлики помеѓу тоа како се прикажани фрескописците во книгите на историјата на уметноста и како е Евтихиј прикажан во книгата *Фрески и гротески* на авторот Венко Андоновски. Се обидов да истражам која е фреската што го воодушевила авторот Андоновски и служела како инспирација во опишувањето на светците во приказната Смртта на Евтихиј. Притоа, наидов на две фрески: *Оплакувањето на Христос* и *Богородица Одигитрија*. Со цел да ја поврзам дипломската работа во една интегрирана целина ги споминав двата концепти, кои се поврзани со Венко Андоновски а тоа се постмодернизмот и поетската фантастика.

**Клучни зборови:** фрески, уметност на византија, постмодернизам, поетска фантастика, Венко Андоновски.

## 1. UVOD

Freska je oblika slikarstva, ko se barve nanašajo na svež omet. Je tesno povezana z ikonografijo in ikono, ampak predstavlja ločeno vejo bizantinske umetnosti.

Raziskovalni problem diplomske naloge je predstaviti dva različna vidika umetnosti: slikanje in pisanje ter njuno koriščenje enakega materiala v različna namena. Na primeru devetih fresk iz Makedonije želim predstaviti različne karakteristike slikanja v srednjem veku. Nato želim predstaviti, kako Venko Andonovski koristi freske, kot inspiracijo v svoji prozni zbirki *Freske in groteske (Фреску u zpomecku)*, pri tem pa se poslužuje karakteristik postmodernistične proze in poetične fantastike.

Izhodiščna teza je pokazati, da so na razvoj fresk v Makedoniji vplivali cerkev, ikonoklastično obdobje, politične razmerje in prihod Klimenta Ohridskega in Nauma na obale Ohridskega jezera. Arhitektura cerkve se oblikuje v skladu z njenimi potrebami, potem pa se poslikavanje cerkve prilagodi sami arhitekturi. Andonovski v svojih zgodbah uporablja resnične zgodovinske osebe, jih umesti v čas in z njimi ustvarja nekakšno svojo zgodovino. Na primeru Evtihija sem želela pokazati razlike, kako je le-ta prikazan v knjigah umetnostne zgodovine in v prozni zbirki *Freske in groteske*.

Tako bom v pričajoči diplomski nalogi najprej opisala kratek potek bizantinske zgodovine, saj je le-ta imela velik vpliv na razvoj bizantinske umetnosti, s tem pa posledično tudi na razvoj fresk. Velik del bizantinske zgodovine predstavlja cerkev, kjer sem izluščila najpomembnejše dogodke v njeni zgodovini. Z obdobjem ikonoklazma se prepove čaščenje ikon, ki ni samo vplival na cerkveno življenje, ampak tudi na vsa ostala področja življenja, kot so: vojaško, družabno in politično. Posledično se zaradi tega razširi profana umetnost. Nadalje bom skušala predstaviti zgodovino freskoslikarstva v Makedoniji, kjer bom svojo pozornost posvetila značilnostim posameznih obdobj. Izbrala bom devet najbolj znanih fresk v Makedoniji, ki imajo po mnenju mnogih najlepše freskoslikarstvo nasploh in sicer: freske v cerkvi sv. Sofije v Ohridu, freske v samostanu Bogorodice Eleuse v Veljusi, freske v samostanu sv. Leontij v Vodoči, freske v cerkvi sv. Pantelejmona v Nerezih, Freske v cerkvi sv. Georgij v Kurbinovem, freske v cerkvi Bogorodice Perivlepte v Ohridu, freske v cerkvi sv. Nikola v Prilepu, freske v samostanu Lesnovo in freske v cerkvi sv. Nikola Bolniškega v Ohridu. Posebno se bom posvetila dvema freskama v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte in sicer



*Objokovanje Jezusa in litijski ikoni sv. Bogorodica Odigitirija* ter jih bom skušala povezati z upodobitvijo svetnikov v zgodbi Evtihijeva smrt Venka Andonovskega.

Pri obravnavani tematiki si bom pomagala z različno strokovno literaturo. Posegla bom tudi po elektronskih virih in slikovnem gradivu.

## **2. PREGLED BIZANTINSKE ZGODOVINE**

Za razumevanje razvoja bizantinske umetnosti in s tem tudi razvoja fresk menim, da je potreben kratek pregled bizantinske zgodovine, saj je le-ta imela velik vpliv na bizantinsko umetnost. V tem poglavju sem se želela predvsem osredotočiti na razvoj cerkve in predstaviti obdobje ikonoklazma, saj sta po mojem mnenju ta dva dejavnika pustila velik pečat v zgodovini Bizanca. Mnenja o razvoju bizantinske države so različna, v kar se nisem želela podrobno spuščati, a sem vseeno želela pokazati dva nasprotujoča si pogleda na njen nastanek.

Ostrogorski trdi, da so rimska državna ureditev, grška kultura in krščanska vera glavni viri bizantinskega razvoja in da brez kateregakoli od teh treh elementov si Bizanca ne moremo misliti. Meni, da je Bizantinsko cesarstvo nastalo s spojitvijo helenistične kulture in krščanske vere z rimsko državno obliko. Do te spojitve je prišlo, ker se je težišče Rimskega cesarstva, spričo velike krize v 3. stoletju, premaknilo na vzhod. Ime Bizanc izvira iz poznejših časov, sami Bizantinci ga niso poznali. Imenovali so se Rimljani - Romeje, njihovi vladarji pa so se imeli za rimske cesarje (Ostrogorski 1961: 46–47).

"Naj se je Bizanc še tako zavedal svoje povezanosti s starim Rimom in naj se je še tako krčevito oklepal rimske dediščine, sčasoma se je vendarle čedalje bolj odmikal od svojih prvobitnih rimskih osnov" (Ostrogorski 1961: 47).

"Te tri sestavine bizantinske državnosti je moč spoznati tudi v zgodovini bizantinske umetnosti, ki je bila – kot znano – zmerom bolj ali manj državna umetnost. Toda če bi bilo vse odvisno samo od teh sestavin, bi bila bizantinska umetnost ravno tako lahko nastala v Rimu, ki je bil razvil prav to državno ureditev, ki je bil ves prepojen z grško kulturo in ki je s Petrovim grobom posedoval najbolj zgodnje spričevalo nastanka Cerkev" (Schug-Wille 1970: 5).

### **2.1. Pomen cerkve v obdobju Bizantinskega cesarstva**

Velik del bizantinske zgodovine predstavlja cerkev, ki je bila po eni strani razlog mnogih sporov, po drugi pa tudi objekt, v katerem so se razvile freske in je zato pomembna za našo tematiko. Želela sem izluščiti najpomembnejše dogodke v zgodovini cerkve, kot so: ustanovitev Bizanca, koncil v Nikaji, obdobje Justinjanove vladavine in njegov odnos do vere,

zbor v Halkedonu, Trulski zbor in razkol med Rimom ter Carigradom. Čeprav po razkolu med Rimom in Carigradom, verskih vprašanj ni konec in so bili prisotni pogosti spori ter spremembe v cerkvi in državi, sem svoje poglavje želela zaključiti s tem dogodkom, saj so cilj moje diplomske naloge freske, cerkev pa predstavlja samo okvir znanja, ki bo pripomogel pri razumevanju njihovega razvoja.

Prvi cesar, pri katerem je nastala polemika njegovega odnosa do krščanske vere, je bil Konstantin. Nekateri menijo, da je podpiral krščansko izključno iz političnih razlogov, drugi pa verjamejo v njegovo spreobrnitev. Ustvaril je na Vzhodu novo državno središče. Zgradil je mesto Bizantion in ga povzdignil v prestolnico cesarstva. Najpomembnejša manifestacija pokristjanjenja Rimskega cesarstva v Konstantinovih časih bilo sklicanje ekumenskega koncila v Nikaji leta 325. Tam so položili prve temelje dogmatičnemu in kanonskemu sistemu Krščanske cerkve. Na zboru so obsodili nauk prezbiterja Aria, ki ni hotel prepoznati enakosti Očeta in Sina in ni priznaval Kristusa za boga. Sprejeli so stališče, da je Sin "consustancionalen Očetu". Začelo se je obojestransko sodelovanje države in cerkve. Pri tem so postavili meje svojih dejavnosti. Cesarji so ščitili cerkev, jo branili pred krivoverci in ji pomagali pri misijonarskem delu, država pa je našla v cerkvi ideološko moč za utrjevanje svoje enotnosti. V Bizancu ni prevladoval cazaropapizem. To pomeni, da ni prišlo do koncentracije posvetne in cerkvene oblasti v rokah vladarja. Prihajalo je tudi do sporov med cesarjem in patriarhom, vendar ne v tolikšni meri, kot na zahodu. Zgodnjekrščanska cerkev se je po zboru v Nikaji razdelila na ariansko in katoliško cerkev, metropolit pa je bil premeščen iz Rima v Konstantinopol. Makedonska cerkev je ostala zvesta sedežu Rimske cerkve.

(Ferluga, 1996; Serafimova 1995; Ostrogorski, 1961)

Potrebno je omeniti vladarja Justinijana, ki je živel od leta 527 do 567. Bil je rimski imperator na bizantinskem prestolu. Njegove univerzalistične težnje so imele – tako kot rimske – tudi krščanske korenine. Pojem Rimskega imperija je bil zanj istoveten s pojmom krščanskega občestva in zmaga krščanske vere je bila zanj sveto poslanstvo. Krščanska cerkev je našla v cesarju ne samo zvestega branilca, temveč tudi svojega gospodarja. Reševal je verska in liturgična vprašanja, objavljajl verske edikte, predsedoval cerkvenim koncilom in pisal cerkvene pesmi. Skrbel je za zatiranje poganstva in pokristjanjevanje cesarstva. Poganskim znanstvenikom je odvzel pravico do predavanja in zaprl akademijo v Atenah; znanstveniki so nato odšli v Perzijo in s seboj odnesli plodove grške kulture, s tem pa je bila stara vera mrtva. Razumljivo je, da so bile oblike antične umetnosti še v rabi, vendar so njene poganske osnove

uničili. Za svojo upravo je Justinijan prevzel rimsko pravo in mu dal novo pismeno obliko – zakonodaja, državna oblast in izvajanje zakonov so tako pripadali cesarju. 14. aprila leta 535 je Justinijan razglasil svojo. Samo po sebi se razume, da so bile oblike antične umetnosti še v rabi, ampak so njune poganske osnove uničili. Za svojo upravo je Justinijan prevzel rimsko pravo in mu dal novo pismeno obliko. Se pravi zakonodaja, državna oblast in izvajanje zakonov je pripadala cesarju. Justinijan je 14. aprila leta 535 razglasil svojo Cerkev za avtokefalno in vključil ozemlja Mezije, Dakije, Druge Panonije, Prve Mezije in med drugimi tudi provinco Druga Makedonija.

(Serafimova, 1995; Shug-Wille, 1970; Ostrogorski, 1961)

Bolj pomembno je, da je bil razvoj Bizantinskega cesarstva v 5. stoletju prežet z verskimi spori in nastalo vprašanje razmerja med božjim in človeškim načelom v Kristusu (Ostrogorski 1961: 71–72) »Po antiohijski bogoslovni šoli sta bili v Kristusu druga poleg druge dve ločeni naravi: božja je bila utelešena v Kristusu, človeku, ki ga je rodila Marija in zato Marije ne smemo imenovati Bogorodico, marveč samo Kristusovo mater. V popolnem nasprotju s tem racionalističnim naziranjem je bil aleksandrijski mistični nauk o bogu-človeku, v katerem se je božja narava spojila s človeško". (Ostrogorski 1961: 72) Ostrogorski piše, da je Dioskor, novi cesar, leta 451 sklical zbor v Halkedonu. Ta zbor je sprejel dogmo o dveh nedeljivih naravah v Kristusu. V tretjem kanonu tega zbora je bilo določeno, da takoj za rimskim papežem najvišji položaj v Krščanski cerkvi pripada carigrajskemu patriarhu (Ostrogorski 1961: 71–73).

Ostrogorski omenja, da ob koncu 7. stoletja sta naraščali cerkvena in samostanska posest, ki sta se večali z darovi pobožnih Bizantincev, s tem pa je naraščalo tudi število menihov. Duh krščanskega misticizma je čedalje bolj prodiral v življenje srednjeveškega Bizanca in čedalje bolj se je krepila vera v božje poreklo cesarske oblasti. Leta 691 in 692 je zasedal Trulski zbor. Sto dva kanona tega zbora sta si prizadevala urediti cerkveni red in krščansko moralo. Študentom carigrajske univerze so prepovedali prirejanje gledaliških predstav ter obsojali so posamezne poganske običaje, ki pa kažejo izredno žilavost. Tako vidimo, da so praznovali stare poganske običaje, kot je praznik Brumalij, ko so moški in ženske, preoblečeni in maskirani hodili po ulicah. Posebnega pomena in pokazatelj razlik med Rimsko in Bizantinsko cerkvijo so določbe Trulskega zbora, ki so dale dovoljenje duhovnikom, da sklepajo zakonsko zvezo in izrecna obsodba posta ob sobotah. Leta 1052 je bil razkol med Rimom in Carigradom. Na prestolu papeža je bil Leon IX., carigrajsko patriarhijo pa je vodil

Mihael Kerularios, cerkveni politik. Ostrogorski trdi, da razkola ni povzročil bizantinski »cezaropapizem«, ampak se je cesarska oblast v Bizancu zavzemala za ohranitev enotnosti. Proti svoji lastni Cerkvi je podpirala cerkveni univerzalizem Rima, da bi okrepila oblast v Italiji (Ostrogorski 1961: 140–324). Carigrajski patriarh Mihael je prepovedal latinsko bogoslužje v Carigradu. Zahodnim kristjanom je očital, da pri mašah uporabljajo nekvašen kruh, da se postijo ob sobotah, da zavračajo ženitev navadnih duhovnikov (Ognjišče, 19. 4. 2014). Ostrogorski tudi pravi, da krepitev Carigrajske cerkve in širjenja njenega vpliva na slovanske dežele sta izpodkopavala cerkveni univerzalizem Rima. Leta 1024 so se pogajali o mirni razdelitvi področja, da bi bila Carigrajska cerkva priznana kot »univerzalna« na svojem območju. Papeštvo pa se je pod vplivom clunijevskega gibanja okrepilo in je bilo dovolj močno, da je predlog odklonilo. Michael Kerularios je pomagal Isaku Komnenu, da je prišel na prestol, zato so prihajale koncesije v korist Cerkve. Cesar se je zavezal, da se nebo vmešaval v versko življenje – cesar vodi državo, patriarh pa Cerkev. Boj je prišel v zaključno fazo, ko je v Carigrad prispelo rimsko odposlanstvo pod vodstvom kardinala Humberta in so leta 1052 položili bulo na oltar Hagie Sofie ter izobčili patriarha in somišljenike. S cesarjevo privolitvijo pa je Michael sklical cerkveni zbor, ki je izrekel anatemo nad rimskimi legati. Po zlomu ikonoborstva, o katerem bom pisala v naslednjem poglavju, podpora Rimske cerkve carigrajski patriarhiji ni bila več potrebna. Carigrajski patriarh je bil edini poglavar Bizantinske cerkve, ta pa je bila na pragu širjenja svojega vpliva na slovanske dežele (Ostrogorski 1961: 220–324).

Menim, da je bil razkol kljub povezanosti med Rimom in Carigradom in njuni skupni zgodovini pozitiven dogodek za Vzhodno cerkev. Le-ta je po razkolu zaživela v vsem svojem sijaju in do izraza so prišle razlike v umetnosti, ki so vedno obstajale. Ker se je Bizanc razvijal v vse bolj močno državo, je bil razkol pričakovan in bil je le vprašanje časa.

## **2.2. Ikonoklastična kriza**

Ikonoklazem je gibanje, ki je naperjeno proti čaščenju ikon in je v nasprotju z ikonodulstvom oziroma ikonofilstvom, gibanjem, ki časti ikone. Največji zagovorniki ikonoklazma so bili v vzhodnih področjih cesarstva, kjer sta bila konstantno prisotna vpliv starih razprav o Kristusovi naravi in vpliv arabske kulture in s tem se je bizantinsko cesarstvo še bolj oddaljilo od zahodnega sveta. Schug-Wille piše: »V bizantinski umetnosti umetnine kot predstavnice nadzemskega življenja niso bile namenjene spodbujanju vere samemu po sebi, ampak so bile

predmeti čaščenja, s tem pa tudi orodja oblasti. Zato je Leon III. ukazal uničiti vse verske podobe. To prepoved podob je hotel uveljaviti tudi na Zahodu« (Shug-Wille 1970: 9). Ob tem pa je prišel v spor z Rimom, kjer so se tudi bizantinske vojaške čete v Italiji uprle prepovedi podob in prestopile na stran Langobardov. Prepad med Bizancem in Zahodom se je zaradi sovražnega razmerja Bizantincev do podob vedno bolj poglobljajal, tako da ga nista mogla premostiti, niti konec boja proti podobam in ponovna uvedba le-teh (prav tam, str. 9). Leta 726 je Leon III. odkrito nastopil proti kultu ikon. Prirejal je pridige, s katerimi je poskušal prepričati narod, da je čaščenje ikon nasprotovanje krščanski veri. Odstranil je Kristusovo podobo nad vrati cesarskega dvora. Največji nasprotnik ikonoborstva je bil Ioanes iz Damaska. Najbolj originalni Damaščanovo delo so njegovi trije govori o zaščiti kulta ikon. Izoblikoval je zanimiv nauk o ikonah, ki vidi v ikoni simbol v neplatonskem smislu, Kristusovo podobo pa povezuje z njegovim učlovečenjem. 17. januarja 730 je vesar sklical zbor višjih posvetnih dostojanstvenikov. Z objavo cesarskega edikta je ikonoklastični nauk dobil zakonito veljavo in začelo se je uničevanje ikon in preganjanje njihovih častilcev. (Ferluga, 1996; Schug-Wille, 1970; Ostrogorski, 1961)

Ikonoklazem pa ni vplival zgolj na cerkveno življenje, ampak so se njegovi vplivi poznali tudi na političnem, družbenem in vojaškem področju. Povzročil je porast vloge vojaškega stanu in pokrajin in ta se je zaradi vloge, ki jo je imela v obrambi cesarstva, kmalu vsilila v vse pomembne službe državne uprave. Iz umetniškega vidika je bilo za to obdobje značilno pomanjkanje religiozne upodablajoče umetnosti po cerkvah in v numizmatiki. Kovanci iz časa ikonoklastičnih cesarjev niso nikoli kazali Kristusove podobe. Ob naraščajoči uporabi pokrajinskih motivov, kot so prizori iz lova, ribolova in vsakdanjega življenja v Konstantinopli, se je razvila profana umetnost. Zablestelo je tudi okraševanje palač s preprogami in ploščicami.

(Ferluga, 1996; Skliar, 1999)

Ostrogorski piše, da je Konstantin V. bil še bolj vnet ikonoborec kakor njegov oče. Šele v petdesetih letih je začel uresničevati svoje ikonoklastične načrte. Odločil se je utrditi prepoved ikon v državnem svetu s sklepom cerkvenega zbora. Sklicevali so z bore, na katerih so nastopali predstavniki ikonoklastične stranke. Konstantin V. trdi, da mora biti prava ikona istovetna s svojim pravovzorom, zanika samo možnost slikanja Kristusa spričo njegove božje narave. Pristaši ikon so videli v ikoni simbol v neplatonskem smislu in poudarjali so razliko med ikono in njenim pravovzorom. Povezovali so Kristusovo ikono s kristološko dogmo in

trdili, da slikanje Kristusa v njegovi človeški podobi potrjuje resničnost njegove inkarnacije (Ostrogorski 1961: 177–178).

Leta 754 je potekal zbor, ki je imel seje v Hieriji in Carigradu. Člani ikonoklastičnega zbora so z veliko iznajdljivostjo dokazovali, da pristaši ikon neogibno zapadajo bodisi v nestorianska bodisi v monofizitska krivoverstva, ker slikajo na ikonah Kristusovo človeško naravo in tako ločijo njegovi neločljivi naravi. Ikonoborski zbor se je zaključil z odstranitvijo vseh slik z versko vsebino, odredili so uničenje vseh ikon, čaščenje ikon pa so razglasili za kaznivo. Ikone so zamenjali s posvetnimi slikami, razcvetela se je posvetna umetnost. Pojavila pa se je tudi ikonofilska opozicija in začel se je srdit boj, ki je v šestdesetih letih dosegel višek. Po robu se je ikonoborski politiki postavilo tudi bizantinsko redovništvo. Redovnike so primorali, da so se odrekli meniškemu življenju, samostane so zapirali ali pa spremenili v vojašnice. Ikonoborci so istočasno napadali tako birokratski aparat prestolnice kot visoko duhovščino. Zablembe cerkvenega premoženja ikonoborstva ne pojasnjuje, je pa njen sestavni del. S tem postane razumljivo, da so bili glavni nosilci gibanja za obrambo ikon prav menihi.

(Ferluga 1996; Ostrogorski, 1961)

Po Ostrogorskem je ikonoborstvo za časa Teofila doživelo svoj zadnji vzpon. Leta 837 se je povzpел na patriarhovo stolico ognjevit ikonoborec Ioanes Gramatik in spet so se začela kruta preganjanja proti redovništvu. Cesar in patriarh nista mogla oživeti ikonoklastičnega gibanja in ikonoklastična politika ni uživala dejanske podpore v Mali Aziji. Gospodarila je samo v prestolnici. Ko je cesar Teofilos leta 842 umrl, je bilo ikonoborskega gibanja konec. Dokončna obnova čaščenja ikon je bila svečano razglašena leta 843, a ikonoklastična kriza je pustila svoje posledice. Poglobila je prepad med Carigradom in Rimom. Cerkevna osamosvojitve Bizanca je prišla do izraza, ko je bila premagana ikonoklastična kriza. Rimska cerkev je bila izpodrinjena iz Vzhoda (Ostrogorski 1961 204–225).

### **3. BIZANTINSKA UMETNOST**

Kar zadeva bizantinsko umetnost, pogosto prihaja do vprašanja povezave bizantinske umetnosti s krščansko vero – je bizantinska umetnost torej prvotno krščanska umetnost? Potrebno se je zavedati, da ob rojstvu krščanstva ni obstajal niti bizantinski slog niti druge specifično krščanske umetnosti. Šlo je zgolj za dogovor oziroma za dogovorjena razpoznavna znamenja med prvimi kristjani. Do spremembe pride v 4. stoletju, ko je bila krščanska vera povzdignjena na raven državne vere. S tem so se iz njihovih simbolov, znamenj razvile ikonografske teme. Najprej nastanejo rudimentarne poslikave, pozneje pa mozaiki, ki pričajo o Božji navzočnosti. Bizantinska umetnost je jezik emocionalnih znakov, ki se izmika smrti in poskuša dobiti dostop do drugega sveta. To sakralno upodabljanje je razodevanje duhovne resnice, ki jo je treba uresničiti v simbolični figurativnosti. Aleksova piše, da je bila pomembna prelomnica v bizantinski umetnosti delitev rimskega imperija leta 330 na vzhodnega in zahodnega. Avtorica poudarja, da mnogi pišejo, da je leto 330 začetna točka bizantinske umetnosti, a dodaja, da se je umetnost Vzhoda vedno razlikovala od Zahoda. V obdobju pred Justinjanovo vladavino je na bizantinsko umetnost imel velik vpliv Vzhod, zato lahko trdimo, da je bizantinska umetnost tako sestavljena iz orientalsko-helenistične in rimske umetnosti.

(Aleksova 1989; Skliar, 1999)

#### **3.1. Arhitektura**

Z nastopom milanskega edikta in priznanjem krščanske vere kot državne religije se je gradnja cerkva razmahnila po celotnem bizantinskem cesarstvu. Mogoče je reči, da je cerkev prevzela umetniško vlogo. Gradbeniki so uporabljali dve obliki zgradbe, ki sta se med seboj razlikovali po svoji funkciji in po svojem izročilu. Ena je bila bazilika, ki je bila namenjena liturgiji, druga pa centralna zgradba za baptiserij in slavljenje mučencev. V 4. stoletju je krščanska arhitektura izumila prečno ladjo, ki je skupaj z vzdolžno ladjo simbolizirala Kristusov križ. Vsi gradbeni mojstri tistega časa so se naslanjali na enako stavbeno obliko, vendar je osnovni tip variiral glede na pokrajino. Pravokotna hala bazilike je bila razdeljena na tri ali pet vzporednih ladij, te pa so bile med seboj ločene s stebrišči. Vhodni portal se je nahajal na eni izmed kratkih strani stavbe. Oltar je bil tisti, ki je ločeval cerkveno ladjo od apside. Pred baziliko je ležalo preddverje s stebriščem, kjer so se verniki očistili, preden so vstopili v cerkev. V obdobju obnove ikonoklazma je bizantinsko cesarstvo iskalo tip cerkve, ki bi



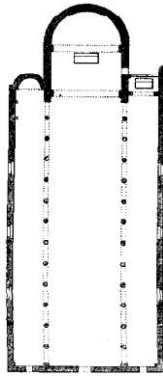
ponazarjal bistvo teocentrizma: krog in križ. Rešitev so našli v osrednji zgradbi – križ v krogu s kupolo, notranjost pa so zapolnili z ikonami ali freskami.

(Aleksova, 1989; Serafimova, 1995; Skliar, 1999)

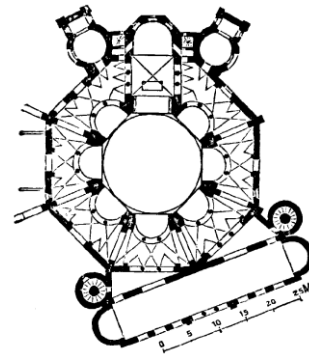
V Justinjanovem obdobju, se pravi v 6. stoletju, se je uporabilo več arhitektonskih gradbenih oblik:

- enostavna bazilika s stropom na tramovih
- okrogla ali osmerokotna osrednja zgradba
- kupolasta bazilika

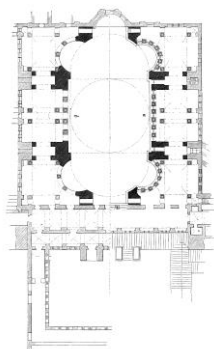
(Skliar 1999: 492–495).



Slika 1: Tloris bazilike Sant'Apollinare Nuovo v Ravenni - enostavna bazilika s stropom na tramovih (Wikipedia: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church\\_of\\_S.\\_Apollinaire\\_in\\_Classe,\\_Ravenna\\_\(plan\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_S._Apollinaire_in_Classe,_Ravenna_(plan).jpg), 10. 3. 2014).



Slika 2: Tloris cerkve San Vitale v Ravenni – osmerokotna osrednja zgradba (Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Basilica\\_of\\_San\\_Vitale#/media/File:Byggnadskonsten,\\_San\\_Vitale\\_i\\_Ravenna,\\_Nordisk\\_familjebok.png](http://en.wikipedia.org/wiki/Basilica_of_San_Vitale#/media/File:Byggnadskonsten,_San_Vitale_i_Ravenna,_Nordisk_familjebok.png), 10. 3. 2014).



Slika 3: Tloris bazilike Hagia Sofia v Konstantinoplu – kupolasta bazilika (Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Hagia\\_Sophia#/media/File:Hagia-Sophia-Grundriss.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia#/media/File:Hagia-Sophia-Grundriss.jpg), 10. 3. 2014).

### **3.1.1. Arhitektura cerkve v Makedoniji**

Če povzemamo arhitekturo srednjeveške Makedonije po Aleksovi vidimo, da je dosegla svoj vrhunec z gradnjo samostanov, cerkva in trdnjav. Ta arhitektura je tesno povezana s političnimi in kulturnimi okoliščinami obdobja. To je bil čas, ko so imele cerkvene organizacije in fevdalna gospoda velik vpliv. Pogosta so bila tudi politična podrejanja. Večina samostanov in cerkva v Makedoniji je bilo postavljenih s strani različni vladarjev kot osebni spomenik. Umetniško gibanje pa je imelo svoj začetek konec 9. stoletja in začetek 10. stoletja, ko sta živela Kliment in Naum. V primeru Makedonije je potrebno ločiti dva različna kompleksa. Prvi je samostanski kompleks, drugi pa cerkveni. Samostanski kompleks je sestavljen iz različnih stavb. Samostanska cerkev, ki je bila najbolj arhitektno bogata, je bila glavna stavba in postavljena je bila v sredini. Vsak samostan je imel še jedilnico, kuhinjo, dvorišče in sobe. V današnjem času je ohranjenih zelo malo struktur. Cerkveni kompleksi pa so bili grajeni v različnih stilih in na že vnaprej načrtovanih lokacijah. V Makedoniji obstajajo tako bazilike, ki so eno- ali triladijske in cerkve v obliki križa. Za strešno konstrukcijo so bili uporabljeni napol valjasti oboki in kupole. Fasade so bile narejene iz kamna ali opeke, kasneje so uporabljali tudi keramične skulpture, kar je naredilo fasado bolj slikovito (Aleksova 1989: 136–139).

### **3.2. Zgodovina freskoslikarstva v Makedoniji**

Balabanov uvršča najstarejše makedonsko fresko slikarstvo na osnovi fresk, odkritih v antičnem mestu Stobiv, se pravi v čas od sredine 4. stoletja pa do sredine 6. stoletja, se pravi do prihoda Slovanov na Balkanski polotok. Karakteristike tovrstnega slikarstva so, da imajo liki posameznih figur široko odprte oči, zaobljen in življenja poln obraz, obleke so polne podrobnost in ornamentov, v ozadju pa je značilna slikana arhitektura. Barve fresk so povezane z barvami, značilnimi za antično tradicijo. Naslikane figure oddajajo občutek zemeljskega življenja in odkrivajo lepote človeškega telesa. Ko so se Slovani naselili na območje Bizanca, so s tem sprejeli krščanstvo in religiozno slikarstvo. Slovani iz Makedonije in Bolgarije so prihajali (v primerjavi z drugimi slovanskimi narodi) v neposreden stik z bizantinsko kulturo. Čeprav so v zadnjih letih odkrili arheološke lokacije, ki vsebujejo sakralne in profane objekte, kjer se nahajajo po tleh mozaiki in fragmenti fresk, Balabanov pravi, da je obdobje od druge polovice 6. do konca 9. stoletja najmanj znano obdobje v umetnosti Makedonije. Če poskušamo v zgodovini poiskati vzroke tega, pridemo do

spoznanja, da so imele velik vpliv na to vojne Bizanca s Slovani, sama naselitev Slovanov in ikonoklastična kriza (Balabanov 1983: 21–22).

Balabanov pravi, da za razliko od zgoraj opisanega je obdobje, ki se začne s prihodom Klimenta Ohridskega in Nauma na obale Ohridskega jezera in traja do sredine 11. stoletja, neizmerno bogato. Ko je bil Kliment Ohridski leta 893 izbran za episkopa Veličke episkopije, se je začelo obdobje ustanavljanje cerkve Makedonskih Slovanov, katero je pustilo svoje sledi v kulturnem in duhovnem življenju celega Balkanskega polotoka. Kliment Ohridski in Naum sta svoje cerkve okrasila s freskami in ikonami. Lahko bi celo predpostavili, da so bili slikarji domačini iz slovanskih sredin, ki so se šolali v slikarskih delavnicah v Ohridu ali Kosturu. Za najvplivnejše dogodke obdobja prištevamo dejavnost Klimenta Ohridskega in Nauma v Ohridu in njune borbe za širjenje slovanske pismenosti ter ustvarjanje liturgije v slovanskem jeziku, šolanje mnogih učencev in ustanavljanje Ohridske patriarhije. Za to obdobje je značilen monumentalni stil, v katerem slikarji posvečajo pozornost izboru najznačilnejših kompozicij in likov, cerkev pa je poslikana s temami iz Biblije. Liki imajo široko odprte oči, izbor barv pa vsebuje osnovne tone, kot so temna oker barva, zelena in temno modra barva (prav tam, str. 23–24).

Bizanc je pod vodstvom Vasilija II. Klavca Bolgarov zavzela področje Makedonije. Vse do srbskega osvajanja Makedonije, ki se je začelo leta 1282 in končalo leta 1334, je bila Makedonija pod bizantinsko oblastjo. Do latinskih osvajanj je bilo politično in vojaško središče oblasti v Skopju. Duhovno središče bizantinske kulture pa se je do začetka 14. stoletja nahajalo v Ohridu. Bizantinska oblast je preko svojih političnih in verskih ustanov zaznamovala umetnost v Makedoniji z bizantinskim duhom. Ohridska avtokefalna cerkvena organizacija je bila pod Vasilijem II. vodena kot arhiepiskopija. Njeni arhiepiskopi so prihajali iz uglednih položajev iz Carigrada in so v Ohrid prinašali običaje in umetniške poglede prestolnice ter tako dali pečat umetnosti 11. in 13. stoletja. Za vse, kar je Makedoniji ostalo od fresko slikarstva iz 11. in začetka 12. stoletja, so zaslužni visoki cerkveni dostojanstveniki. 12. stoletje je čas, ko je bila na čelu dinastija Komnin. V tistem času so nastali spori pri ozemlju med Ohridsko škofijo in vse bolj vplivnimi bogatimi možmi. Novo stanje v državi je pustilo svoje posledice tudi v umetnosti, saj cerkveni poglavarji niso bili več edini, ki so dajali ukaze za izdelavo umetniških del. To vlogo je prevzelo plemstvo. Na mesto škofa Ohridske škofije niso prihajali več ljudje iz meniškega reda, ampak iz dvora ali pa so bili to bivši dvorni uradniki. Dela 12. stoletja v Bizancu se najlažje prepoznajo po tem, da se

površina razlikuje od kasnejših in zgodnejših del. Lasje, brada, obrvi so narisani v linijah, ki se pojavljajo kot osnovno slikarsko sredstvo, in so združeni z izrazitimi barvami. Pojavljajo se debele, tanke linije. Široke površine osnovnih barv ustvarijo harmonijo slike: modra, oker, svetlozelena, rdeča, siva in bela se ne obdelujejo s tonsko pomočjo svetlega-temnega, ampak se služijo z modeliranjem linij in različnimi barvami. Prevladuje želja, da se prikaže naravna barva kože. Pomembno je tudi dejstvo, da so dela naslikana na najvišjem profesionalnem nivoju. Pogosto so ustvarjali tudi lokalni umetniki, ki so poleg carigrajskih in solunskih slikarjev dajali svoj doprinos slikarstvu. Najboljši primer fresko slikarstva prve polovice 12. stoletja sta cerkvi sv. Sofije v Ohridu in samostan Vodoča. Najbolj značilen spomenik komninskega dvornega slikarstva 12. stoletja pa so freske v cerkvi sv. Pantelejmona v Nerezih.

(Balabanov, 1983; Đurić, 1974)

Za Bizanc in druge balkanske države predstavlja 13. stoletje obdobje pomembnih zgodovinskih dogodkov, ki so se odrazili na likovnem področju v Makedoniji. V prvem planu je bilo ustvarjanje latinskih držav na tleh Bizantinske države leta 1204. Posledica padca bizantinske prestolnice pod vladavino Latinov je razpad cesarstva na manjše države. Za prevlado nad Makedonijo so se borili Bolgari in Epirska despotovina. Večino časa so Makedoniji vladali Epiri, Carigradu pa Latini. Ohridska arhiepiskopija je v omenjenem obdobju postala vodilna cerkvena organizacija v Epirju, vendar umetniška dela iz tistih časov niso ohranjena. Ko je bil Carigrad osvobojen leta 1261, se je umetnost v Makedoniji začela negovati. Po izgonu Latinov metropola ni bila sposobna ohraniti števila umetnikov, ki so potrebovali širjenje svojih idej po cesarstvu. Šele konec 13. stoletja so začeli prihajati v Makedonijo umetniki iz večjih središč. Največji spomenik slikarstva 13. stoletja je cerkev Bogorodice Perivlepte. Za 13. stoletje je značilno, da je umetnost vezana na monumentalni slog in širino forme, ki prihaja do izraza v kompoziciji velikih dimenzij in figur masivnih teles. Obleka figur je po možnosti naslikana kot široka in težka. Zapušča se strogo povezovanje figur v celoto, uvajanje podrobnosti iz življenja v sliko, slikana arhitektura in pripovedni karakter pri slikanju fresk.

(Balabanov, 1983; Đurić, 1974)

Đurić piše, da ko so Srbi prestopili mejo raške države, je Srbija prispela v oblasti, ki so bile v cerkvenem pogledu, pod jurisdikcijo ohridske grške arhiepiskopije. Srbi so v 13. stoletju zamenjali bizantinske cerkvene starešine s svojimi dostojanstveniki, liturgijo v grškem jeziku

pa so obdržali. Spoštovali so domače kulte Makedonije in jih večinoma obdržali, sprejeli pa so tudi ohridska slovanska prosvetitelja Klimenta in Nauma – ponekod sta naslikana poleg srbskih svetnikov sv. Simeona Nemanje in sv. Save. Slovanski napisi na freskah so se spoštovali samo v Stari Raški, medtem ko je bil v Makedoniji vpeljan običaj mešanja slovanskih napisov srbske ali makedonske redakcije z grškimi. Ravno v tistem času so iz Bizanca sprejeli nove umetniške stile. Zanimarili so obliko raškega hrama, ki je imel romanske in gotske stilske oznake, zapuščali pa so tudi monumentalni stil. Ta proces se je začel v zadnji četrtini 13. stoletja in končal okoli leta 1300. V Makedoniji so gradili cerkve pravokotnih osnov z vrisanim križem z enim kubetom ali petimi kupolami. V času kralja Milutina se stensko slikarstvo Makedonije razvija vzporedno s tistima v Carigradu in Solunu. Do klasičnega izraza »renesansa paleologov« so prišli šele v prvi polovici 14. stoletja. Do takrat je bil ustvarjen poseben stil spremenjene narave, ki je v sebi združeval stare monumentalne oblike z novim razumevanjem barv. Leta 1334 je Ohrid prišel pod srbsko oblast, v sklopu države pa tudi Ohridska avtokefalna arhiepiskopija. Grški arhiepiskop Antim Metohit je zapustil prestol in na njegovo mesto je prišel Nikola. Uradni jezik arhiepiskopije je ostala grščina, v liturgiji pa se je uporabljal tudi slovanski jezik. Značilno je bilo tudi negovanje kulta domačih svetnikov (Đurić 1974: 47–67).

### **3.3. Bizantinska ikonografija**

Čeprav je ikonografija tesno povezana s slikanjem fresk, predstavlja ločeno vejo bizantinske umetnosti. Zelo pomembno je opredeliti, ali je ikonografija kot ločena veja slikarstva vplivala na splošen razvoj bizantinskega slikarstva ali ne. Miljaković Pepek trdi, da ikonografija s svojimi postopki slikanja ni samo vplivala na bizantinsko slikarstvo, ampak je prinesla tudi slogovne predstave o slikanju. Rojstvo bizantinske ikonografije je bilo v miniaturah, slikah, kjer je bil tekst ilustriran z rdečim okvirjem.

(Serafimova, 1995; Miljaković-Pepek, 1989)

Skliar piše, da v zgodnjih krščanskih bazilikah so ikonografske teme porazdeljene na razna področja. Na stenah cerkvenih ladij tako vidimo scene iz Stare in Nove zaveze. V središčnih stavbah, ki so bile postavljene pred ikonoklastičnim obdobjem, so teme upodobljene predvsem na kupoli, ki izraža naravo večnega v Kristusovi zmagi nad univerzumom. Po obdobju ikonoklazma so nastopile nove teme. Te cerkve so nekakšen mikrokozmos, motivi pa so tako izbrani in porazdeljeni, da evocirajo prebivalce neba. Na najvišji točki osrednje kupole

žari Kristus Pantokrator, ob njemu so nadangeli, preroki ali apostoli, ki oznanjajo prihod njegovega kraljestva. V kohni apside izreka Bogorodica v molitvi priprošnja in spominja na skrivnost zakramentov vidnega sveta. Pod tem je prikazana evharistija v skupnosti apostolov. Na stranskih stenah cerkvene ladje so nazadnje prikazani še dogodki iz Kristusovega življenja v raznih obdobjih odrešenjske zgodovine. Čeprav so imele cerkve tradicionalno postavitev, je možno opaziti tudi premeščanje. V 12. in 14. stoletju so ilustrirali vse več prizorov iz evangelijev na pripovedni način, tako na primer življenje svetnikov. To razdelitev religioznih motivov je mogoče najti tudi na freskah in mozaikih (Skliar 1999: 512–513).

### **3.4. Ikone**

Če povzemamo po Skliar vidimo, da se ikona razlikuje od stenske poslikave, saj je njena težnja ustvariti povezavo med človekom in Bogom. Je predmet čaščenja in še danes igra v liturgiji pravoslavnih dežel pomembno vlogo. Vsaka cerkev ima v posesti ikono s svojim zaščitnikom. Ikona je del duhovnega življenja vsakega posameznika bodisi doma bodisi na potovanju (nasprotno od freske ali mozaika). Kot prenosna podoba se ikona udeležuje številnih procesij, ki jo spremlja prepevanje. Ikone se preobrazijo v leseno steno, katero imenujemo ikonostas in oltarni prostor docela loči od vernikov. Ločilna stena je razdeljena na pet ravni. Na najvišji ravni so upodobljeni patriarhi, ki obdajajo Stvarnika, pod njimi se nahajajo preroki, ki držijo v rokah pergament z molitvami, v tretjem pasu je predstavljen potek dvanajsterih liturgičnih slavij, četrta raven je nameščena neposredno nad svetimi vrati in nosi trodelno ikono Kristusa na prestolu, obdanega s sv. Devico in Janezom Krsnikom in predstavlja osrednji del ikonostasa, zadnja, peta vrsta pa vsebuje velike »portretne ikone«, ki nikoli ne služijo pri procesijah. Serafimova piše, da je ikona znak, kulturni predmet, tehnika, ki so jo izumili bizantinski teologi. Je zaščitnik umetnosti, kateri služi. Teologi niso razumeli poučevanje resnice kot nečesa, kar je izraženo v pisni obliki. Trdijo, da je nemogoče izraziti celotno resnico v človeškem jeziku, saj je vera dogma, kot take pa je ni treba razumeti, temveč sprejeti. To perspektivo neizrekljivega najdemo v cerkvi, saj Bog samo v njej izraža sebe. Cerkev je tako s svojimi knjigami, službami, objekti in slikami vizualna predstavitev ideje o Stvarniku. Jezik ikonografije in estetike je značilna podpora bizantinske umetnosti. (Serafimova 1995; Skliar, 1999)

Miljaković Peppek trdi, da je umetnost ikon se je razvila tudi v slovanskem svetu, najprej pa se je manifestirala v Bolgariji oz. v Makedoniji. Prve bolgarske ikone iz 9. in 10. stoletja so iz

keramike, o umetniškem razcvetu pa lahko govorimo v 8., 9. in 10. stoletju (Skliar 1999: 531). Ker je bila Makedonija direktno povezana s Solunom, je pritegnila vsa umetniška dogajanja tistega časa na svoje ozemlje in v slikanju razvila homogen stil. Dejstvo je, da so od sredine 9. stoletja do leta 1018 ikone uvažali predvsem iz Carigrada in Soluna ali pa so jih v Makedoniji poslikali slikarji iz obeh mest. Na žalost se v Makedoniji ikone iz tistega obdobja niso ohranile, ampak lahko svoje sklepe glede ikonografije zaključimo na podlagi delno ohranjenih fresk tistega stoletja. Ikona je že bila znana v starodavni krščanski umetnosti, ampak je svoj sijaj in slavo doživela v času Bizanca. Za razliko od drugih kulturnih centrov na Balkanu je Makedonija iz umetniškega vidika posedovala likovno specifičnost, saj je razvila enakovredne težnje do novih inovacij in do konservativnih predstav. To lastnost makedonskega slikarstva lahko poimenujemo kot »stilsko-slikarski pluralizem 13. stoletja« (Miljakovič Pepek 1989: 173–185).

#### **4. FRESKE**

V tem poglavju sem izbrala devet najbolj znanih cerkev v Makedoniji, ki imajo po mnenju mnogih avtorjev najlepše fresko slikarstvo. Pri opisovanju fresko slikarstva v posameznih cerkvah sem se osredotočila na najbolj značilne cerkvene freske, ponekod pa tudi na najbolj edinstvene ne samo v Makedoniji, ampak v bizantinski umetnosti nasploh.

Freska je umetniška slika narejena na svežem ometu (SSKJ). Makedonsko fresko slikarstvo se je razvijalo pod različnimi okoliščinami in pogoji. Imelo je odpor so novih trendov in željo po samostojnem razvijanju. To vidimo po tem, da so imeli željo prekiniti vpliv bizantinske umetnosti, a je poslikava v Makedoniji kljub temu ostala tesno povezana z njenimi umetniškimi predstavami. Za čas pred obdobjem ikonoklazma je značilno, da so barve večinoma pastelne, plitve, brez sijaja in brez stopnjevanja, po njem pa se pojavi tako imenovano »figuralno« upodabljanje.

(Koco, 1989; Skliar, 1999)

##### **4.1. Freske v cerkvi sv. Sofije v Ohridu**

Freske v cerkvi sv. Sofije so najboljše ohranjene freske iz 11. stoletja. Predpostavlja se, da je slikarska dela vodil arhiepiskop Lav, ki je prišel iz Carigrada. Medtem ko so freske v

prostorih oltarja in priprate<sup>1</sup> popolnoma ohranjene, je na stenah naosa<sup>2</sup> ohranjen le posamezen fragment. Đurić trdi, da je bilo slikarjev več. Svetniki so naslikani statično in togo v gibanju, oči imajo široko odprte, kar izraža močan notranji nemir. V cerkvi je zelo malo uravnoveženih kompozicij. Prevladujejo scene, ki nimajo geometrijske zasnove, figure so postavljene brez želje po umestitvi in z namenom, da z razporedom fresk po cerkvi in togim gibom figur vnesejo dramatičen ton v sliko. Slikarji so izbrali paletu temnih barv: oker in belo na obrazih, temnomodro v ozadju, sivo in temnozeleno na slikani arhitekturi ter belo in črno na oblekah. Po tej paleti barv lahko sklepamo, da želijo ustvariti suho, antiklasično umetnost. Skliar piše, da se v freskah cerkve sv. Sofije v Ohridu pojavlja prožnost v linijah. Kot primer poda fresko, ko se sv. Bazilij na koru sklanja nad rokopisom in njegovo telo očrtuje linijo arabeske, čeprav ostaja tog v svoji drži. Figura na desni strani je ravna, a njena nagnjena glava daje vtis sočutja. (Đurić, 1974; Skliar, 1999)

Nekateri avtorji gradnjo cerkve povezujejo s časom bolgarskega kneza Borisa oziroma s časom carja Samuila. Drugi navajajo čas carja Samuila, smatrajo pa, da cerkev ni bila v celoti dokončana, temveč sodi njeno okraševanje s freskami v čas ohridskega arhiepiskopa Lava, ki je na ohridski prestol prišel leta 1037. Balabanov se strinja z mnenjem mnogih umetnostnih zgodovinarjev, da je fresko slikarstvo v tej cerkvi nastalo sredi 11. stoletja, in sicer med letoma 1040 in 1045. Temu obdobju pripadajo freske, ki so naslikane v prostoru oltarja, naosa in narteksa. Med najboljše ohranjene freske v cerkvi spadajo tiste, ki se nahajajo v apsidi, kjer je naslikana Bogorodica, ki sedi na prestolu s Kristusom v roki, iz severnega in južnega zidu pa se ji klanja po šest priklonjenih angelov. Potrebno je poudariti, da je bila freska v 12. stoletju preslikana (Balabanov 1983: 37).

Če povzemamo po Đuriću vidimo, da je največji del tem v oltarju na simboličen način prikazuje evharistijo, najpomembnejši del liturgije, ki se opravlja v hramu. Starozavezne teme, kot so Abrahamova daritev, srečanje Abrahama z angeli, Abrahamovo gostoljubje, trije mladeniči v peči in Jakobov sen so naslikane kot transformacija evharistije. Celota in podrobnosti imajo simboličen pomen, saj vabijo na zadnjo večerjo, na kateri je ustanovljeno dejanje čaščenja. Medtem ko so starozavezni prizori v Bizancu pogosto slikani v oltarskem prostoru cerkve kot teme s prenosljivim evharističnim pomenom, so evharistija v apsidi in dve

---

<sup>1</sup> Narteks ali priprata je pokrito preddverje pri bizantinskih, starokrščanskih ali drugih cerkvah (SSKJ).

<sup>2</sup> Naos je starogrški hram, notranjost hrama, kjer se je nahajal kip božanstva, kateremu je bil hram posvečen (Vokabular, 2006).



kompoziciji iz življenja sv. Vasilija Velikega edinstven primer ikonografije teh tem v bizantinskem svetu. V prizoru evharistije v apsidi stoji Kristus za mizo in daje blagoslov kruhu, ki ga drži v roki, z obeh strani pa prihajajo apostoli. V bizantinskih cerkvah daje Kristus vedno na tem mestu apostolom kos kruha in vino. Na sliki *Služba Vasilija Velikega* drži Vasilij zvitek z začetkom ene molitve in daje blagoslov vinu v maslu in okroglemu kruhu z znakom križa. Đurić povezuje s temi prizori arhiepiskopa Lava, ki je bil eden izmed protagonistov polemike z Rimsko cerkvijo. Osnovna razlika po Lavu med Rimsko in Carigrajsko cerkvijo je v načinu uporabe kruha v evharistiji. Bizantinci so uporabljali kvašen kruh, Rimljani pa nekvašenega (Đurić 1974: 9–10).

V prostorih proskomidije<sup>3</sup> je naslikana scena *Štirideset mučnikov iz Sebastije*. Slika predstavlja edinstven primer v bizantinskem stenskem slikarstvu. Cilj slikarja je bil, da s sliko vzbudi občutke vernikov, zato podrobno obdeluje gibe mučnikov in njihove individualne reakcije.

(Balabanov 1983: 39)

Poseben značaj za Bizanc imajo predstave Bogorodice, ki se v Bizancu redko srečujejo. Na severnem stolpcu pri ikonostasu je naslikana Bogorodica, ki drži Kristusa v eni roki. To je za Bizanc redek motiv. Druga slika pa predstavlja unikat v bizantinskem svetu. To je slika, ki se nahaja nad vhodom v pripratelj, kjer je z notranje strani predstavljena Bogorodica z malim Kristusom, ki sedi na vzglavniku na zemlji. Slikani ansambel sv. Sofije v Ohridu se razlikuje od drugih cerkva tudi po ikonografiji narteksa, v katerem so naslikane samo ženske svetnice. Večina avtorjev opozarja na poenostavljeno risbo in omejeno paleto barv, naglih svetlo-temnih kontrastov, na moč oblike in monumentalni stav svetnikov, kar omogoča, da freske uvrščamo v monumentalni stil tega obdobja.

(Balabanov 1983; Đurić, 1974)

Ko je med letoma 1346 in 1350 potekala obnova cerkve sv. Sofije, je slikar poslikal freske v mali kapeli v nadstropju nad narteksom. Delo je verjetno plačal Jovan Oliver, saj je pri portretu arhiepiskopa Nikole na zahodnem zidu naslikana njegova družina. Nikola je za delo v cerkvi poklical slikarja Jovana Teorijanosa; ta se je podpisal na meč angela Mihajla v prizoru *Davidovo kesanje*. S slabšim pomočnikom je poslikal vizijo Petra Aleksandrijskega na

---

<sup>3</sup> Proskomidija v pravoslavni cerkvi pomeni pripravo za liturgijo, pripravo častnih darov, kot so kruh in vino za obhajilo (Vokabular, 2006).

južnem, Davidovo kesanje pa na severnem zidu, mučenike in menihe je ponazoril s stoječimi figurami. Značilnost slikarstva Teorijanosa je, da je slikal vitke figure, inkarnat je rožnate barve, sence so izvedene z blede svetlozeleno barvo. Svetlobo je izpeljeval z redkimi linijami, kar predstavlja novost za ohridsko slikarstvo.

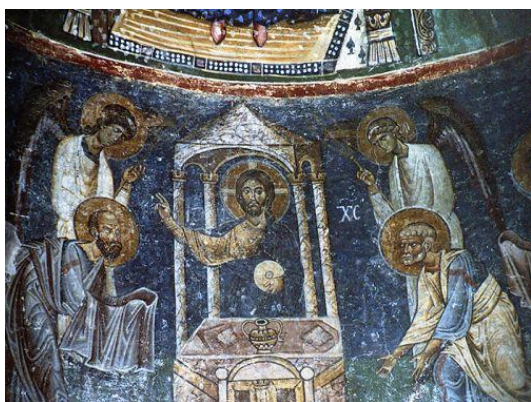
(Đurić 1974: 68).



Slika 4: Narteks cerkev sv. Sofije v Ohridu (Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sv.\\_Sofija\\_Ohridska.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sv._Sofija_Ohridska.JPG), 6. 4. 2014).



Slika 5: Sveti Bazilij na koru (Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sv.\\_Sofija\\_Ohridska.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sv._Sofija_Ohridska.JPG), 6. 4. 2014).



Slika 6: Freska Evharistija (Panacomp: [http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija\\_ohrid](http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija_ohrid), 2011).



Slika 7: Bogorodica s Kristusom v roki (Panacomp: [http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija\\_ohrid](http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija_ohrid), 2011).

#### 4.2. Freske samostana Bogorodice Eleuse v Veljusi

Samostan Bogorodice Eleuse, ponekod znan tudi kot samostan Veljusa, je triladijske oblike z osmerokotno kupolo. Notranjost samostana ima pristen marmoren ikonostas in po tleh položen mozaik. V samostanu se nahajajo freske, ki so nastale med letoma 1085 in 1093. Veljuski slikarji so bili talentirani in bili so visoka konkurenca svojim sodobnikom. Nekoč sta

se v cerkvi nahajala dva zgodovinska teksta, iz katerih izvemo, da je hram leta 1080 zgradil menih Manojlo, bivši škof Strumice. Prišel naj bi iz mesta Halkedona in od tam prinesel svoj kult halkedonskih mučenikov Manojla, Savla in Ismaila. Potrebno je tudi omeniti, da je cerkev zgrajena po tradiciji prestolnice.

(Đurić 1974; Serafimova 2008)

V spodnji coni apside sta ohranjeni freski dveh župnikov: Vasilija Velikega in Jovana Zlatousta, ki sta obrnjena proti sredini apside in se klanjata etimasiji – prestolu, na katerem stojita evangelij in golob Svetega duha. V rokah držita molitve za vernike. Za njimi stojita sv. Atanas in sv. Grigor, ki držita knjige v rokah.

(Đurić 1974: 11)

Kupola cerkve ima tudi unikatno fresko slikarstvo. V 11. stoletju so slikarji večinoma zastopali meniško slikarstvo, kar je mogoče videti tudi v cerkvi v Veljusi. Slikarstvo veljuške kupole (kot tudi apside) ima poseben in ključen značaj za poznavanje prehodnih ikonografskih tipov v bizantinskih hramih. Pojavi se slikanje prerokov, ki so predznak novega sistema okraševanja kupole v Bizancu, ki bo kasneje popolnoma prevladal. V medaljonu kalote<sup>4</sup> se nahaja Jezus, med okni se nahajajo Bogorodica, Jovan Preteč, dva angela v cesarskih oblačilih in štirje preroki. Slikar se je navezoval na Sveto pismo in povezal Jezusov odhod z Zemlje z njegovim drugim prihodom na nebo. Dekoracija je še vedno bolj pomembna od volumna in tonske predelave so bolj pomembne kot same barve. Izrazit volumen so želeli slikarji pridobiti s pomočjo svetlo-temnih kontrastov, mistično atmosfero celote pa s slikanjem s temnimi barvami. Z barvo so zapolnili svoje slike, kar se vidi v sencah obrazov svetnikov. Namesto rjavih tonov slikajo sivozelene tone, največje sence pa z rdečkastimi toni. Opazno je tudi, da lasje ali brada izstopata s pomočjo igre linij oziroma črt, kar pred njihovim ustvarjanjem ni bilo znano. Kasneje so te igre linij dobivale vse večji pomen.

(Đurić 1974: 11–12)

---

<sup>4</sup> Polkrogelni del kupole (SSKJ).



Slika 8: Samostan Bogorodice Eleuse v Veljusi (Wikipedia: [http://sh.wikipedia.org/wiki/Manastir\\_sv.\\_Bogorodice\\_Veljuse#mediaviewer/File:St.Bogoroditsa\\_Eleusa.JPG](http://sh.wikipedia.org/wiki/Manastir_sv._Bogorodice_Veljuse#mediaviewer/File:St.Bogoroditsa_Eleusa.JPG) (Povzeto 8. 4. 2014).



Slika 9: Freska Krista Pantokrata v Veljusi (Wikipedia: [http://sh.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Veljusa\\_Monastery\\_Jesus\\_Up.jpg](http://sh.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Veljusa_Monastery_Jesus_Up.jpg), 8. 4. 2014)

### 4.3. Freske v samostanu sv. Leontij v Vodoči

Samostan je posvečen enemu od štirideset mučnikov iz Sebastije, sv. Leontiju. Cerkev je bila formirana v treh gradbenih in dveh slikarskih fazah (Serafimova 2008: 118). Od prve faze sta ohranjeni samo dve celi figuri v spodnjem delu starejše cerkve, ki se je kasneje preoblikovala v hram. Ti figuri sta sv. Isavrij in sv. Evpolos v diakonu pri oltarskem prostoru in sv. Pantelejmon na jugozahodnem stolpcu. Balabanov piše, da se lik sv. Isavrija umešča med mojstrovino srednjeveškega slikarstva v Bizancu.

(Balabanov, 1983; Đurić, 1974)

V drugi slikarski fazi je bila zgrajena srednja cerkev. Novi slikarji so slikali po starih obrazcih. Đurić in Balabanov pišeta o podobnostih cerkve sv. Leontija v Vodoči s cerkvijo sv. Sofije v Ohridu. Ker v cerkvi niso odkriti napisi, ki bi govorili o času nastanka cerkve, so si mnogi raziskovalci pomagali s stilsko analizo ohranjenih fresk. Tako so odkrili podobnosti med cerkvama. V pol kupoli apside je naslikana Bogorodica, ki sedi na prestolu, v naročju pa drži Jezusa; angeli se ji klanjajo angeli tako kot v cerkvi sv. Sofije. Oba slikarja imata enake značilnosti slikanja. Slikajo obraze z velikimi, izrazitimi očmi, preko katerih potencirajo notranje življenje naslikanih figur. Razlika med njima je, da je vodoški slikar nagnjen k plastičnim oblikam naslikanih likov in pri tem uporablja živo in svetlo paleto barv. Kar zadeva dinamiko gibov posameznih figur, je vodoški mojster nekoliko bolj zadržan kot tisti v cerkvi sv. Sofije. Obstajajo različna mnenja glede datiranja fresk. Postavlja se vprašanje, ali



so freske nastale prej ali kasneje od tistih v cerkvi sv. Sofije. Miljaković Peppek govori o letu 1037, medtem ko Đurić pravi, da so freske slikane v istem času kot tiste v sv. Sofiji, morda celo leto prej.

(Đurić, 1974; Balabanov, 1983; Serafimova, 2008)

V prvi polovici 12. stoletja je nastala tako imenovana srednja kupolna cerkev, ki so jo poslikali neznani umetniki. Med najbolj ohranjene fragmente sodijo liki iz oltarske apside, naslikana Bogorodica z Jezusom in freska štiridesetih mučnikov iz Sebastije. Prostor proskomidije je bil posvečen omenjenim štiridesetim mučnikom iz Sebastije. V spodnji coni proskomidije je naslikano sveto obhajilo apostolov in takšna umestitev freske je povsem neobičajna za Bizantinsko cerkev. Čeprav se je volumen ohranil, se je s pomočjo raznobarnih linij na glavah svetnikov uvajal postopek, ki je bil do takrat še neznan. Če še temu dodamo, da so stradanja mučnikov iz Sebastije na ledenem jezeru povezana v splet odnosov in gibov, potem je mogoče sklepati, da so mlajši slikarji iz Vodoče poznali nova načela slikarskega ustvarjanja, ki so bila v drugi polovici 12. stoletja bolj izrazito zastopana pod dinastijo Komnin.

(Balabanov, 1983; Đurić 1974)



Slika 10: Cerkev sv. Leontij v Vodoči (Wikipedia: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sv.\\_Leontij\\_-\\_Vodo%C4%8Da\\_\(2\).JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sv._Leontij_-_Vodo%C4%8Da_(2).JPG) 8. 4. 2013).

#### **4.4. Freske v cerkvi sv. Pantelejmon v Nerezih**

Najbolj značilen spomenik komninskega slikarstva 12. stoletja so freske v cerkvi sv. Pantelejmona v Nerezih. Freske so nastale leta 1164, njihov ustanovitelj pa je bil Aleksije Komnin, kar razberemo iz napisa, ki se nahaja nad vhodnimi vrati. V hramu in na oltarju so

ostale samo freske nižjih con, medtem ko sta v prostorih pod štirimi malimi kupolami ohranjeni samo dve freski: Jezusa, ki je prikazan v štirih različnih pogledih, in svetnikov, ki so naslikani kot cele figure ali pa le v doprsju. Oltar je posvečen evharističnima temama: sveto obhajilo apostolov in čaščenje evtamisiji. V freski *Čaščenje evtamisiji* se prvič pojavijo vsi škofje, ki držijo zvitke z molitvami. V višjih conah naosa so naslikane freske iz Jezusovega življenja in življenja Bogorodice, tako da vsaka po širini zavzema eno steno. Pod njimi se v spodnji coni nahajajo freske šestindvajsetih svetnikov.

(Đurić 1974: 13)

V poslikavah v cerkvi sv. Pantelejmona je prisotna želja, da se figura osvobodi volumna. V sceni je najmanjše število udeležencev in geometrijska preračunljivost položaja figur je dosledna. Linija oziroma črta je postala osnovni element, s katerim pridejo do lahke in fine risbe in z njo do konca oblikujejo plastičnost figur. Največjo vrednost slikarja predstavlja njegov individualni način slikanja. Za nobeno fresko ne moremo reči, da je nova v smislu teme in razporeda. Vsako figuro bi lahko srečali v podobnem razporedu že v zgodnejših delih bizantinske države, vendar obstaja razlika med podedovano ikonografsko shemo, ki vedno vsebuje osnovne elemente kompozicije, kot je splošen razpored figur in njihovih značajev, in slikarsko interpretacijo. Ikonografska shema daje samo religiozno obleko kompoziciji, ostalo je njena slikarska in poetska vsebina.

(Đurić 1974: 13)

*Objokovanje Jezusa* je najbolj znana freska v Nerezih, kateri bomo posvetili pozornost, saj noben slikar do tedaj ni uspel narediti takšne mojstrovine. Slikar se je odločil za dramatičen trenutek objokovanja matere nad mrtvim sinom. Ceremonijo je slikar ustavil v trenutku, ko je Bogorodica padla na kolena in poljubljala sinov obraz. Kompozicija nog je nenaravna, celo nekoliko polomljena, kar se v bizantinski umetnosti še ni pojavilo. Sočasno apostol Jovan poljublja Jezusovo roko, Josip iz Arimateje in Nikodim pa klečita in mu držita noge. Jovanov hrbet je naslikan v loku in njegova grba kot most povezuje en kraj kompozicije z drugim v celoto. Med freskami se pojavi skoraj fizična otipljivost. Klečeča Devica objema negibno Kristusovo telo in njene nežne materinske kretnje so globoko človeške. Marijin pogled, napolnjen z bolečino, ni več usmerjen na njenega sina in lahko rečemo, da ni več bizantinski. Patos in dramatična nežnost prizora oddaljujeta to podobo od bizantinske neprizadetosti in jo vodita v smer ekspresionizma. Notranji svet svetnikov spoznamo skozi njihov izraz, gibe in držo. Žive grimase na obrazih sledijo izbranim gibom telesa in drži. Izražanje človeških

čustev je bolj izrazito, kot je bilo običajno. Bogorodica je tako navadna mati, ki joka za svojim sinom. Njen obraz je v krču, obrvi so povzdignjene, nabrane in v očeh ima toliko žalosti, da jo prenaša na ostale like v kompoziciji.

(Balabanov, 1983; Đurić, 1974; Skliar, 1999)



Slika 11: Cerkev sv. Pantelejmon v Nerezi (Panacomp: [http://www.panacomp.net/macedonia?s=makedonija\\_man\\_svpantelejmona](http://www.panacomp.net/macedonia?s=makedonija_man_svpantelejmona), 2011).



Slika 12: Freska Objokovanje Jezusa (Ajvan Doktor: <http://ajvandoktor.blogspot.com/2012/11/blog-post.html>, 2011).

#### 4.5. Freske v cerkvi sv. Georgij v Kurbinovem

Makedonija je ohranila spomenik, ki se je skliceval na likovne probleme iz cerkve sv. Pantelejmon v Nerezih, in predstavlja novo in končno etapo v razvoju komninskega stila. Gre za freske v cerkvi sv. Georgij v vasi Kurbinovo ob Prespanskem jezeru. Ustanovitelj te enoladijske cerkve je neznan, obstaja pa podatek, da se je slikanje cerkve začelo leta 1191. V Kurbinovem so slikali najmanj trije slikarji. Najboljši med njimi je slikal zgornje cone v oltarju, Kristusa in sv. Georgij pri ikonostasu, drugi freske na bočnih zidovih, najslabši slikar pa zahodni zid, deloma tudi severnega in spodnje cone oltarja. Pri slikarjih ni več premišljenega sklopa kompozicije in stroge povezanosti teles in linij kot pri slikarjih iz Nerezijev. Kurbinovski slikarji so razvili svoje obdelave figur, ki so prispevale k večji živosti likov na prizoru. Gibljivost figur je realizirana z izjemno dobro obdelavo oblek. Še bolj izpostavljajo igro naborov in obogatijo njihovo moč, tako da iz osnovnih oblek, ki so bile pripete na telo, slikajo cevaste in kačaste oblike platna, ki se zvijajo pri rokah, člankih, bedrih, in s tem izkazujejo navdušenje figur. Ponekod se od figur loči del platna, ki daje vtis, kot da je slučajno padel z roke. Boljša slikarja slikata tenke in podolgovate figure, najslabši pa majhne, močne figure z veliko glavo. Medtem ko skuša boljši slikar stišati izraz na obrazu, saj želi, da

obleka izkaže razpoloženje, želijo slikarji zahodnega zidu izkazati notranjo razpoloženje preko obraza.

(Đurić 1974: 14–15)

Ohranjena je skoraj celotna dekoracija cerkve, zelo malo fresk je poškodovanih. Ker hram ni imel kupole, so preroki naslikani v najvišjih conah sten. Pod njimi se nahaja ciklus, posvečen življenju Kristusa na Zemlji. Figure svetnikov so pri dnu stene. Častno mesto – v polkaloti apsidi – je posvečeno Materi Božji na prestolu, ki drži razigranega sina v rokah, medtem ko sta Kristus in sv. Georgij naslikana pod loki pri ikonostasu. Ti dve figuri zavzemata dve coni slik, saj sta obe nadnaravne velikosti. Če primerjamo s freskami iz Nerezijev, opazimo, da so tamkajšnji slikarji prikazovali notranja čustva svetnikov, medtem ko so kurbinovski slikarji z virtuozno razigrano risbo in množtvom naborov na oblekah oživali svoje figure. Čeprav se je pokazalo, da ni bilo dovolj, da omogoči novo perspektivo razvoja komninskega stila, je razigrana risba pripeljala svežino in nov duh v slikarstvu 12. stoletja.

(Balabanov 1983; Đurić, 1974)



Slika 13: Cerkev sv. Đorđa v Kurbinovo (Travel 2 Macedonia: <http://travel2macedonia.com.mk/tourist-attraction/saint-gjorgi-kurbinovo>, 2008-2014).



Slika 14: Freska Bogorodice z razigranim Kristusom v naročju (Travel 2 Macedonia: <http://travel2macedonia.com.mk/tourist-attraction/saint-gjorgi-kurbinovo>, 2008-2014).



#### 4.6. Freske v cerkvi sv. Nikola v Prilepu

Zadnji spomenik srbskega osvajanja južnih delov Makedonije, ki je potekalo na prehodu iz 12. v 13. stoletje, so freske cerkve sv. Nikole v Prilepu. Slikarja sta si razdelili delo tako, da je boljši umetnik slikal na južnem zidu, slabši pa na severnem, zahodni zid pa sta poslikala skupaj. Slikarja se razlikujeta po rokopisu in po slikanju svetnikov. Boljši slikar dela mehke prehode iz svetlega v temno, slabši pa ustvarja ozke sence, pri katerih se skoraj brez prehoda pojavijo svetle površine. Eden ustvarja svetnike polnega izraza, drugi jih pušča brez njih. Skupno pa jima je, da so figure močne, scene so velikih razmerij, slikana arhitektura in pejzaž pa komaj prideta do izraza. Balabanov piše, da slikarji niso spremljali novih gibanj v slikarstvu v zadnjih letih 13. stoletja. Barve naslikanih površin kot tudi slikanje likov odkrivajo psihologijo slikarja, ki skuša naslikati biblične teme, pri tem pa želi poudariti svoj osebno stališče.

(Balabanov 1983; Đurić, 1974)

Slikarja sta bila navdihnjena z deli starejših slikarjev, kar se vidi v posameznih njihovih freskah. Ikonografski navdih 12. in začetka 13. stoletja se kaže s freskami velikih praznikov in Jezusovega trpljenja. Freska *Objokovanje Jezusa* je samo malo preurejena in dopolnjena ikonografija scene v Nerezih v Skopju. Posebnost fresk v cerkvi sv. Nikole v Prilepu je, da za razliko od svojih sodobnikov slikarja razporedita figure v prvi plan. Sliko delata s pomočjo dveh osnovnih elementov, ki nista usklajena – pejzaž ali slikana arhitektura zapirata ozadje, v sprednjem planu pa so figure. Scena nima dna, tako da figure lebdijo v zraku. Pojavi se povečano število figur, slikana arhitektura, pisana obleka, kar povzroči, da ni nikjer praznega prostora. Emocije so bolj kot z gibi teles izkazovali z gestami, kretnjo glave in mimiko obraza (Đurić 1974: 19).

#### 4.7. Freske v samostanu Lesnovo

Samostan Lesnovo je leta 1341 zgradil Jovan Oliver že v času, ko je bil Dušanov veliki vojvoda. Po nekaj letih mu je cesar dodelil titulo despota in leta 1349 je dogradil narteks s kupolo. Te slikarske celine so ustvarjene po vzponu Lesnova na raven episkopije. Dva vladika, Jovan in Arsenike sta dobila v jugozahodnem delu nartekse portrete in tako se je nadaljeval običaj (ustaljen v Srbiji), da se v narteksu upodablja domači Vodena risba, bogate barve, uporaba poltonov, prizadevanje v gradnji kompozicije, ljubezen do podrobnosti

in ornamentov, poudarjanje individualnih karakteristik portreta – vse te karakteristike umeščajo lesnovske mojstre med najbolj talentirane tvorce svojega časa.

(Balabanov 1983; Đurič, 1974)

Štirje slikarji so delali v cerkvi, eden pa v narteksu. Delo so si razdelili po conah. Najslabši slikar je slikal kupolo in naslikal je upodobitev Kristusa Pantokratorja, nebeško liturgijo, v tamburju kupole pa preroke. Drugi, boljši slikar je delal doprsne podobe štiridesetih mučenikov v dnu kubete, evangeliste na pandantifih in tudi del ciklusa velikih praznikov – razen vnebovzetja – v zgornjih conah. Rad je poudarjal plastičnost figur z močnim kontrasti svetlo-temno, karakterje figur pa je ponazarjal z deformacijo obraza, na katerem močna čeljust, naglašeno čelo in sugestiven pogled predstavljajo glavne točke izražanja. Tretji slikar je delal v srednjih conah cerkve in sodeloval z glavnim mojstrom v oltarskem prostoru. V kompoziciji je postavljaj figure nemočnih teles z veliko glavo in majhnimi očmi, inkarnate obarval s svetlo oker barvo, senčil pa eno stran obraza z rjavkasto barvo in drugo z zeleno; ko je slikal posamezne figure, je slikal vedno en svetniški tip, le barvo obraza je spremenil. Najboljši slikar je slikal najnižje cone, kjer je ciklus, posvečen čudežem angela Mihajla, vnebovzetje Bogorodice, velika doprsja na stolpcih. V delo se je vključil, preden je prevzel dokončno dekoracijo; tako je njegovo delo *Bogorodica* (je širša od nebes ter postavljena med dva angela) slikano visoko v pol kupoli apside. Svetniki imajo trikotne glave in velike oči. Oblečeni so v pisana, okrašena oblačila, obrazi pa so oblikovani s čistimi toni. V sencah je zelena barva, svetloba je ustvarjena z belimi pravimi linijami. Na značilnih svetnikih se pojavijo zlati listki na oblekah. Ker je želel, da figure vernikom delujejo kot ikone, se zateka k posebni mali, tako da je freska vizualno mastna.

(Đurič 1974: 64)

Čeprav se vsi štirje slikarji razlikujejo po sposobnostih in postopkih, uporabljajo podoben umetniški postopek. Izogibajo se klasični kompoziciji, simetrični razporeditvi figur in preračunani konstrukciji scene. Z ene strani slike postavijo glavno osebo, njej pa zoperstavijo obširen dogodek. Slika je polna ljudi, živali, stvari, gradov in hiš. Deluje, kot da bi nemir in dramatičnost zajela sliko. Imajo željo po čim večji ekspresivnosti. Ravnotežja ni nikjer na sliki. Žrtvovana je fizična lepota, saj želijo poudariti duhovno vrednost svetnikov. V Lesnovem so tako prišli do izraza meniški ideali.

(prav tam, str. 64)

Lesnovsko slikarstvo naosa ni sledilo teološkim temam in s svojim slikanjem priprata cerkve zavzema Lesново posebno mesto v bizantinski umetnosti 14. stoletja. Slikal jo je šolan mojster, ki se je naslanjal na klasicizem zgodnjega 14. stoletja tako v razmerjih figur kot v tipu fizionomije. Ker je izbor barv suh, brez sijaja, figure delujejo brez življenja, prazne. Zaradi svoje sposobnosti dekoracije se je vpisal med najboljše mojstre. Ravna se po običajih, da zložene misli zlije v sliko. V kupoli je pod Pantokratom in preroki naslikan prizor učenja cerkvenih očetov Vasilija Velikega, Jovana Zlatousta, Grigorija Nazijanskog in Atanasija Velikega. Svečeniki in menihi ter drugi ljudje pijejo vodo iz reke, ki izvira pod mizami, na katerih pišejo. Vzhodni krak križa priprate je posvečen Bogorodici, južni krak pa vsebuje ilustracije verzov zadnjih treh psalmov. V severnem kraku je naslikan ciklus, posvečen Janezu Krstniku, v svodu pa lebdi Kristus, obkrožen z angeli. Zahodni krak vsebuje prizor trpljenja štiridesetih mučenikov in Kristusovo parabolo, ki opominja vernike, da je čas Kristusovega prihoda neznan. Nad portalom, ki vodi v naos, je prikazan angel Mihajlo na konju z mečem v roki. Zraven istega vhoda so naslikani pokrovitelji hrama in čuvarji cerkve, angela Mihajlo in Gavril. Pri ikonostasu se nahaja portret Gavрила Lesnovskega, čigar relikvije počivajo v hramu. Like dveh njegovih prijateljev, Prohora Pčinjskega in Joakima Osogovskega, so naslikali pri glavnem vhodu, sv. Savo Srbskega in sv. Simeona Nemanjo pa na zahodnem zidu. Lesново je ostal centralni spomenik klerikalne umetnosti v srbskem cesarstvu iz polovice 14. stoletja.

(Đurić 1974: 65)

#### **4.8. Freske v cerkvi sv. Nikola Bolniški, Ohrid**

Cerkveni in politični položaj Ohridske arhiepiskopije najbolje prikazujeta dve sliki. Na južni fasadi cerkve sv. Nikole Bolniškega so leta 1345 naslikani člani vladarske hiše in njihovi predniki sv. Sava, sv. Simeon Nemanja in sv. Nikola, z druge strani pa je naslikan ohridski arhiepiskop Nikola. Slikanje je posledica sporazuma, v katerem Ohridska arhiepiskopija priznava srbsko oblast in avtokefalnost Srbske cerkve. Približno istega leta je drug umetnik na željo arhiepiskopa Nikole prikazal odnos arhiepiskopije in Srbske cerkve. Na nartekusu ohridske katedrale je naslikan prizor, ko poglavar srbske cerkve Joanikije pripelje Nikolo Kristusu. Arhiepiskop Nikola postane v Ohridu največji graditelj cerkva in obnovitelj katedral. Njegova cerkev, sv. Nikola Bolniški, je poslikana leta 1335/36. Enoladijska cerkev z obokom in eno apsidno je dobila dekoracijo, ki je postala vzor vsem cerkvam tega tipa. V oboku se nahaja medaljon z različnimi pogledi Jezusa, v apsidi Bogorodica med dvema

angeloma in poklon žrtvi, v višjih conah pa ciklus velikih praznikov. Spodnje območje je prekrito s stoječimi figurami pokrovitelja cerkve, zaščitnika mesta, svetih vračev, vojakov, menihov. Običajno sta v cerkvi takšne velikosti slikala dva slikarja. Delo sta si razdelila tako, da je eden slikal svetnike in prizore na južni, drugi pa prizore na severni polovici cerkve. Boljši slikar je tisti, ki slika freske na južni polovici, saj so njegovi svetniki dobro naslikani. Ko dela inkarnate, uporablja blede oker barvo s hladnimi zelenimi sencami, medtem ko je svetloba na obrazu naslikana z belo barvo. Slabši slikar uporablja na obrazu toplo, skoraj rumeno oker barvo, svetlobe pa ne poudarja z belo barvo. Freske v cerkvi sv. Nikole Bolniškega pripadajo praznemu času v umetnosti, ko se stare oblike zapuščajo, nove pa še niso dobile utrjenega mesta v umetnosti.

(Đurić 1974: 67–68)

#### **4.9. Freske v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte v Ohridu**

Po Đuriću so freske v tej cerkvi so nastale leta 1294 oz. 1295. Nekoč se je nad vhodnimi vrati cerkve nahajal relief s portretom ustanoviteljev, ki klečijo in molijo pred ikono Bogorodice Perivlepte. Drugi napis v priprati govori o nastanku in ustanovitelju cerkve. Freske sta slikala slikarja Mihajlo Astrapa in Evtihij, ostali slikarji pa so neznani. Oba sta prišla iz Soluna in njuno slikarsko ustvarjanje je narejeno po tradicijah najboljših slikarjev Bizanca iz druge polovice 13. stoletja in po načelih novega stila »renesanse paleologov«. Za oba je značilno, da sta bila privrženca meniškega razumevanja religioznega slikarstva. Za njuno slikanje je tipična uporaba modre, oker, rdeče in bele barve, ki prekrivajo najširše površine slike. S pomočjo svetlobe in sence modelirata obraze in obleke, s svetlobo pa poudarjata moč gibov. Cerkev je v obliki vrisanega križa v pravokotnem prostoru, nad katerim se dviguje kupola z narteksom na zahodni strani.

(Balabanov 1983; Đurić 1974)

Đurić piše, da sta na oltarju prikazani evharistični temi: *Sveto obhajilo apostolov* in *Poklon žrtvi*. V prostoru proskomidije sta prisotni temi *Kristusa kot župnika* v jeruzalemskem hramu in scena iz Stare zaveze *Gostoljuba Arvamogov*. V prostoru diakona se nahajata scena iz Stare zaveze, ki se imenuje *Trije mladostniki v ognjeni peči*, in ciklus, posvečen Jovanu Preteču. Zgornjo cono prekrivajo freske velikih praznikov, trpljenja Jezusa in njegovih čudežev. Izjemno lep prostor pripada freski, ki je posvečena Bogorodici. Obsega ciklus, ki je posvečen njenemu življenju, ki ga bomo opisali nadalje v diplomski nalogi. Njena smrt je naslikana v

petih scenah na zahodnem zidu, scene iz Stare zaveze se pa nahajajo v priprati. V spodnjih conah so naslikani svetniki. Škofom so namenili mesto v oltarju, uglednim menihom stene naosa, svetim vojakom zahodne stolpce, apostolom pa prostor v priprati. Častno mesto pri ikonostasu na severnem zidu je dobil sv. Kliment, zaščitnik Ohrida, poleg njega pa se nahaja Konstantin Kavasil, tedanji arhiepiskop Ohrida, ki je predstavljen kot svetnik. Nasproti njiju je na južnem zidu naslikan apostol Peter, ki nosi cerkev, katero mu je podaril Kristus, na ramenih. To je ena izmed redkih tem, ki se pojavljajo v bizantinski umetnosti (Đurić 1974: 18).

Balabanov piše, da med najpomembnejša dela, ki lahko na osnovi stilske analize datirajo v konec 12. in začetek 13. stoletja, spada ikona *Sveto obhajilo apostolov*. Freska, ki jo je naslikal neznani slikar, je nastala v času, ko je monumentalni stil slikarstva odstopal svoje mesto narativnem stilu, kateremu je podrejena linija risbe in niansa barv. Po svoji ikonografski temi sodi omenjena ikona med zelo redke. Ne poseduje niti značilnosti prefinjenih slikarjev iz dvorskih carigrajskih delavnic niti lokalnih zografov. Freska je morda delo solunskih zografov, ki so ustvarjali konec 12. in v začetku 13. stoletja. V centralnem prostoru je dvakrat predstavljen Kristus. Prvič je prikazan v strogi frontalni pozi, podobni tisti, ki jo ima v kompoziciji *Sveto obhajilo apostolov* v cerkvi sv. Sofije v Ohridu. Med njima pa obstaja tudi razlika, saj na freski v cerkvi sv. Perivlepte Kristus daje hostijo sv. Petru in v levi roki drži četrtino nekvašenega kruha. Drugič pa je Kristus prikazan rahlo nagnjen v levo s kelihom v roki, ki ga ponuja sv. Pavlu. Apostoli so razvrščeni levo in desno v dve skupini, a je vsaka figura v prostoru jasno definirana, kar govori o visokih umetniških vrednotah neznanega slikarja.

(Balabanov 1983: 74)

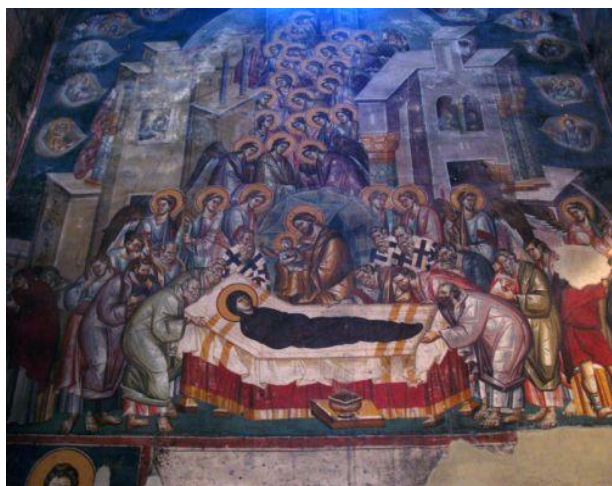
V sferi štafelajnega slikarstva privlači posebno pozornost litijska ikona, na kateri je z ene strani naslikana sv. Bogorodica Odigitrija, z druge pa križanje Kristusa. Na križu oker barve je predstavljeno telo mrtvega Kristusa z glavo, ki je priklonjena na desno. Pod križem sta sv. Bogorodice in sv. Jovan, in sicer v pozah, ki so karakteristične za slikarstvo 13. stoletja. Njuna žalost je opazna, ampak vzdržana.

(prav tam, 90)

Pomembno je še podrobneje opisati ciklus Bogorodice, ki po mnenju Miljaković-Pepeka predstavlja enega od najstarejših in najbolj ohranjenih ciklusov monumentalnega slikarstva v

Makedoniji. Ta ima v ikonografskem pogledu kompozicije, ki so redke in vsebujejo neobičajne podrobnosti. Ciklus je umeščen v drugi cono na zahodnem zidu in vsebuje šest sceni z nekaj dodatnih epizod. Lahko bi rekli, da se ta ciklus Bogorodice pojavlja dosti zgodaj v tako vzhodni, kot zahodni ikonografiji. Eden starejših ciklusov se tako nahaja na freskah v hramu Fortuna Virilis v Rimu. Ciklus Bogorodice v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte se začne s sceno *Bogorodica sprejme vest od angela o njeni smrti*. Bogorodica sedi na prestolu z pogledom na angela, ki ji podaja rajsko vejico. V drugi sceni je predstavljena freska *Bogorodica, ki sporoča svojo smrt bližnjim*. Bogorodica je postavljena na prestol obkrožena s številnimi ženami prestrašenih pogledov, ki izražajo globoko sočutje o njeni smrti. V centralni sceni tega ciklusa je predstavljen sam dogodek *Smrt Bogorodice*, v katerem je vključena tudi epizoda *Vnebovzetje Marijino*. Posebnost te freske je v tem, da je tukaj Bogorodica zavita v modro-vijolično obleko, kar nas spominja na to, da je pripravljena na pogreb. Od tu sledi, da ta ikonografska posebnost ni bila običajna pojava v bizantinski ikonografiji, jo pa zasledimo v zahodni ikonografiji. V bizantinski ikonografiji je Bogorodica običajno prikazana oblečena v hiton in ima iztegnjene ali prekrižane roke. Nato sledi scena *Prenašanje telesa Bogorodice*. V poslednji sceni ciklusa je predstavljena kompozicija *Obisk praznega groba Bogorodice*. Nad grobom so naslikani štiri apostoli, od katerih prepoznamo lik Petra in Jovana.

(Miljaković-Peppek 1964: 109–116)



Slika 15: Freska smrti Matere Božje (Panacomp: [http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija\\_ohrid](http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija_ohrid), 2011).

#### **4.9.1. Prikaz Mihajla in Evtihija v umetnostnozgodovinskih študijah v primerjavi s prikazom Evtihija v prozni zbirki *Freske in groteske***

V tem poglavju sem skušala primerjati, kako sta freskanta Mihajlo in Evtihij prikazana v umetnostnozgodovinskih študijah in kako je Evtihij prikazan v umetniškem delu, prozni zbirki *Freske in groteske* Venka Andonovskega. Posebno sem se potrudila osredotočiti na Evtihija, ker pa sta, kot bomo videli v nadaljevanju ustvarjala skupaj z Mihajlom, izločitev le-tega ne pride v poštev. Svoje opise sem povzemala iz štirih knjig in sicer: Kosta Balabanov – *Freske i ikone u Makedoniji*, Petar Miljaković-Peppek – *Deloto na zografite Mihailo i Evtihij* ter Vojislav J. Đurić – *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Venko Andonovski -. *Freski i groteski*

Balabanov meni, da slikarstvo Mihajla in Evtihija v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte nosi osnovne odlike solunskega slikarstva, le-to pa vsebuje tudi elemente intenzivnega iskanja novih poti. Zapuščajo se ustaljene norme solunskih delavnic in iščejo nove, ki bodo vsebovale več realizma, notranje dinamike naslikanih likov in kompozicij. Slikarja se trudita, da osvojita prostor, ki vodi v globoko kompozicijo ter ustvarjanje tretje dimenzije, ki celotni kompoziciji daje zgled narativnega prostora. Najuspešneje rešen problem prostora je v kompoziciji *Zadnja večerja*, kjer je v prednji plan postavljena figura apostola, ki obrača hrbet gledalcem, v pravi liniji v prostoru za njim pa je naslikan Kristus z apostoli, ki sedijo za okroglo mizo. Ustvarjanju vtisa globine v prostoru pomagajo tudi drugi elementi slike. Poleg rdeče, zelene, bele, modre in barve svetlega okra uporabljajo slikarji vse možnosti za plasiranje poltonov, ki pomagajo pri ustvarjanju impresije plastičnosti oblek in likov naslikanih figur. S slikanjem podrobnosti poskušajo razložiti tisto, kar smatrajo, da ni dovolj dobro definirano in razloženo (Balabanov 1983: 94–95).

To poglavje je moč povezati s prozo Venka Andonovskega, saj se v njegovi prozni zbirki *Freske in groteske* pojavlja freskant Evtihij. Če poskušamo primerjati prikaz Evtihija v umetnostnozgodovinskih študijah in v prozni zbirki *Freske in groteske*, naletimo na nekaj nepremostljivih razlik. Zanimivo je, da je v umetnostnozgodovinskih študijah Evtihij vedno prikazan v paru z Mihajlom Astrapom. Miljaković-Peppek piše, da z analizo zapuščenih podpisov Mihajla in Evtihija lahko vidimo, da sta v nizu relativno dolgega perioda vedno delala skupaj (Miljaković-Peppek 1967: 23). V sedmi freski knjige *Freske in groteske* je Evtihij prikazan kot samotni slikar, ki je na obale Ohridskega jezera dopotoval leta 1303, kjer je začel poslikavati cerkev Svetega Klimenta (Andonovski 2001: 119). Balabanov pravi, da je

danes cerkev Bogorodice Perivlepte znana pod imenom sv. Kliment, saj so vanjo prenesene kosti Klimenta Ohridskega<sup>5</sup> (Balabanov 1983: 92). Tako vidimo, da je Andonovski za imenovanje cerkve uporabil sodobnejšo različico, cerkev sv. Klimenta, medtem ko je pa za naše razumevanje izrecnega pomena, da se zavedamo, da gre za isto cerkev. V spor prihajata tudi letnici poslikavanja cerkve. Po Andonovskem je to leto 1303 (Andonovski 2001: 119). Kot smo pa že zgoraj v poglavju videli, Đurić meni, da so freske nastale leta 1294 oz. 1295 (Đurić, 1974: 17). S to letnico se strinja tudi Balabanov, ki piše, da sta Mihajlo Astrapa in Evtihij leta 1295 na poziv Progona Zgura poslikala cerkev sv. Bogorodice Perivlepte (Balabanov 1983: 91).

"Мајстор Евтихиј работеше ден и ноќ. Работеше бавно, мачно, но сигурно. Висок, жилав, со долга, бела брада, со очи на светец, со старечки, но мирни раце, со денови не излегуваше од храмот. Дење, во примракот на црквата, меѓу миризмите на темјанот и свеќите, врз штавена кожа ги мешаше своите чудотворни бои."  
(Andonovski 2001: 120).

Iz zgornjega citata lahko vidimo, da opis Evtihija spominja na svetnika. Skozi diplomsko delo opazimo, da so skoraj vsi svetniki na freskah vedno upodobljeni z dolgo belo brado in to nastopi kot prepoznavni, zaščitni znak svetnikov. Sam Andonovski pa opiše Evtihija kot visokega človeka z ravno takšno dolgo belo brado, s starimi in mirnimi rokami. Njegove oči so spominjale na oči svetnikov (Andonovski 2001: 120). V umetnostnozgodovinskih študijah pa na žalost nič ne izvemo o njegovem videzu, niti o njegovem umetniškem ustvarjanju pred letom 1295 (Miljaković-Pepik 1967: 23). Balabanov piše, da se mnogi raziskovalci slikarstva Mihajla in Evtihija trudijo poiskati odgovore na vprašanja o njunem šolanju, mestu rojstva in umetniškem delu pred prihodom v Ohrid, ampak zaradi primanjčovanja pisnih dokumentov ni možno locirati njunega rojstnega kraja. Pomagajo si le s stilsko analizo fresk v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte in komparativnim materialom, posebno s tistim, ki poseduje podoben rokopis slikarjev Mihajla in Evtihija. Preko tovrstnega raziskovanja so prišli do zaključka in lahko bi se reklo, da se večina s tem strinja, da je šolanje teh dveh slikarjev bilo vezano za mesto Solun (Balabanov 1983: 93–94).

---

<sup>5</sup> Avgusta 2002 so kosti Klimenta Ohridskega iz te cerkve prenesli v novo cerkev sv. Kliment in sv. Pantelejmon na Plaošniku.



#### 4.9.2. Upodobitev svetnikov v prozni zbirki *Freske in groteske*

V sedmi freski z naslovom Evtihijeva smrt so svetniki prikazani z globokimi, vodenimi očmi. Njihov obraz odseva žalost, katera se lahko prenese na človeka, če le-ta predolgo gleda fresko in od te žalosti lahko človek celo umre. Ko vstopiš v cerkev imaš občutek, da svetniki s tistimi globokimi, vodenimi očmi in plašnim pogledom gledajo naravnost vate, mirno in krotko. (Andonovski 2001: 120)

Они што ја беа виделе, а таквите беа ретки – оти мајстор Евтихиј не пушташе секого додека работеше – велеа дека светците имаат водени очи. Некои, други, тврдеа дека било опасно да се гледа фреската, оти човек можел да се разболи и да умре од тага; гледајќи во длабоките, влажни очи на светците, човек ја предизвикува смртта, велеа. Еден од најстарите жители говореше дека светците на мајстор Евтихиј го гледале светот необично кротко и питомо, и дека на човек му се чини дека каде и застане во црквата, тие сè така гледаат право во него, мирно, питомо. (Andonovski 2001: 120).

Do zdaj nam je že znano, da sta si Evtihij in Mihajlo prizadevala zapustiti stare ikonografske vzorce in skušala uvesti večjo individualizacijo likov (Makedonska nacija, 28. 9. 2011). Če skušamo povezati upodobitev svetnikov v knjigi *Freske in groteske* s svetniki v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte nas to popelje v popolno nasprotje. Kot smo že prej omenili so svetniki v *Freskah in groteskah* prikazani z vodenimi očmi, kjer njihov obraz oddaja žalost tistemu, ki gleda vanj (Andonovski 2001: 120). Svetniki na freskah cerkve sv. Bogorodice Perivlepte pa so prikazani kot močni ljudje, polni energije in bojevitega videza. Mihajlo in Evtihij jih nista hotela idealizirati, ampak predstaviti kot običajne ljudi (Makedonska nacija 28. 9. 2011). Tukaj pridemo do tega, da je podobnost potrebno iskati drugje. Samo branje zgodbe Evtihijeva smrt me spominja na fresko *Objokovanje Jezusovo* v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte. Ravno v tej freski Mihajlo in Evtihij razvijeta svoj prepoznavni osebni slog. Ta freska je prikazana z veliko dramatičnih trenutkov in globoko izraženih razpoloženj, kjer poleg glavnih likov, slikajo zelo dejavne moške, ženske in angele. Dejavne v tem smislu, da s svojimi kretnjami in mimiko izražajo silne emocije. Takšno silno dramatiko redko srečujemo v Makedoniji, z izjemo v kompoziciji *Objokovanje Jezusa* v cerkvi sv. Pantelejmona v Nerezih, ki je še ena od možnosti od kje črpa Andonovski inspiracijo za prikaz svojih svetnikov. Predvsem v kompoziciji *Objokovanje Jezusa* v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte izstopajo emocije Bogorodice, ki objokuje svojega mrtvega sina in tako pokaže svojo šibkost, svojo človeško stran, podobno kot v Nerezih. Ob pogledu na fresko *Objokovanje Jezusa*, se

nam le-ta vtisne v spomin, tako kot se Evtihijeva freska vtisne prebivalcem Ohrida in jo posledično začnejo sanjati (Makedonska nacija 28. 9. 2011).



Slika 16: Objokovanje Jezusa v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte, (Vest: [http://star.vest.com.mk/default.asp?id=107255&idg=6&idb=1615&rubrika=Revija, 11. 12. 2005](http://star.vest.com.mk/default.asp?id=107255&idg=6&idb=1615&rubrika=Revija,11.12.2005)).

Svetnike Andonovskega lahko primerjamo tudi z litijsko ikono, katero je ustvaril neznani slikar, ki se odlikuje z mehkim, preciznim risanjem in bogato izbiro barv. Sv. Bogorodica Odigitirija je naslikana v doprski figuri. Z levo roko drži malega Kristusa, z desno kaže nanj. Njena obleka je poslikana z oker barvo in temnomodrimi sencami. Mali Kristus z desno roko daje blagoslov, v levi roki pa drži zaprt zvitek. Oblečen je v hiton maslene barve in rdeči himation. Obraz Bogorodice odkriva globoko žalost, saj je izvedela usodo svojega sina (Balabanov 1983: 90). Morda je ravno iz te ikone Andonovski črpal inspiracijo za upodobitev svojih svetnikov.

#### **4.9.3. Zanimiva je tudi avtorjeva izbira naslova za obravnavano prozno zbirko: *Freske in groteske*.**

Avtor jo bralcu razkrije v predgovoru, ko nam (izmišljeni) urednik zbirke pove, da je pri petih letih s stricem Mitejem obiskal samostan Svetega Nauma na Ohridskem jezeru. Kar ga je posebej presenetilo so bili stričevi odgovori na vsa njegova vprašanja. Znal je celo odgovoriti, kaj se je nahajalo na praznih mestih na freskah. Za vsak naslikan obraz, je vedel kaj je bilo pred tem naslikano in urednik meni, da danes končno razume njegovo skrivnost, njegov večščino obrti. S tem namenom nam predstavlja tudi zbirko zgodb, kolekcijo fresk, ki jo posveča ravno svojemu stricu Miteju.

(Andonovski 2001: 8).

" Конечно, приредувачот сака да соопшти дека колекцијата му ја посветува на сега веќе отсутниот тетин Мите. Кога приредувачот имаше пет години тој го држеше за рака во манастирот "Свети Наум", на Охридското Езеро; тој ден се случи иницијацијата на светот на чудните, долгнавести, просветени лица на светците. Одговараше на сите мои прашања, без застој. Се чудево од каде може толку да знае. Посебно ме изненадуваше што тој имаше одговор и на прашањето – што имало на празните места на фреските. Или пак, за секое лице насликано на фреските знаеше каде било претходно, миг-два пред да се појави, и каде ќе оди откако ќе излезе од сликата. Мислам дека денес ја разбирам неговата тајна, неговиот вешт занает.

Затоа и ја приредувам ова колекција. Ја сфаќам пораката на отсуството. "

(Andonovski 2001: 8).

## 5. VENKO ANDONOVSKI IN POSTMODERNIZEM V MAKEDONSKI PROZI

Če omenjamo Venka Andonovskega moramo omeniti tudi postmodernizem in poetično fantastiko, saj sta to dva koncepta, ki se povezujeta z njegovim delom. V zadnjem desetletju dvajsetega stoletja postaja postmodernizem dominanten koncept v makedonski prozi ter se močno razlikuje od svojega predhodnika – modernizma. Pri nastanku novega stila je vedno težko precizno locirati formacijo nekega stila. Predvsem se v začetku izpostavi, da so v teoriji izčrpana stara poetska načela, ter svoja mesta odstopijo novim. Nov stil se ne sklicuje vedno na svojo inovativnost, ampak bolj na dominacijo v določenem obdobju. Kot primer lahko podamo, da postmodernistični prozi kot eno izmed načel pripisujejo citiranje, ki ga je moč opaziti že pri dadaistih, karnevalizacijo, katero srečujemo že v srednjem veku ter konstruktivizem, ki se je pojavljal že v klasični moderni. Vsa ta načela niso inovativna, ampak postanejo vodilna oziroma dominantna v postmodernistični eri.

(Mojsieva-Guševa 2008: 69)

Postmodernistična kratka proza se je v Makedoniji razcvetela v drugi polovici osemdesetih, bohotila v devetdesetih in zakorakala tudi v novo tisočletje in predvsem pri avtorjih, kot so Aleksandar Prokopiev, Dimitre Duracovski ter Venko Andonovski.

(Subiotto 2008: 292)

Venko Andonovski določi leto 1965 kot začetek postmodernistične ere v Makedoniji in roman avtorja Vlada Uroševića z naslovom *Okus breskev (Вкусот на бресквите)* kot oznanjevalec postmodernizma. Na drugi strani Danilo Kocevski, avtor prve postmodernistične monografije, določi osemdeseta leta, kot začetek, saj so se takrat pojavili prvi programski teksti, zbori postmodernistov ter javna razprava o tej temi.

(Mojsieva-Guševa 2008: 69-71)

Lastnosti postmodernizma so bistvene za razumevanje tega poglavja ter celotne knjige *Freske in groteske*, zato jih bom v tem poglavju na kratko opisala. Ena izmed lastnosti je, da postmodernizem stremi k širitvi okvirjev književnosti s spreminjanjem in mešanjem tradicionalnih žanrov v eni knjigi. Z mešanjem žanrov posledično lahko pride do žanrske mimike, kar pomeni, da se en žanr skriva v senci drugega. Prvi, ki je eksperimentiral z žanri je bil Slavko Janevski z romanov *Ruleta s sedmimi številkami (Рулет со седум бројки)*. Druga karakteristika je medbesedilnost ali citiranje imanentna tako za zgodnji postmodernizem (prve

kratke zgodbe avtorjev Prokopieva in Duracovskega imajo tako očitne kot skrite citate, vzete iz marginalnih ali eksotičnih izvorov), kot tudi za mlade avtorje, kot je Andonovski (v takšnih delih najdemo številne prepoznavne in lažne citate ter mistifikacije). Brisanje meja med različnimi diskurzi je osnovna kvaliteta postmodernistične proze, kot tudi indikator za resne prihajajoče spremembe v pripovedovanju. Vpeljevanje znanstvenih referenc v pripovedovanje pomeni prepoznavanje, dešifriranje, interpretacijo in primerjavo tekstov ter posebno atmosfero razigranosti. Razigranost postmodernizma ni samo evidentna v kreativnem kombiniranju elementov različnih porekel v enem delu, ampak tudi v poigravanju s celotno zgodovino književnosti (narodna, realistična, modernistična). Ni več striktne dolžine, dogmatičnih resnic, nepomičnih struktur. V postmodernistični prozi je ravno obratno, vse je dinamično, razgibano. Tehnike rekonstrukcije in dekonstrukcije oživljajo stare oblikovane tekste, s tem, da jim priključijo popolnoma nov pomen ter jih tako naredijo popolnoma novim. Logocentrična premisa, da eden od postavljenih tekstov, za razliko od drugih ima več pomenov je zelo vprašljiva. To lahko vidimo v delih Ermisa Lafazanovskega, kjer se združijo številni folklorni elementi z avtentičnim, zabavnim in inovativnim, ter s tem ustvarijo nov tekst. Knjiga Aleksandra Prokopieva z naslovom *Anti- navodila za lastno uporabo (Анти-указания за лична употреба)* je primer za tovrstno prozo. Njegova narativnost je polna metatekstualnih elementov kot so pisanje zaradi pisanja ali samo pisanje za branje, kjer se odkrivajo avtorjevi pogledi. Opustitev logocentrizma kot sistema, da se predstavi univerzum je karakteristika del Venka Andonovskega, še posebno v knjigah *Popek sveta* in *Azbuka neposlušnih*, kjer je ta proces viden ne samo v pripovedni strukturi, ampak tudi v samem delovanju romana o čemer se bomo nadalje bolj poglobili.

(Mojsieva-Guševa 2008: 72–75)

Prva postmodernistična prvina v prozni zbirki *Freske in groteske* je po mojem mnenju autoreferencialnost, saj je besedilo, ki se samokomentira. Drugi del prozne zbirke z naslovom *Restavracije*, komentira prvi del z naslovom *Freske*. Ostali dve značilnosti sta medbesedilnost in poigravanje s celotno zgodovino književnost, kar ustvarja atmosfero razigranosti. V hrvaškem leksikonu vidimo, da pojem intertekstualnosti ali medbesedilnost pomeni, da smisel besedila spoznamo v celoti šele z vključevanjem drugega, že obstoječega besedila (Hr.leksikon 1. 9. 2014). Tako vidimo, da se Andonovski v zgodbi *Nebesni prestoli* nadovezuje na epitaf Kirila Pejčinovića, kjer skuša razložiti poreklo tega kamna oziroma epitafa. Smisel zgodbe *Nebesni prestoli* razumemo šele, ko ugotovimo, da se nadovezuje na zgoraj omenjeni epitaf.

"Една година подоцна, Кирил го врежува текстот на својот епитаф во една камена плоча. Ова е повест за потеклото на тој мудар камен".

(Andonovski 2001: 51)

Andonovski podobno počne v zgodbi *Vinska mušica*, kjer se nadovezuje na zgodbo *Siljan Štorklja* avtorja Marka Cepenka. Parodira s pripovedovalno prakso Marka Cepenka, s tem da ne skuša osmešiti avtorja, marveč pijanstvo piscev in se na tak način poigrava s celotno zgodovino književnosti.

### **5.1. Poetična fantastika**

Poetična fantastika je pomembna za naše raziskovanje, saj je ne moremo izločiti iz termina postmodernizem, ki je splošna oznaka za umetnost v drugi polovici 20. stoletja. Splošni pregled razvoja makedonske kratke proze daje vtis, da je znotraj nje najbolj razvita podvrst fantastične kratke proze. Makedonska fantastična kratka proza kot literarni pojav izhaja iz zgodovine makedonskega ljudskega slovstva, obenem pa sprejema bogastvo sodobnih svetovnih izkušenj na tem področju.

(Kapuševska-Drakulevska, 2004; Subiotto 2008)

Bistveno vlogo v konstruiranju postmodernistične poetike na splošno in novih, modernih literarno-fantastičnih oblik in postopkov, po mnenju Kapuševske-Drakulevske, pripada latinsko-ameriški pesniku in pisatelju Borgesu. Borgesov opus je bil odkrit konec 60-tih let in se smatra za prvega velikega postmodernističnega pisatelja. Povezava poetične fantastike s postmodernizmom se realizira prek borgesovske metode odtujitve literarne resničnosti. Z drugimi besedami bi lahko rekli da je postmoderna doba »dolžna« Borgesu naslednje odlike: intertekstualnost (razumevanje, da vsako novo besedilo ustvarja kontinuitet literarne tradicije), psevdoznanstveni ton (brisanje meja med faktografskim in imaginarnim), erudicijski stil, parodičnost in umeščanje dogodkov v zunajčasovne in zunajprostorske okvire. Vse te odlike se uveljavijo v sferi poetične fantastike. V makedonski literaturi konec 70-tih let in začetek 80-let sprejema cela generacija pisateljev Borgesove fantazmogorije, med njimi je potrebno izpostaviti naslednja imena: Aleksandar Prokopiev, Fradi Mihajlovski, Dimitrie Duracovski, Krste Čačanski, Jadranka Vladova, Ermis Lafazanovski in za nas pomemben avtor Venko Andonovski (Kapuševska-Drakulevska 2004: 161–162).

Ker pa nas predvsem zanima poetična fantastika, bomo sprva razložili ta termin. Kapuševska-Drakulevska piše, da večina teoretikov pod tem terminom razume kakršnokoli prozno delo napisano na neobičajen način, drugi dajejo terminu ožji pomen. Vsem pa je skupno povezovanje poetske fantastike s sodobno literaturo, kot da bi šlo za nov vid književnosti, ki bi bila nefantastična v primerjavi z tipično, običajno predstavo o fantastiki. Od tukaj tudi izhaja termin »pseudofantastična književnost 20. stoletja«. Čeprav bi po imenu poetična fantastika, sklepali da se ta nanaša na poetične tekste, temu ni tako. Oznaka »poetična« se nanaša na tista dela fantastične književnosti, ki jih odlikuje poseben, izjemen način na razumevanja in organiziranja literarne snovi. Postopek v poetični fantastiki je ekvivalenten tistemu, ki se ga se poslužujejo lirski pesniki, kar pomeni da ima subjektiven karakter in deluje kot nekakšno »poetično« pripovedovanje. Pomembna je tudi metaforičnost uporabljenega govora, kot tudi odsotnost napetosti med vsakdanjim in nadnaravnim. Namesto tega poetična fantastika temelji na igri med resničnostjo in fikcijo, z budnostjo in snom, realnim in irealnim in ostaja odprta za novo vrsto izkušnje iz literarne in zunajliterarne sfere (Kapuševska-Drakulevska 2004: 159–160).

Mladi makedonski prozaisti koristijo mešanje in kombiniranje žanrov in kot rezultat tega nastanejo intermedijalna dela oziroma hibridi:

- ◆ eseja in kratke proze
- ◆ drame in kratke proze
- ◆ filma in kratke proze
- ◆ pesmi in kratke proze

V poetični fantastiki prihaja tudi do zamenjave fikcijskega konflikta: vsakdanje-nadnaravno z odnosom irealno-irealno. To pomeni, da podlaga te proze ni več izkustvena realnost kot taka, ampak se vse dogaja na ravni zavesti, v prostoru in času imaginacije. Z drugimi besedami se zgodba ne nanaša na realno, temveč na izmišljeno kot stvarno, resnično. Se pravi svet, ki je predstavljen v poetični fantastiki je sam po sebi neobičajen, neresničen, čuden in temelji na snu, na literaturi in ostalih umetnostih, na igri. Glavni steber tega tipa fantastike je igra. V poetični fantastiki ni predvideva nikakršna meja med svetom sna in svetom resničnosti, ampak se sen smatra kot eden od možnih oblik polifunkcionalnosti, večslojnosti sveta.

(Kapuševska-Drakulevska 2004: 160–165)

Kapuševska piše, da v istem okvirju lahko govorimo tudi o t. i. palimpsestu kot tipični borgesovski metodi, katere bistvo je v obstajanju, kontinuiranem nadgrajevanju kulturnih slojev minulih obdobij v minulih obdobjih umetniške tradicije. Po borgesovskih principih se dejstva zgodovine združujejo v literarno alkimistično delavnico z dejstvi fantazije nekega pisatelja. Kot posledica pride do spremembe tradicionalne pozicije pripovedovalca: ta postane »poetični pripovedovalec«. Njegova vloga je reducirana na nivo urednika besedil (Kapuševska-Drakulevska 2004: 170). Podobna pozicija avtorja se pojavi v predgovoru prozne zbirke *Freske in groteske*, kjer se avtor pojavi kot fiktivni (izmišljeni) urednik zbirke in nam v tej vlogi predstavi razlog za izbor naslova.

Prozna tehnika »odkritega rokopisa« je prisotna v prozi Venka Andonovskega (med drugimi tudi Aleksandra Prokopieva in Vlada Uroševića). Lahko bi uporabili tudi termin »eruditska fantastika«, ker posnemajo stil in jezik ustreznega dokumenta.

(Kapuševska-Drakulevska 2004: 170)

Kapuševska-Drakulevska piše, da komunikacijski odnos poetične (kot postmodernistični tekst) s predhodnimi obdobji in na splošno z literarno tradicijo aktualizira pojem medbesedilnost, kot oznaka za »tipološko povezanost med različnimi besedili«. Smatra se, da se medbesedilni dialog odvija v obliki citata, aluzije, polemike in parodije. Citat je tudi prisoten v prozi Venka Andonovskega, kjer se pojavi kot »dokaz« za resnico, verodostojnost uporabljenega dokumenta v pripovedovanju. Specifično funkcijo imajo tudi številne aluzije na mit, torej postopek mitopoetizacije literarne realnosti (predelava ali nova interpretacija starega mitskega materiala) (Kapuševska-Drakulevska, 2004: 170–171).

Preobleko mitov lahko opazimo v prozni zbirki *Freske in groteske*. Če podamo primer iz zgodbe z naslovom *Soba za dušo* vidimo, da Andonovski uporabi dejstvo realne zgodovine, da je bil Aristotel učitelj Aleksandra Makedonskega. Z uporabo tega dejstva ustvari svojo zgodbo, nekakšno fiktivno vez med Aristotelom in Aleksandrom, kjer Aristotel postavi Aleksandru nalogo, ki je ni moč rešiti. Tako preko mitopoetizacije-literarne realnosti, Andonovski predela in interpretira stari mitski material.

Preko »prepoznavanja« dobro znanih mitskih struktur v običajnem vsakdanu se zdi, da literarne osebe iz te proze komunicirajo s podpovršinskimi sloji svoje zavesti, s človekovim izkustvom, vendar ne v sferi realnega, pač v sferi imaginarnega življenja. To je še en



specifičen način odtujevanja<sup>6</sup> literarne resničnosti v okvirju poetične fantastike. Za to vrst fantastike je značilno, da se brišejo meje med svetom mrtvih in svetom živih, kot tudi meje med telesno in duhovno sfero. Pri poetični fantastiki se postavi pod vprašaj vzročnost časa in prostora. Za koncept sveta je značilno »izgubljanje« subjektivnosti in njegove prostorsko-časovno opredelitve, liki in dogajanje pa so vnaprej postavljeni v antiprostor in antičas, pojmovani v smislu neskončnega in edinega časa in prostora. Avtorje poetične fantastike fascinira predvsem dimenzija prostora. Čas in prostor pa sta odprta v univerzalnem smislu. Poetična fantastika nam nudi sliko sveta obrnjenega na glavo, v katerem je vse kaotično, premeščeno, preobrnjeno in s tem nam nudi možnost razširitev obzorij percepcije sveta.

(Kapuševska-Drakulevska 2004: 170–182)

## 5.2. Proza Venka Andonovskega

Venko Andonovski je pisatelj, dramski avtor, pesnik, esejist, kritik in literarni teoretik. Prozna zbirka *Freske in groteske* (*Фрески и Гротески*, 1993) ter roman *Azbuka za neposlušne* (*Азбука за непослушните*, 1994) sta prejeli pomembne književne nagrade. Z romanom *Porek sveta* (*Папокот на светот*, 2000) je postal regionalno znan, saj je z njim osvojil prestižno nagrado »Balkanika«. V njegovi prozi je moč opaziti njegovo predanost zgodovinskemu pripovedovanju, saj preko njega pripoveduje, ne samo o ljudski usodi, temveč tudi o večnih dilemah sveta. Skuša ustvariti nekakšno svojo zgodovino, svoj avtentični stil časa, ki ni racionalen, ampak simbiotičen s primesjo religioznosti, krščanstva, poganstva in vero v nadnaravne, nematerialne sile. Pojav nadnaravnega ni preganjan v njegovi prozi temveč živi v simbiozi z naravnim in sta si tako enakopravni v skupnem obstoju.

(Aladžazovski 2010-2012)

Namita Subiotto je zapisala, da je Andonovski "eden od tistih pisateljev, ki jih nenehno obseda cikličnost časa, ponavljanje istih zgodb v različnih časovnih intervalih. Njegova specialiteta je preobleka mitov, aktualizacija vznemirljivih zgodovinskih utrinkov, osvetlitev profilov osebnosti, ki so zaznamovale svoj čas. Z drobnimi navodili vabi bralca, da pogleda kaj se skriva za videzom stvari, da odkrije druge, nevidne plasti in tako restavrira fresko, razreši uganko. Z izbiro in karakterizacijo likov oblikuje kontrast iz katerega vrejo vprašanja o etičnosti in moralnosti človekovih postopkov in manir" (Subiotto 2010). Venko Andonovski

---

<sup>6</sup> Prevedeno iz makedonskega jezika: очудување (očudovanje)

ima izredni občutek za ravnotežje zgodb in njegove zgodbe so literatura, narejena iz literature, pisanje, ki je hkrati branje literature, drugih umetnosti in zgodovine (Subiotto 2007: 307).

Potrebno je omeniti tudi njegove prevode v slovenščino. In sicer:

- *Popek sveta*; prevedla: Sonja Dolžan, 2013. Ljubljana: Cankarjeva založba
- *Azbuka za neposlušne*; prevedla: Namita Subiotto, 2007. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev
- Svetovid. V: *V mesečini svet: makedonska kratka fantastična proza*; prevedel: Željko Mikloš, 2007. Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta
- Averoesova\* napaka. V: *V mesečini svet: makedonska kratka fantastična proza*; prevedel: Jernej Urh, 2007. Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta
- Dvigalo. V: *V mesečini svet: makedonska kratka fantastična proza*; prevedel: Jaka Fišer, 2007. Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta

Kot smo že prej omenili je karakteristika del Venka Andonovskega opustitev logocentrizma kot sistema preko katerega se predstavi univerzum, še posebno v knjigah *Popek sveta* in *Azbuka za neposlušne*, kot tudi v zbirki zgodb *Freske in groteske*. V teh delih lahko opazimo pomanjkanje popolnosti, jezikovne napake in skeptičen pristop k njegovi sposobnosti, da zna le-ta opisati verodostojno sliko sveta. To so samo začetne trditve, ki se kasneje razvijejo v globoko razmišljanje o literarnem predstavljanju resničnosti, iskanju resnice s paralelnim dvomom, da je resnica samo ena. Edina legitimna pot za gradnjo odnosov med literarnimi deli in resničnostjo je preko agonije junakov v delih. V osnovi se pokaže, da ne obstaja samo en referencialen pomen besede, ampak je to samo kulturološki proizvod razlik, ki kažejo na različne zgodovine in kontekste njegove uporabe. Jezik je predstavljen kot instrument laži, samoprevare. Priljubljena tema Andonovskega je nezmožnost jezika, da pokaže elementarne slike življenja, projektirane skozi padec logocentrizma. Pomanjkanje možnosti pripovedovanja zgodbe je filozofska razprava o problemu točnosti in relativnosti, resnice in laganja, kar je posebej razvidno v prozni zbirki *Freske in groteske*. Te kratke zgodbe so zaradi svoje odprtosti in nepreciznosti najprimernejše za razlaganje resnice, moči in kulture, enega in mnogih. Tukaj se nato postavi vprašanje-preko katerih narativnih postopkov se vse to doseže. Sledi odgovor: preko zapuščanja čvrste semantične definiranosti se doseže difuzna, prekinjena naracija in z vnašanjem estetskih, vizualnih materialov, ki podležejo mnogim kombinacijam ter z dekonstruktivnimi postopki v odnosu do forme, subjekta, stila, metanaracije in

hipertekstualnosti. Avtorju se omogoči svobodno strukturiranje besedila, bralcu pa kreativno spoznavanje in povezovanje materiala v skladu z lastnimi pogledi in interesi. Dominira igrivost in imaginacija avtorja, no tudi bralca. Bralec gradi svojo lastno mrežo, ki funkcionira različno od avtorja.

(Mojsieva- Guševa 2008: 82–84)

Kar je še zanimivo pri zbirki *Freske in groteske* so avtorjeve opombe. Pokaže nam, da te lahko funkcionirajo kot segmenti pripovedne strukture enega književnega dela. Zgodbe so sestavljene iz dveh delov. Prvi del je tako imenovana »freska«, drugi del pa »restavracija«. Te restavracije so dane v formi opombe. Restavracija (oziroma opombe) predstavljajo dopolnilo freskam, oziroma polnjene praznih (»poškodovanih«) mest. V predgovoru fiktivni urednik zbirke pojasni, da je nekoliko fresk resno poškodovanih, zato je za vsako poškodovano fresko v tej kolekciji dana tudi rekonstrukcija takšnih prekinitev. V *Freskah in groteskah* so opombe označene s številkami (tako kot v običajnem tekstu), le da je njihovo besedilo pisano v običajnem besedilu, bolje rečeno v enaki velikosti kot poglavje freske. To pomeni, da opombam avtor priznava enak pomen kot primarnemu besedilu, kar kaže na to, da so sestavni del strukture zgodb, oziroma funkcionirajo kot pripovedne enote. Dopusča možnost, da se opombe (»restavracije«) dopolnijo s strani bralca, kar kaže na to, da je prejemnik aktiven udeleženec v zapolnjevanju poškodovanih mest.

(Mladenoski 2006)

Menim, da je Andonovski avtor, ki v pisanje vloži mnogo truda, razmisleka in svojega intelektualnega znanja. Preko branja njegove prozne zbirke *Freske in groteske*, ter drugih prebranih del, kot npr. *Azbuka za neposlušne* in *Popek sveta*, sem dobila vtis, da Venko Andonovski zahteva od bralca popolno predanost in skoncentriranost njegovemu delu. Med površnim branjem njegovih del, lahko izpustimo marsikateri detalj, ki dopolnjuje celotni smisel zgodbe. Vsekakor menim, da branje del Venka Andonovskega ni lahkotno in preprosto. Potrebno je vložiti trud, ki se nam na koncu prebranega dela poplača, saj se preko njegovih del izobražujemo o kulturi, književnosti in zgodovini Makedoncev. Kar me je impresioniralo med večkratnim branjem prozne zbirke *Freske in groteske*, je dejstvo, da vedno znova odkrijemo nekaj novega, nekaj kar je bilo namensko prikrito, da sproži domišljijo bralca.

## 6. ZAKLJUČEK

Skozi raziskavo se je potrdila izhodiščna teza, da so na razvoj fresk v Makedoniji vplivali cerkev, ikonoklastično obdobje in prihod Klimenta Ohridskega in Nauma na obale Ohridskega jezera. Iz zgodovine cerkve je najpomembnejši dogodek bil vsekakor razkol med Rimom in Carigradom, po katerem se nato okrepi Carigrajska cerkev in s tem izkopava univerzalizem Rima. Nato se lahko bizantinska umetnost v cerkvi razvije v vsem svojem sijaju brez vpliva Zahoda. Ikonoklastično obdobje je bolj zaviralo razvoj fresk. To je obdobje, ko se prepove čaščenje ikon in upodabljanje verskih oseb. Privržence kulta ikon pa preganjajo in samo čaščenje postane kaznivo. Ob naraščajoči uporabi pokrajinskih motivov se razvije profana umetnost. Slovani iz Makedonije in Bolgarije so prihajali v neposreden stik z bizantinsko kulturo. S prihodom Kliment in Nauma na Ohrid nastopi neizmerno bogato obdobje v Makedoniji, saj sta svoje cerkve okrasila s freskami in ikonami. Arhitektura cerkva se prilagodi njenim potrebam, saj se vsi gradbeni motivi naslanjajo na enako obliko in sicer prečno ladjo, ki skupaj z vzdolžno ladjo simbolizira Kristusov križ, ampak osnovni tip varira glede na pokrajino. V Makedoniji tako obstajajo bazilike, ki so eno – ali triladijske in cerkve v obliki križa.

S freskami v Makedoniji se na poseben, umetniško ustvarjalni način ukvarja tudi Venko Andonovski, posebno v prozni zbirki *Freske in groteske*. Knjiga je razdeljena na dva dela: freske in restavracije. Restavracije so dane kot opombe, s tem da so napisane v enaki velikosti kot primarni tekst. Avtor v svoje zgodbe priključuje dejanske zgodovinske osebe kot je npr. freskant Evtihij, in jih umesti v čas. Skušala sem primerjati, kako je Evtihij prikazan v umetnostnozgodovinskih študijah in kako je prikazan v knjigi *Freski in groteske*. Pokažejo se mnoge razlike, kot so letnica poslikavanja, poimenovanje cerkve, fizični videz Evtihija. Nadalje sem želela raziskati, katera freska je inspirirala Andonovskega pri opisovanju svetnikov. Prišla sem do zaključka, da sta to mogoče dve in sicer: *Objokovanje Jezusa* in *sv. Bogorodica Odigitrija*. Obe sta remek delo v bizantinski umetnosti in izražata neopisljivo žalost iz obrazov upodobljenih, pa tudi s svojimi mimikami in kretnjami, zato jih lahko primerjamo z vodenimi očmi svetnikov v zgodbi Evtihijeva smrt V. Andonovskega.

Menim, da bi bilo nadalje zanimivo raziskati, kako je zgodba iz iste zbirke Averoesova napaka povezana z ojdipovim kompleksom po Freudu. Ravno tako bi bilo zanimivo raziskati, kako so naslovljena poglavja v prozni zbirki *Freske in groteske*, saj vidimo da Andonovski

uporablja arhaizme v naslovih. Zanimivo pa bi bilo še raziskati, kakšen odnos imajo Makedonci do srednjeveških cerkva. Ali so v njihovih pogledih unikat bizanitske umetnosti, ali samo predstavljajo objekt, kjer se izvaja liturgija? Na Ohridu sem dobila vtis, da jim cerkve predstavljajo bolj sakralni objekt, kot kakršnokoli umetniško remek delo. Seveda se pojavijo razlike. Recimo cerkve, kot so sv. Sofija in samostan sv. Nauma sta izjemno obiskani, tako s strani turistov, kot s strani domačinov. Razočaralo me je pa dejstvo, da izmed približno desetih vprašanih prodajalcev, taksistov, domačinov, nihče ni vedel kje se nahaja cerkev sv. Bogorodice Perivlepte.

## 7. POVZETEK

Diplomsko delo sprva opisuje zgodovinske dogodke povezane s cerkvijo, ki so imele posledično močan vpliv na razvoj umetnosti in na gradnjo cerkva. Pojavi se obdobje ikonoklastične krize, ko prepovejo čaščenje ikon, saj po mnenju ikonoborcev, ikona ni v skladu z krščanskimi normami. Potrebno je ločevati pojme ikona, ikonografija in freska. Ikona je predmet čaščenja in njena težnja je ustvariti povezavo med človekom in Bogom. Ikonografija predstavlja ločeno vejo bizantinske umetnosti in njeno rojstvo je bilo v miniaturah, slikah, kjer je bil tekst ilustriran z rdečim okvirjem. Freska pa je oblika slikarstva, kjer se barve nanašajo na svež omet, s katerim se zlijejo. Najstarejše makedonsko freskoslikarstvo lahko umestimo v čas od sredine 4. stoletja pa do prihoda Slovanov na Balkanski polotok. Arhitektura srednjeveških samostanov in cerkva v Makedoniji je tesno povezana s političnimi in kulturnimi okoliščinami tistega časa. V Makedoniji je potrebno ločiti dva kompleksa: samostanski kompleks in cerkveni kompleks. Makedonija poseduje kolekcijo najlepših fresk, ki se nahajajo v srednjeveških cerkvah, izmed katerih smo mi omenili: Freske v cerkvi sv. Sofije v Ohridu, freske v samostanu Bogorodice Eleuse v Veljusi, freske v samostanu sv. Leontija v Vodoči, freske v cerkvi sv. Pantelejmona v Nerezih, freske v cerkvi sv. Georgija v Kurbinovem, freske v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte v Ohridu, freske v cerkvi sv. Nikola v Prilepu, freske v samostanu Lesново in freske v cerkvi sv. Nikola Bolniški v Ohridu. Freske na nek način služijo kot inspiracija postmodernistu Venku Andonovskemu, ki svojo prozno zbirko naslovi *Freske in groteske*. Knjiga je sestavljena iz dveh delov: freske in restavracije. Slednje so pisane v obliki opomb, s to razliko, da so napisane v enaki pisavi kot primarni tekst (freske). Izmed kratkih zgodb v diplomski nalogi analiziramo zgodbo Evtihijeva smrt, kjer skušamo primerjati, kako je freskant Evtihij prikazan v umetnostnozgodovinskih študijah in kako je prikazan v zgodbi Evtihijeva smrt. Zanimiva je predvsem upodobitev svetnikov v prozni zbirki *Freske in groteske*, ki jo skušamo povezati z litijsko ikono sv. *Bogorodice Odigrije*, in fresko *Objokovanje Jezusa* v cerkvi sv. Bogorodice Perivlepte.

## 7.1. РЕЗИМЕ

Црквата е многу значајна бидејќи имала огромно влијание врз развојот на уметноста. Во историјата се случувале многу значајни настани. Јас ги опишав само главните: формирањето на Византија, советот во Никеа, периодот на владеење на Јустинијан и неговиот однос до религијата, Халкедонскиот собор, Трулскиот собор и распадот на Рим и Цариград. Во историјата е познато името на Константин кој е основач на новиот државен центар на Исток. Го изградил градот Византион кој бил главен град во империјата. Потоа во периодот помеѓу 711. и 843. година следело иконоборство што одиграло голема улога во византиската историја и имало големо влијание на развојот на уметноста. Иконоборството е движење кое се бори против обожувањето на икони. Во 726. година Леон III јавно се спротивставувал на култот кон иконите. Тој организирал проповеди со кои се обидува да ги убеди луѓето дека воздигнувањето на иконите не е според нормите на христијанската религија. Негов најголем противник бил Иоанес од Дамаск. Потоа доаѓа на местото на Леон III, Константин V кој донесол одлука дека нема да има икони во државниот свет и дека треба да се уништат сите икони, па така обожувањето на икони станало казниво. Иконите се замениле со секуларни слики. По смртта на Теофил иконоборството го доживеало својот крај. Треба да го споменеме и македонското сликарство. Неговите почетоци датираат од средина на IV век па до доаѓањето на Словените на Балканскиот полуостров. Најстарите сликарски творби биле откриени во градот Стоби. За тоа време е типично дека човечки фигури имаат широко отворени очи, заоблени лица, а во позадина е насликана архитектура. Потоа следува период кој започнува со доаѓањето на Климент и Наум на крајбрежјето на Охридското езеро. Тие ги красат нивните цркви со фрески и икони. За тој период е типичен монументален стил, фигурите имаат отворени очи, колоритот е составен од основни бои: темно портокалова, зелена и темносина боја. Потоа Македонија паднала под византиска власт под водство на Василиј II Македонецот. Духовниот центар бил во Охрид, Охридската автокефална црковна организација била водена како архиепископија. Нивните архиепископи даваат печат на уметноста помеѓу XI и XIII век. Во 1332 година Охрид доаѓа под српска власт. Официјален јазик останал грчкиот, но во литургијата се употребува и словенскиот јазик. Треба нешто да се спомене и за архитектурата на византиската уметност. Кога бил Миланскиот едикт, почнало да се шири градењето на цркви. Употребувале два облика на градба. Едниот бил базилика кој бил наменет за литургија, вториот бил централна зграда за крштевање. Во Македонија

архитектурата била поврзана со градењето на манастири и цркви. Повеќе манастири и цркви биле изградени од разни владетели како личен споменик. Треба да правиме разлика помеѓу два комплекси. Еден беше манастирски комплекс, друг беше црковен комплекс. Во Македонија имаме базилики кои се еднобродни, тробродни и цркви во облик на крст. Исто така е битна уште една разлика помеѓу термини иконографија, икони и фрески. Иконографијата е поврзана со сликање на фрески, но претставува посебна гранка на сликарството. Раѓањето на иконографијата се случило во минијатури, слики, каде што текстот бил илустриран со црвена рамка. Разликата меѓу иконите и фреските е во тоа што тенденцијата на иконите е да се направи врска меѓу човекот и Бога. Тие се предмети на воздигнување и уште имаат важна улога во литургијата. Додека фреската е облик на сликарството кога бојата се нанесува на свеж малтер. Македонското фрескосликарство се развивало под различни услови и околности и имало желба за независен развој.

Во мојата дипломска работа се вклучени девет фрески. Првите фрески се во црквата св. Софија. Се претпоставува дека во црквата работеле повеќе сликари. Доминираат сцени кои немаат геометриски дизајни, фигурите се поставени без желба за сместување. Превладуваат темно портокаловата боја, бела, темносина, сива, темнозелена и црна. Единствен пример на византиската уметност претставува фреската 40 маченици од Севастаија. Следните фрески се во манастирот св. Богородица-Вељуса. Тие фрески биле создадени во период помеѓу 1085. и 1093. година. Типично е дека се појавува сликање на пророци со брада или коса кои се насликани со игра на линии. Манастир св. Леонтиј во Водоча е формиран во три фази на градење и две фази на сликање. Од првата фаза се сочувани само две фигури на св. Исавриј и св. Евполос. Св. Исавриј спаѓа во ремек-делата од средновековното сликарство. Фреските во црква св. Пантелејмон се создадени во 1164. година. Тука е присутна желбата фигурата да се ослободи од волуменот. Оплакувањето Христово е најпозната фреска во Нерези бидејќи ниеден сликар не направил такво ремек-дело подоцна. Фреските во црквата св. Ѓорѓи во Курбиново се насликани од страна на три уметници. Се одржув речиси целата декорација на црквата бидејќи има многу малку оштетени фрески. Во црква св. Никола во Прилеп фреските се насликани од страна на два уметника. Подоброт уметник го сликал јужниот ѕид, полошиот сликал на северната страна, а заедно го сликале западниот ѕид. Сликарите биле инспирирани од делата на постарите сликари кои може да се видат во нивните фрески. Во манастирот Лесново работеле четири зографи. Иако тие се различни во вештините и процесот, сите четири зографи имаат слични



уметнички процеси. Тие ја избегнуваат класичната композиција, симетричниот распоред на броевите и пресметани дизајн сцена. Сликата е полна со луѓе, животни, замоци и куќи. Жртвуваат физичка убавина бидејќи тие сакаат да се нагласи духовната вредност на светците. Последните фрески од нашиот избор се наоѓаат во црквата св. Никола Болнички во Охрид. Тука е прикажана црковната и политичката ситуација на Охридска архиепископија. Сликањето е последица на спогодба во која Охридска архиепископија ја признава српската власт и автокефалноста на Српската црква. Тука исто така работеле двајца уметници. Подобриот ја сликал јужната страна на црква, и неговите светци се многу добро насликани. Во црква св. Богородица Перивлепта превладуваат два зографа Михајло Астрапа и Евтихиј. Тие биле следбеници на монашкото разбирање на религиозното сликарство. Тие употребуваат сина боја, црвена, темно портокалова и бела. Со помош на светлост и сенки моделираат лица и движења. Со сликањето на деталите се обидуваат да го објаснат тоа што сметат дека не било добро дефинирано и објаснето. Во дипломската работа се обидовме да споредиме како е прикажан Евтихиј во книги на историја на уметност и во книгата Фрески и гротески. Ги користевме следните книги: Коста Балабанов–Фрески и икони во Македонија, Петар Миљаковиќ-Пепек –Делото на зографите Михаило и Евтихиј, Војислав Ј. Дјуриќ–Византијске фреске во Југославија и Венко Андоновски–Фрески и гротески. Гледаме дека тие користаат различна година кога го наведуваат сликањето на црквата Св. Богородица Перивлепта. Андоновски ја користи годината 1303, а другите користаат 1294/1295 година. Исто така Андоновски го користи новото именување на црквата Св. Климент. Во книгата Фрески и гротески Евтихиј е прикажан како жилав, со долга, бела брада и очи на светец. Тој имал старечки но мирни раце. Во литература на историјата на уметноста ние не откривме ништо за неговиот излед, бидејќи имаше малку напишано. Ние не го знаеме ни тачното место на неговото раѓање. Во суштина истражувачите се согласуваат дека тој доаѓа од градот Солун. Исто така е важно дека во книгата Фрески и гротески авторот Андоновски го употребувал само ликот на Евтихиј, но во книгите на историјата на уметноста пишуваат дека тој работел секогаш со Михајло Астрапа. Интересен е и аспектот како Андоновски во својата книга ги опишува светците. Тие имаат длабоките, влажни очи. Ако човек гледал во фреската тој можел да се разболи и да умре од тага. Авторовиот опис на светците ме потсетува на фреската *Оплакувањето Христово* која се наоѓа во црквата Св. Богородица Перивлепта. Исто така можеме да видиме и сличности на литијската фреска *Св. Богородица Одигтрија*. Андоновски во својата книга Фрески и гротески се обидува да објасни од

каде произлегува неговиот наслов на книгата. Објаснува дека тој кога имал пет години, неговиот тетин Мите го одвел во манастирот Свети Наум. Таму тој се чудел од каде може толку тетин Мите да знае. Тој имал одговор на прашањето што имало на празните места на фреските. Сега Андоновски односно приредувачот го разбира неговиот занает.

## 8. LITERATURA

1. Aleksova, Blaga. 1989. The early christian period. V: *Macedonian national treasures*, ur. Kosta Bojadievski. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 96-121
2. Andonovski, Venko. 2001. *Freski i groteski*. Skopje: Tabernaukl
3. Balabanov, Kosta. 1983. *Freske i ikone u Makedoniji*. Ljubljana: Delo
4. Đurić, Vojislav. 1974. *Vizantijske freske u Jugoslaviji*. Beograd: Jugoslavija
5. Ferluga, Jadran. 1996. *Bizantinska družba in država*. Ljubljana: Filozofska fakulteta
6. Kapuševska-Drakulevska, Lidija. 2004. *Vo lavirintite na fantastikata: fantastičniot raskaz vo makedonskata literatura*. Skopje: Magor
7. Koco, Dimče. 1984. Sidnoto slikarstvo do krajot na XIV vek. V: *Umetničko bogastvo na makedonija*, ur. Kosta Bojadievski. Skopje: Makedonskata kniga, str. 151–157
8. Miljaković-Pepok, Petar. 1989. The complete macedonian collection of icon. V: *Macedonian national treasures*. ur. Kosta Bojadievski. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 173-210
9. Miljaković-Pepok, Petar. 1967. *Deloto na zografite Mihailo i Evtihij*. Skopje: Grafički zavod "Goce Delčev"
10. Mojsieva-Guševa, Jasmina. 2008. *Simbiotički strategii*. Skopje: Institut za makedonska literatura
11. Ostrogorski, Georgij. 1961. *Zgodovina Bizanca*. Ljubljana: Državna založba Slovenije
12. Serafimova, Aneta in dr. 2008. *Hristijanski spomenici*. Skopje: CIP
13. Shung- Wille, Christa. 1970. *Bizanc in njegov svet*. Ljubljana: Državna založba Slovenije
14. Skliar, Ania. 1999. *Velike kulture sveta*. Kranj: Gorenjski tisk
15. Subiotto, Namita (ur.). 2007. *Kar vidijo mačke: makedonska kratka proza*. Ljubljana: Študentska založba
16. Subiotto, Namita. 2007. Vodnik po labirintu makedonske fantastične proze. V: ČERNEC, Živa (ur.). *V mesečini svet: makedonska kratka fantastična proza*. 1. izd. Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta, 2007, str. 7-35

## 9. VIRI

1. Aladžozovski, Robert, Retro postmodernizma (dok se novo krčka). V: *Sarajevske sveske*, št. 14, 2010-2012  
<http://sveske.ba/en/content/retro-postmodernizma-dok-se-novo-krcka,2010-2012>
2. Bogorodica Perivlepta Ohrid freska, *PanaComp*, 2011  
[http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija\\_ohrid](http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija_ohrid) (Povzeto 8. 3. 2014)
3. Byggnadskonsten, San Vitale i Ravenna, Nordisk familjebok, *Wikipedia*,  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Basilica\\_of\\_San\\_Vitale#mediaviewer/File:Byggnadskonsten,\\_San\\_Vitale\\_i\\_Ravenna,\\_Nordisk\\_familjebok.png](http://en.wikipedia.org/wiki/Basilica_of_San_Vitale#mediaviewer/File:Byggnadskonsten,_San_Vitale_i_Ravenna,_Nordisk_familjebok.png) (Povzeto 10. 3. 2014)
4. Church of S. Apollinaire in Classe, Ravenna (plan), *Wikipedia*,  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church\\_of\\_S.\\_Apollinaire\\_in\\_Classe,\\_Ravenna\\_\(plan\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_S._Apollinaire_in_Classe,_Ravenna_(plan).jpg) (Povzeto 10. 3. 2014)
5. Crkva Svete Sofije Ohrid freska, *PanaComp*, 2011  
[http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija\\_ohrid](http://www.panacomp.net/makedonija?s=makedonija_ohrid) (Povzeto 8. 4. 2014)
6. Digitalen rečnik na makedonskiot jazik,  
<http://www.makedonski.info/search/%D1%85%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%98%D0%B0>, 1.9.2014
7. Hagia-Sophia-Grundriss, *Wikipedia*,  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Hagia\\_Sophia#mediaviewer/File:Hagia-Sophia-Grundriss.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia#mediaviewer/File:Hagia-Sophia-Grundriss.jpg) (Povzeto, 10. 3. 2014)
8. *Hr.leksikon*,  
<http://www.hrleksikon.info/definicija/intertekstualnost.html>, 1. 9. 2014
9. Master of the Sophien Cathedral of Ohrid, *Wikipedia*  
[http://hr.wikipedia.org/wiki/Crkva\\_sv.\\_Sofije\\_u\\_Ohridu#mediaviewer/File:Master\\_of\\_the\\_Sophien\\_Cathedral\\_of\\_Ohrid.jpg](http://hr.wikipedia.org/wiki/Crkva_sv._Sofije_u_Ohridu#mediaviewer/File:Master_of_the_Sophien_Cathedral_of_Ohrid.jpg)
10. *Makedonska nacija*,  
<http://www.mn.mk/kultura/4892-Crkva-Sveta-Bogorodica-Perivlepta-Ohrid>, 28. 9. 2011
11. Mladenoski, Ranko, Funkciite na fusnota–vo makedonskata kniževnost. V: *Portal*, št. 19-20. 2006, str.55-60  
<http://eprints.ugd.edu.mk/10131/1/Ranko%20Mladenoski%20fusnoti%20vo%20mak%20knizevnost%20Portal.pdf>

12. *Ognjišče*,  
<http://revija.ognjisce.si/index.php/iz-vsebine/pricevalec-evangelija/492-leon-ix-1002-1054>, 19. 4. 2014
13. Ohridskite crkvi kolepka na renesansata, *Vest*, 11. 12. 2005  
<http://star.vest.com.mk/default.asp?id=107255&idg=6&idb=1615&rubrika=Revija>  
(Povzeto 1. 9. 2014)
14. Raganje na renesansata, *Ajvan Doktor*, 13. 10. 2012  
<http://ajvandoktor.blogspot.com/2012/11/blog-post.html> (Povzeto 8. 4. 2014)
15. Saint Gjorgi monastery, *Travel 2 Macedonia*, 2008-2014  
<http://travel2macedonia.com.mk/tourist-attraction/saint-gjorgi-kurbinovo> (Povzeto 8. 4. 2014)
16. SSKJ, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša SAZU,  
[http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj\\_testa&expression=harpija&hs=1](http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=harpija&hs=1), 2. 4. 2014
17. St. Panteleimon Church Gorno Nerezi Skopje, *PanaComp*, 2011  
[http://www.panacomp.net/macedonia?s=makedonija\\_man\\_svpantelejmona](http://www.panacomp.net/macedonia?s=makedonija_man_svpantelejmona) (Povzeto 8. 4. 2014)
18. St. Bogoroditsa Eleusa, *Wikipedia*,  
[http://sh.wikipedia.org/wiki/Manastir\\_sv.\\_Bogorodice\\_Veljuse#mediaviewer/File:St.Bogoroditsa\\_Eleusa.JPG](http://sh.wikipedia.org/wiki/Manastir_sv._Bogorodice_Veljuse#mediaviewer/File:St.Bogoroditsa_Eleusa.JPG) (Povzeto 8. 4. 2014)
19. Subiotto, Namita, Apologija neposlušnosti i počasnosti v romanu Azbuka za neposlušne Venka Andonovskega. *Filološke pripombe*, 2010, 8, vol. 2, str. 153-161.  
<http://philologicalstudies.org/dokumenti/2010/vol2/1/Subiotto%20Apologija%20neposluhu+%D0%B1nosti%20in%20po-%D0%9Dasnosti%20za%20FP%202010.pdf>, 2010
20. Sv. Sofija Ohridska.JPG, *Wikipedia*,  
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sv.\\_Sofija\\_Ohridska.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sv._Sofija_Ohridska.JPG) (Povzeto 6. 4. 2014)
21. Sv. Leontij – Vodoča (2). JPG, *Wikipedia*,  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sv.\\_Leontij\\_-\\_Vodo%C4%8Da\\_\(2\).JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sv._Leontij_-_Vodo%C4%8Da_(2).JPG)  
(Povzeto, 8. 4. 2014)
22. Veljusa Monastery Jesus Up, *Wikipedia*,  
[http://sh.wikipedia.org/wiki/Manastir\\_sv.\\_Bogorodice\\_Veljuse#mediaviewer/File:Veljusa\\_Monastery\\_Jesus\\_Up.jpg](http://sh.wikipedia.org/wiki/Manastir_sv._Bogorodice_Veljuse#mediaviewer/File:Veljusa_Monastery_Jesus_Up.jpg)
23. *Vokabular*,  
<http://www.vokabular.org>, 2006