

У структури барокне слике антитеза, као основна стилска фигура поетике контраста, није одредила само наглашавање светло-тамних односа. Она је директно повезана и са барокним колористичким односима, који идеју антитезе наслеђују из ранијих теоријских размишљања. Мада је „живоподобие” као новоистакнути идеал наметало колористичке норме појавног света, барокно сликарство је још увек чврсто везано за симболично тумачење боје. Традиција је, на пример, одређивала боју Христових и Богородичиних драперија, а амблематски трактати су тумачили боје персонификованог света идеја. Поетике реда барокног класицизма истицале су хармоничан колорит, а поетике контраста су га стављале у ангажовану функцију подстицања емоција и наглашавале могућност његовог довођења у антитетичке односе, уочене још у ренесансним теоријама.¹⁶⁴

Продор неокласицистичких теорија крајем XVIII века је и у српској уметности наговестио потискивање хуманистичке теорије о уметности на којој је почивала пикторална поетика барокног сликарства.¹⁶⁵ Лесинг је у свом делу о Лаокону истакао да поезију и сликарство треба пре сматрати добрим суседима, него сестрама.¹⁶⁶ Овакво схватање је постепено искристалисало свест о самосвојности сликарства и нужности конституисања његових самосталних теоријских основа.¹⁶⁷

Алеџорија

У основи пикторалне поетике барокног сликарства, његовог стварања и тумачења, почивао је алеџоријски начин мишљења, који је полазио од средњовековног неоплатоничарског тумачења света идеја, али је у оквирима европског барока добио значајније место него што је икада имао у средњеве-

¹⁶⁴ S. Y. Edgerton, *Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine*, JWC I XXXII (1969), 109–134.

¹⁶⁵ О неокласицистичким трансформацијама доктрине *ut pictura poesis*: R. G. Saisse-lin, *Ut Pictura Poesis: DuBous to Diderot*, JAAC XX–2 (1961), 145–156, посебно 152–156, где се расправља о Дидроовим схватањима.

¹⁶⁶ За Лесингово тумачење односа поезије и сликарства: R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, 20–21; E. H. Gombrich, *The Place of the Laocoon in the Life and Work of G. E. Lessing* (1729–1782) у: *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*, Oxford 1984, 29–49.

¹⁶⁷ Хуманистичка теорија сликарства остала је актуелна и у XIX веку, мада је добила другачије тумачење од онога које је имала у бароку. Упор.: R. Park, „*Ut Pictura Poesis*”: *The Nineteenth-Century Aftermath*, JAAC XXVIII–2 (1969), 155–164; G. P. Lindow, *Raskin's Version of Ut Pictura Poesis*, JAAC XXVI–4 (1968), 521–527.

ковљу.¹⁶⁸ Алеџоријски дух је био дубоко усађен у интелектуални живот XVII и XVIII века, а философске, религијске и поетске идеје времена систематски и доследно су исказиване у алеџоријском руху. Трагање за скривеним значењем алеџорија улазило је у основе општег образовања. Полазећи од важних реторичких схватања да су проповедништво и сликарство сестре уметности, оне су у бароку биле тумачене преко истих извора и инспирисане су истим мотивима.¹⁶⁹ Алеџоријско тумачење улази у бит основне структуре свих жанрова, од митологије и библијских тема, представа свакодневног живота и мртвих природа, до пејзажа и портрета. Исти поетичко-реторички алеџоријски принцип важио је и за друге форме уметничког изражавања.¹⁷⁰

Алеџорија је присутна и у барокној култури православног света. У украјинској и руској култури алеџоријско тумачење прожима литерарно стваралаштво, поезију и проповедништво, школско и дворско позориште, панегрике и ефемерни спектакл. Барокна реторика се и у сликарству најчешће служи проширеном, полифоном алеџоријом, која слојевито тумачи основну мисао узастопним додавањем нових алузија и других украса. Она постепено открива основну мисао, непрестано развијајући идеју о њеној вишезначности, која се ставља у функцију тумачења и одбране главне теме. Ова полифonna алеџоријска вишезначност се у сликарству одражавала на прекобројно гомилање симболичних акцесорних детаља, који су присутни и у зидном сликарству крушедолског храма. Ослобођене од доктрине ретроспективности, барокне алеџорије крушедолског зидног сликарства полазе од актуелног барокног схватања да „у збиру многобројних детаља расте велика идеја и поука слике”.¹⁷¹ Слојевитост барокне алеџорије, протумачене као „continua-

¹⁶⁸ Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 13; W. Mrazek, *Ikono-logie der barocken Dekenmalerei*, 75–88; Исти, *Metaphorische Denkform und ikonologische Bild-form*, Kunstchronik IX (1965), 304–305. – За другачије мишљење упор.: E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 426–428, где је значај алеџорије у барокној уметности сведен на утицај Рипиног амблематског зборника као утицајног примера такозване апстрактне алеџоричности.

¹⁶⁹ E. Honig, *Re-Creating Authority in Allegory*, JAAC XVI–2 (1957), 180–193, посебно 186; F. A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London – New York 1988, 132–132. За основне проблеме дефинисања алеџорије у ликовним уметностима: R. van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, Berlin 1989, 49–55.

¹⁷⁰ J. Bialostocki, „*Barock*”: *Stil, Epoche, Haltung*, 97; J. R. Martin, *Baroque, Style and Civilization*, 119–153, Упор.: H. Sedlmayr, *Allegorie und Architektur*, у: *Rhetorica e Barocco*, 197–207.

¹⁷¹ Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедол*, у: *Путеви српској барока*, 127. – Овако тумачење алеџорије као продужене метафоре истицано је и у барокним реторикама. Среће се и у реторичком приручнику, који је служио као уџбеник у карловачким Покрово-богородичиним школама: (П. Падунски), *Præcepta Artis Oratoriae*, 236. – Упор.: А. А. Морозов, *Метафора и алеџорија у Свјетлана Јаворскојој*, у: *Поетика и стилстичка русској литератури*, *Памятник академика В. В. Виноградова*, Ленинград 1971, 35–44; Л. М. Жолтовский, *Художественная жизнь на*

metaphora" (П. Падуновски), проширивала се у алегорезу и алузију, које је у барокном сликарству нужно претпоставити. Поједине композиције, уклопљене у шире оквири сложених програма, поред основног значења исказивале су и друге симболичне конотације, које се обично откривају кроз реторичну барокну антитезу. Алегоријску слојевитост барокне слике наглашавале су и архитектонске форме у које је постављана. Њихова барокна бујност није никада била само стилски *raison d'être*, него је имала и дубљи симболични смисао.

Проповеднички зборници пружају низ примера о могућности вишеструког тумачења једне теме. Карактеристичан пример је парабола о добром Самарјанину. Лазар Баранович у проповедничком зборнику *Меч духовный* тумачи параболу у оквиру морализаторско-дидактичког и верско-политичког пропагандног програма. Он истиче разбојнике као алегоријску слику греха који напада људску душу. У ширем контексту Баранович интерпретира разбојнике као отпаднике од цркве и упоређује отимање одеће са Христовим страдањем од руке неверника. Симеон Полоцки у зборнику *Обед душевный*, полазећи од тумачења Јована Златоустог, на првом нивоу интерпретације схвата путника као Адама који је симбол целог човечанства. Јерусалим је слика раја, а Јерихон земаљског света. Пут од Јерусалима ка Јерихону је алегореза историје пада и искупљења. Разбојници који нападају путника су симбол искушења и греха, а отимање одеће је представљало одузимање Божјих дарова грешном човечанству. Свештеник је слика старозаветних пророка, а левит је симболизовао Мојсијев закон. Милосрдни Самарјанин је Христ спаситељ, а јелеј и вино су његова искупитељска крв и тело. Гостионица је црква, гостионичар је апостол Павле, а два сребрњака су симболи Старог и Новог завета. У оваквом светлу алегоријског тумачења, Христово видање несрећног путника Полоцки тумачи као свету тајну крштења. Објашњавајући други алегоријски ниво параболе, Симеон Полоцки доброг Самарјанина тумачи као свештеника, а путника као грешника. Пут од Јерихона до Јерусалима је стаза искушења и греха. Самарија је место покајања, а гостионица је алегорија црквене институције у којој се обавља света тајна покајања. Видање путника је протумачено као извршење ове свете тајне. У тој светлости је путниково страдање истакнуто као епитимија, а Самарјанин је слика свештеника који исповеда грешника.¹⁷²

України в XVI – XVIII ст., 18. О овим проблемима говори цело поглавље „Естетични проблеми образотворчого мистецтва в українській літературі XVI – XVIII ст. и симболично алегорична образність”.

¹⁷² Л. Баранович, *Меч духовный*, 278а–289б; С. Полоцкий, *Обед душевный*, 411б–418а, и 418б–425а. О утицају ових проповеди на српско барокно сликарство: М. Тимотијевић, *Иконографија парабол у српском барокном сликарству и украјински проповеднички зборници*, ЗЛУМС 26 (1990), 167–168.

Слична вишеслојна тумачења уобичајена су и за друге теме, не само у проповедничким зборницима, него и у осталим делима барокног схоластичког богословља која су била добро позната духовној култури Карловачке митрополије. Поменуте зборнике Лазара Барановича и Симеона Полоцког свештеници и проповедници су редовно читали у храмовима Карловачке митрополије, где се парабола о добром Самарјанину среће у зидном сликарству, као и на иконостасима. У сложеном барокном механизму, где је проповед тумачила слику, а слика потврђивала проповед, полифону алегоријску слојевитост је више него нужно претпоставити. Барокна алегорија није саткана на хуманистичкој неоплатоничарској поетици, него на аристотелијанској реторичкој речитости (*eloquentia*). На њен примарни значај указано је и у уводном делу реторичког трактата *Praecepta Artis Oratoriae*, који се приписује Петру Падуновском.¹⁷³ Поштовање принципа реторичке елоквенције у грађењу алегорије подразумевало је, попут ученог проповедника, и ученог сликара. Прототип оваквих схватања био је антички „*doctus poeta*”, који је био дужан да, поред познавања сакралне и профане књижевности, располаже прецизним знањима из разних хуманистичких и природних дисциплина, посебно из теологије и географије. Овакве идеје, идеално формулисане још код Цицерона, оживеле су у ренесанси и утичу на формирање хуманистичких теорија о уметности.¹⁷⁴ У украјинској ранобарокној култури наука и образовање су биле водеће и карактеристичне теме, мада су заступници традиционалних схватања нападали латинске школе као расаднике јереси.¹⁷⁵ Гаљатовски у свом омилитичком приручнику саветује писцима проповеди да поред Библије, живота светих и црквених отаца, читају историје и хронике, књиге о животињама, птицама, камењу, рекама и мору.¹⁷⁶ Проблем образовања био је актуелан и у српској барокној култури и на њему се инсистирало током целог XVIII века, прво у оквирима црквених реформи карловачких митрополита, а потом и државних реформи Илирске дворске канцеларије. Дионисије Новаковић је своје приступно предавање славјано-латинској школи Висариона Павловића насловио *О њохвалах и њолзи науках свободних*.

¹⁷³ (П. Подуновски), *Praecepta Artis Oratoriae*, 2а–3б. У *Трагедокомедији* Мануила Козачинског персонификација реторике истиче „*Laudum eloquentia*”: В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Трагедокомедија*, 559. Упор.: G. Morgurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, у: *Rhetorica e Barocco*, 128–130, где се истиче да барокна алегорија почиња на елоквенцији. – За тумачење појма упор.: В. Јелић, *Красноречје – реторика – њоеџика*, ЗФФ Серија А: Историјске науке XVII (1991), 197–202.

¹⁷⁴ H. Gray, *Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence*, JHI 24 (1963), 497–514; R. W. Lee, *Ut pictura Poesis*, 41–48.

¹⁷⁵ В. И. Крекотень, *Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века*, у: *Барокко в славянских культурах*, 255–275.

¹⁷⁶ В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII–XVIII вв.*, 27.

Значај школа и образовања истиче се и у епилогу *Траедокомедије* Мануила Козачинског. Најобимнију похвалу науци је, под утицајем *Духовној реуламента*, Захарија Орфелин укључио у своје *Зрцало науке*. За разумевање света је, према схватању Јована Рајића, нужно образовање. Пишући историју катихизма, он већ на почетку истиче да је свет створен као отворена књига Божија „у којој сваки учени и неучени, простак и филозоф, слободно читати могу”, али након пада у грех „људи из те књиге не разумеше Бога”.¹⁷⁷

У читању барокне алегорије гледалац, чак и онај неписмен, није био препуштен сâм себи. Црква је, у оквиру реформи које су тежиле кодификовању целокупног верског живота, преузела привилегију тумача божанских истина. Она прихвата и пропагира сложене алегоријске композиције, стављајући их у функцију визуализовања доктринарно-догматског учења и морализаторско-дидактичног кодекса, са унапред предвиђеним ставом да механизмом *ut picturae sermones* иступи као њихов искључиви тумач. У оквиру световне уметности српског грађанског сталежа, па и малобројног војничког племства, барокна алегорија углавном понавља општепозната и општеприхваћена средњеевропска решења. У том смислу се и алегоријски портрет у много сложенијој форми прихвата у кругу високе црквене јерархије. Основна разлика између алегорије, са једне, и алегорезе и алузије, са друге стране, је ниво доречености. У алегоријској представи су сви елементи доследно протумачени, док су у алегорези и алузији они само више или мање наглашени, па се њихово значење може више наслутити него поуздано протумачити. Карактеристичан пример је алегоризујућа композиција *Богородичиној њокрова* у зидном сликарству крушедолске припрате. Тема Богородичиног покрова је једна од општеприхваћених представа маријанске заштите, а у крушедолском зидном сликарству она носи сложене алузије на актуелни политички тренутак, исказујући идеју конкордије између Хабзбуршке империје и Карловачке митрополије.¹⁷⁸

У оквирима српског барокног сликарства алегорија је пре свега нашла место у представама библијске историје, а не у апстрактној алегоричности персонификованог света идеја. Библија је још увек у свим барокним култур-

¹⁷⁷ Ј. Рајић, *Историја катихизма*, 3–4. – Упор.: Д. Руварац, *Дионисије Новаковић, први учени српски богословски књижевник, професор, а пошто владика будимски*, 199–200; З. Орфелин, *Зрцало науке*, С предговором Д. Кириловића, Нови Сад 1952, 42–53.

¹⁷⁸ Алузивне конотације је могуће навести и за друге композиције зидног сликарства у припрати крушедолског храма: Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, 160; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 33–34; М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења РЗСК XIX (1987), 118–120. – Могућност алузивног тумачења појединих композиција истакнута је и у ранијем сликарству храма манастира Бојани: Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бојани*, 54–55.

ним моделима била најзначајнија књига, али се на различите начине интерпретирала.¹⁷⁹ У кругу реформисаних цркава њено читање и тумачење су постали верски императив за све чланове хришћанске заједнице. Између верника и библијског текста нису постављани посредници и интерпретатори. Теологија протестантске реформације је, у складу са својим историјским тумачењем учења апостола Павла, одбијала могућности алегоријског интерпретирања библијских текстова на начин на који их је барокној култури преносило средњовековно енциклопедијско наслеђе. Калвинисти и радикални пуританци су, кроз тежњу за установљавањем хришћанских комуна на земљи, давали велики значај историјском тумачењу библијских текстова.¹⁸⁰ То не значи да су протестанти потпуно одбијали једноставно литерарно интерпретирање Библије. Лутер и нарочито Калвин прихватили су њено типолошко тумачење, али нису прихватили могућности вишеслојног алегоријског значења. За њих је Стари завет био књига о Христу, а литерарно значење је подразумевало типолошко тумачење. Стари завет се читао у светлости Новог завета, али јасно и разложно, без алегоризовања, које је дозвољавано само у проповедништву и поезији. У протестантској теолошкој мисли типологија је увек стављана испред алегорије. Она је била у основи интерпретирања Старог завета и схватања историје, док је алегорија била лична естетска морална девиза, негована у крилу поезије.

Овакво схватање Библије снажно је утицало на развој нововековне историје, али не и на егзегетску праксу барокног православља. Тек на неким местима у полемичком спису против папства, Захарија Орфелин се поводи за протестантским схватањима и устаје против алегоријског тумачења библијског текста.¹⁸¹ Митрополит Павле Ненадовић је, према сведочењу Јована Рајића, погрдно називао „библијашима” оне који се под упливом протестантских утицаја директно окрећу објашњавању библијског текста. Он се залагао за другачији, посредан приступ Библији, који је почивао на реторичкој учености и приручницима њеног алегоријског тумачења. У извештајима које му упућују професори карловачке Покрово-Богородичине школе види се да су интерпретацији Библије били посвећени многи часови, а да су баци већ на почетном курсу реторике били упознати са реторичким фигурама, а

¹⁷⁹ О значају библијских тема и о њиховом алегоријском тумачењу у уметности контрареформације: J. K. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 180 и даље.

¹⁸⁰ I. Rivers, *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*, London 1979, 112–131, и 168–178, поглавља „Protestant Theology” и „Allegory”.

¹⁸¹ Орфелиново иступање против алегоријског тумачења Библије нужно је схватити у контексту његовог полемичког трактата упереног против папства, у којем се веома ослања на дела протестантских аутора. Упор.: Т. Остојић, *Захарија Орфелин, животи и рад му*, Београд 1923, 104.

посебно са алегоријом.¹⁸² Инсистирање на алегоријском тумачењу, а не на читању, указује и на место које су барокне верске реформе православних цркава доделиле Библији. Она је била основ верске истине која се досезала посредно и институционализовано.¹⁸³

Алегоријски егзегетски механизам није представљао новост. Барокна реторичка сколастика се још увек држи традиционалног начина тумачења библијског текста. Она није одбијала типолошку интерпретацију, али је у први план превасходно истицала алегоријско тумачење библијског текста.¹⁸⁴ Барокна сколастика је полазила од схватања историје као прогресивног откривања, што је значило да Божија дела у историји постају позната и разумљива кроз дела у садашњости и будућности.¹⁸⁵ Ова врста историцизма, заснована на чврстом односу између Старог и Новог завета, повезана је са раним алегоријским тумачењем Филона Александријског.¹⁸⁶ Превлазилазећи историјско тумачење библијске историје, он је истицао морално и филозофско значење библијског приповедача. Његов метод, који је полазио од грчке алегоријске традиције, развијали су даље хришћански платоничари Александрије Климент и Ориген, који хришћанство ближе повезују са грчком философијом. Они за собом остављају алегоријски метод трагања за скривеним истинама Библије. Мада је александријска традиција алегоријског интерпретирања библијских текстова касније често критикована, она је снажно утицала на класичну реторику великих црквених отаца.¹⁸⁷

У бароку је средњовековно наслеђе на основама истог механизма само обогаћивано и надограђивано. Идентично тумачење Библије на четири нивоа присутно је и у барокним реторикама православног света. Јоаникиј Гаљатовски у свом делу *Ключ разума* указује на „летеральный, моральный, алегоричный” и „анагогичный” ниво тумачења библијског текста. „Ле-

¹⁸² Ј. Рајић, *Историја катихизма*, 30–31; Д. Кириловић, *Карловачке школе у доба митрополита Павла Пенадовића*, 93.

¹⁸³ Иста схватања су заступана у верским реформама и уметности католичке цркве. За однос библијског текста и слике и за њихово тумачење: G. Scavizzi, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, Storia dell' arte 21 (1974), 175–182.

¹⁸⁴ И. Катаев, *Очерк истории русской церковной проповеди*, 105. и 109. Упор.: J. Daniélou, *Sacramentum fidei: Études sur les origines de la typologie biblique*, Paris MCML, Introduction, X–XVI; J. MacQueen, *Allegory*, London-New York 1970, 18–36.

¹⁸⁵ Упор.: (П. Левшин), *Православное учение*, 41–42, и 49–50, где је истакнуто да је јеванђеоска истина због јасноће претходно пророкована Старим заветом, а затим су наведена старозаветна места у којима је наговештен Христов долазак.

¹⁸⁶ О алегоризму Филона Александријског: А. Ф. Лосев, *История античной эстетики: Поздний эллинизм*, Москва 1980, 106–125.

¹⁸⁷ Г. Л. Курбатов, *Риторика, у: Культура Византии IV – первая половина VII в.*, Москва 1984, 343.

теральный сенс належит до гісторії самої, моральный належит до обычаїв добрых, который повинна душа наша захвати... алегоричный належит до церкви воюющей, которая на земли найдется, анагогичный zaś сенс належит до церкви триумфующей которая найдется в небе”.¹⁸⁸ На њих указује и Гаврил Стефановић Венцловић. Обраћајући се проповедништвом својој шајкашкој пастви, он означава алегорију појмовима „покривно значење”, „вишеструко уразумљивање”, „златни покривач”, или „покривено” с гонетањем и истиче да је „на казивање светога писма златан покривач наметнут”.¹⁸⁹ Први, наративни, литерарно-историјски начин тумачења догађаја библијских текстова Венцловић назива простим значењем. Други је „покривени” алегоријски начин. Укључујући и типологију, он је цео Стари завет тумачио као књигу о Христу. Трећи начин тумачења Библије, морални, или тропологијски, био је концентрисан на унутрашњи живот сваког хришћанина. Њега Венцловић схвата као морализаторско-дидактичну поуку. Четврти, анагогијски начин тумачења Библије имао је есхатолошки карактер и био је концентрисан на веровање у вечност. Њега Венцловић назива: „прећња”.¹⁹⁰ Према Венцловићевом схватању алегорије: „Притча је покривач умља; ваља се мутити с памећу док се открије и развиди му се што је. Налика је то за нишан несвиђену некоме послу што се случује бити. Лише и свако то што је пророчаско у писму казивање – све одвише је преводно на неко душевно смишљавање разборито. Те што не можемо овим нашим телесним очима посматрети ни се што о чему довити, то нам притча наговешћује сећати се и сазнавати. Тако и овде ево што друго говори се, а на друго је износно”.¹⁹¹

У оквирима реформисане сколастичке теологије тумачење Библије је имало велики значај. Православна барокна култура се за интерпретацију алегоријског покривача библијске сторије није обраћала искључиво ауторитету класичних средњовековних коментара. За њихово ишчитавање су се посебно залагали протестантски васпитаници, међу којима се по значају истиче Теофан Прокоповић. У одредбама *Духовној реуламени*, нападајући прихватање католичког барокног проповедништва, он наглашава потребу да сваки проповедник као узор има при руци дела Јована Златоустог, где су проповеди исказане чисто и јасно.¹⁹² Сличне одредбе истичу и карловачки митрополити, препоручујући истовремено и богословску литературу која се

¹⁸⁸ И. Галятовский, *Ключ разума*, 83; П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, где је указано на овај цитат и пружено његово тумачење.

¹⁸⁹ М. Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић*, Београд 1972, 143.

¹⁹⁰ *Исто*, 142–143.

¹⁹¹ *Исто*, 145.

¹⁹² (Ф. Прокоповић), *Духовный регламент*, 80.

развијала под снажним католичким утицајем.¹⁹³ Док је средњевековна библијска типологија углавном почивала на христолошким паралелама, у бароку је, упоредо са порастом Богородичиног култа, негована маријанска старозаветна префигурација. Са друге стране, старозаветне префигурације су биле стављане и у функцију прослављања и одбране светих тајни цркве. Барок је, међутим, примарно истицао морализаторско-дидактично значење старозаветних примера. Старозаветне алегорије у барокном сликарству нису биле чврсто кодификоване и исти старозаветни догађаји су често узимани као примери за различите моралне поуке. Ова вишеслојност старозаветног примера пружала је могућности њиховом слободном укључивању у сложене барокне програме. Смисао појединих композиција могуће је открити тек у ширим оквирима програма, а он се често није исцрпљивао примарним значењем. Слојевитост идејних набоја редовно се постављала наспрам тежњи за егзактношћу и конкретизацијом.

Сликани барокни програми су, као и барокне проповеди, грађени истим реторичким механизмом у којем је низ споредних тема алегоријским тумачењем стављен у функцију главне теме. Поштовање доктрине *ut picturae sermones* није се односило само на истоветна алегоријска тумачења присутна у проповедништву и сликарству. Подједнаку пажњу су барокни сликари посвећивали распоређивању ликова и општем обликовању појединих композиција и њиховом месту у целокупном програму, узимајући у обзир положај и место са којег ће се она посматрати. Подређивањем основној теми, која је увек морала бити насликана у визуалном средишту програма и по могућности на узвишеном месту, условљен је одбир свих осталих композиција. Вишеструко набрајање алегоријских мотива, који се концентрично слажу око главне теме, почивало је у основи барокне алгорезе. То је уједно одређивало и начин читања појединих сликаних програма. Главна тема, смештена у визуално средиште, безусловно је одређивала примарно алегоријско значење осталих композиција.¹⁹⁴

Доследно томе, старозаветни догађаји нису сликани као историјско-наративне илустрације. Они су у оквирима барокне уметности одређени алегоријско-морализаторским тумачењем. Оваква схватања је носио и старозаветни циклус који је Христофор Џефаровић насликао у наосу храма манастира Бођани. Он је замишљен као основа и почетак монументалне слике хришћанске историје у којој је пре свега истакнута Христова улога у Ери

¹⁹³ Ч. Денић, *Руске Синодалне проповеди код Срба и њихово ширење у Хрватској крајем 18. века*, ЗСХ 2 (1991), 72.

¹⁹⁴ W. Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, 71–86.

Милости.¹⁹⁵ У потрбушју потпорних лукова насликане су представе историје Постања. Ослањајући се на предлошке западноевропских илустрованих Библија, Џефаровић слика стварање света по данима, настављајући повешћу о паду Адама и Еве, сликама потопа и првих старозаветних жртава.¹⁹⁶ У барокним катихизисима историја Постања је историја људског пада и искупљења кроз Христа и има и моралну, неисторијску димензију.¹⁹⁷

Механизам грађења барокне алегорије повезиван је са конђетизмом. Доследно схватањима времена, барокни конђетизам се развија у поетско-реторичну пикторалну форму спајања неспојивих елемената и у том смислу се дефинише као „оштроумна глупост”. Конђето се не може назвати барокним изумом, али је његов значај у уметности тога времена несумњив. Он је био омиљена стилска фигура барокне поезије, која је имала снажног одјека и у поетици православног света тог времена.¹⁹⁸ Посредством украјинских и руских утицаја, конђетизам продире и у српску барокну књижевност, а његово присуство је уочљиво већ у стваралаштву Гаврила Стефановића Венцловића.¹⁹⁹ За разлику од маниристичког конђетизма, који тежи ка аристократском херметизму, барокни конђетизам се развија са више слободе, али то не значи да је он почивао превасходно на идеји инвенције. Конђетистичка схватања, протумачена категоријом аристотелијанске реторике, у бароку се појављују као *dispositio* и *elocutio*. Она потискују ранији значај трагања за инвенцијом и у том смислу је барокни конђетизам био више реторичан него поетичан.²⁰⁰

Конђетизам почива у основи конституисања тематике мртве природе и редовно се појављује у оквирима овог жанра. Вечност се супротставља пролазности, а рађање и бујање пропадању и смрти.²⁰¹ Оваква схватања су фрагментарно одјекнула и у српском барокном сликарству мртве природе.²⁰² Конђетистички начин мишљења био је и основа за грађење слике света на

¹⁹⁵ Р. Михаиловић, *Црква Ваведена Богородице манастира Бођани (Иконографија „женске цркве” – ипиритије)*, ЗЛУМС 21 (1985), 206–207.

¹⁹⁶ И. Здравковић, Л. Мирковић, *Манастир Бођани*, 39–44; Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века. I Старозаветне теме у манастиру Бођани*, ЗЛУМС 1 (1965), 225–235.

¹⁹⁷ Упор.: (П. Левшин), *Православное учение*, 81–93.

¹⁹⁸ Д. Чижевский, *К проблемам литературы барокко у Славян*, 27–39. – М. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 11 и даље, видети цело прво поглавље; R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, у: *Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino 1975, 124.

¹⁹⁹ М. Павић, *Историја српске књижевности барокној доба*, 287–291.

²⁰⁰ G. M. Tagliabue, *Aristotelismo e barocco*, у: *Rhetorica e Barocco*, 137–157. – О маниристичком тумачењу кончета: G. René Hocke, *Manirizam u književnosti*, Zagreb 1984, 61. и даље.

²⁰¹ Д. Чижевский, *К проблемам литературы барокко у Славян*, 27–28.

²⁰² Р. Михаиловић, *Мртва природа у српском сликарству*, 17–18, 21–22.

ведутама српске барокне графике.²⁰³ Конфетистички начин грађења алегорије присутан је и у религиозном барокном сликарству.²⁰⁴ На бази оштроумља (*acutezza*), као вештини проналажења сличности између појава и предмета који су наизглед неспојиви и контрадикторни, гради се низ антистетичких алегоријских представа. Онс често не представљају инвенцију барока, јер барокни конфетизам на томе није инсистирао, него је превасходно тежио да пикторално разради већ раније изнађене идеје.

Једна од незаобилазних барокних конфетистичких тема је и Недремано око, засновано на антители о Христу који спава, а чије је срце будно. Барокна уметност православног света напушта раније формулације Христа младенца који спава на постељи, изнад којег се појављује анђео са оруђем страдања. Оваква формулација се у српској уметности XVIII века задржава само у популарном сликарству, док барокни мајстори, посредством украјинских узора, прихватају западноевропску формулацију која тежи да нагласи конфетистички парадокс.²⁰⁵ Христ младенац се више не слика како, са метафизичком логичношћу, будан спава на постељи, него на крсту положеном на земљу, док се око њега респоређује оруђе страдања. На антистетичким конфетистичким основама грађене су и представе Христа животоносне лозе, као и представа Христа као „Fons pietatis”.²⁰⁶

До значајнијих промена у тумачењу алегорије и конфета долази тек у каснобарокном сликарству у време када је морализаторско-дидактични програм просветитељског рационализма тежио ка редукцији симболичног начина мишљења и његовог пикторалног исказивања. Наглашен критички однос према оваквом начину исказивања показује Атанасије Деметровић Секереш, када му је, као државном цензору хабзбуршког двора, митрополит Мојсеј Путник 1787. године доставио први превод московских *Синодалних проповеди*, које је намеравао да штампа. У изнетим примедбама Секереш је истакао потребу да се проповеди преведу поједностављено да би биле разумљиве простом народу. У том смислу он захтева да се „метафоричке речи промене”, а као пример наводи речи „Јерусалим и Сион” које би требало да се замене са „Царство небеско”.²⁰⁷ На тумачење алегорије у српском каснобарокном сликарству је, посредством бечке ликовне Академије, утицао и Винкелманов

²⁰³ Р. Михаиловић, *О конфетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века*, ЗЛУМС 4 (1968), 193–209.

²⁰⁴ Упор.: П. М. Жолтовський, *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, 38.

²⁰⁵ Упор.: *Исто*, 38.

²⁰⁶ Д. Медаковић, *Представа Христа као животоносне лозе у српској уметности*, у: *Барок код Срба*, 207–217; *Исто*, *Представа Христа као „Fons pietatis” у српској уметности*, у: *Барок код Срба*, 218–225.

²⁰⁷ Ч. Денић, *Руске синодалне проповеди код Срба и њихово ширење у Хрватској крајем 18. века*, ЗСХ 2 (1991), 78.

трактат *Versuch einer Allegorie*, први пут штампан у Дрездену 1766. године. Ово позно Винкелманово дело заступа ново тумачење алегорије, превасходно истичући, поред љупкости, нужност њене једноставности и јасноће.²⁰⁸ Винкелман и његови следбеници пореде једноставност алегорије и њену јасноћу са чистотом злата, које примесама губи свој основни квалитет. Барокној алегорији се супротставља и Лесинг у предговору свог трактата о Лаокону. Коментаришући чувени Симонидесов афоризам, он критикује употребу алегорије и алегоријских фигура у уметности, као производ погрешног тумачења и погрешног везивања сликарства за поезију.²⁰⁹

Амблематика

Алегоријски начин мишљења и симболично тумачење појавног света било је плодно тле за популарисање барокних амблематских зборника који су тежили да свеобухватно и универзално протумаче природу непроменљиве суштине. Амблематска литература је темељно сажимала световна и профана знања, теологију и философију, књижевност и историју, зоологију и географију. Сматрана је образовним медијем, а амблематски зборници су као уџбеници употребљавани у школама. Тиме је амблематика постала универзални обједињујући елемент европске културе XVII и XVIII века, који је снажно утицао и на формирање барокне сликарске поетике православног света.²¹⁰

Барокна *ars emblematica* извирала је из ренесансних хуманистичких теорија, које су као сестре уметности повезивале поезију и сликарство. Оваква схватања била су неговештена већ код Петрарке, али су се развијала у ренесансном тумачењу египатског хијероглифског наслеђа.²¹¹ Хуманистичка оп-

²⁰⁸ Winckelmann, *Writings on Art*, Ed. by D. Irwin, London 1972, 145. W. Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, 78.

²⁰⁹ R. W. Lee, *Ut pictura Poesis*, 22.

²¹⁰ Амблематика је у радовима многобројних аутора истакнута као кључни жанр и у барокној уметности источнословенског света: А. А. Морозов, *Амблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени*, Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века, XVIII век, 9 (Москва 1974), 184–226; А. А. Морозов, Л. А. Софронова, *Амблематика и ее место в искусстве барокко*, у: *Славянское барокко*, 13–38; Д. Чижевский, *К проблемам литературы барокко у Славян, Literaria XIII* (1971), посебно 21.

²¹¹ R. Wittkower, *Hieroglyphic in the Early Renaissance*, у: *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, 114–128; G. Innocenti, *L'immagine significativa, Studio sull' emblematica cinquecentesca*, Padova 1981, 54–55, 79–80. – О значају хијероглифике за барокну амблематику: A. Schöne, *Emblematik und Drama*, 34–42.

седнутост хијероглифима полазила је од грчког списка *Hieroglyphica*, који је приписиван мистичном Хораполу, а ренесансно интересовање за тајну хијероглифа кулминирало је појавом истоимене књиге Пијера Валеријана. У овом симболошком зборнику су, по узору на хуманистичко тумачење хијероглифа, сажете античка традиција и наслеђе средњовековног енциклопедизма. Опседнутост хијероглифима није јењавала ни у барокној епохи. Епифаније Славинецки је поседовао једно издање Хораполове *Хијероглифике*, а она је будила интересовање и других хуманиста православног словенског света.²¹²

Амблематика није изведена искључиво из ренесансне хијероглифике, где су пиктограми само тумачени додатним текстом. На формирање амблема су, у његовом завршном облику, утицали епиграмска поезија, као и уметност девиза и импреза, која се током XVI века, паралелно са амблематиком, развијала из хијероглифике.²¹³ Двадесетак година пре појаве књиге Пијера Валеријана штампао је Андреа Алхати свој зборник *Emblematum Liber*, где је ренесансна хијероглифска традиција била транспонована у амблем. Сваки амблем је садржао пиктограм, *imago*, одговарајући наслов, *inscriptio*, и пропратне стихове, *subscriptio*. Однос између сестара уметности није био једностран, нити подређујући. Оне се у амблему међусобно надовезују и узајамно тумаче, стварајући појмовно јединство слике и речи.²¹⁴ Прво издање Алхатијевог *Emblematum Liber*, који се сматра родоначелником амблематског литерарног пикторијализма, појавило се у Аугсбургу 1531. године.²¹⁵ Током двају наредних векова књига је прештампована и допуњавана безброј пута, поставши незаобилазан кодекс барокне *ars emblematica*. Велику популарност прво стиче дворска љубавна амблематика, али се од времена милитантне противреформације појављују многобројна морализаторско-дидактична амблематска издања. Ову измену најавио је зборник Ота Вснијуса *Amoris Divini Emblemata*, штампан у Антверпену 1615. године. Уместо ренесансне хијероглифике и херметично-езотеричне маниристичке љубавне амблематике уског хуманистичког круга дворске елите, морално-дидактична барокна амблематика

²¹² А. А. Морозов, Л. А. Софронова, *Емблематика и ее место в искусстве барокко*, у: *Славянское барокко*, 16–17.

²¹³ R. Klein, *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle „imprese“ (1555–1612)*, у: *La forma e l'intelligibile, Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino 1975, 119–147; A. Schöne, *Emblematic und Drama*, 42–45.

²¹⁴ О изворном тумачењу појма: Н. Miedema, *The Term „Emblem“ in Alciati*, JWC1 XXXI (1968), 234–250; М. Praz, *Concept of the Emblem: Renaissance and Baroque*, под *Emblem and Insignia*, у: *Encyclopedia of Word Art*, IV, London 1961, col. 726–732.

²¹⁵ G. Innocenti, *L'immagine significante, Studio sull' emblematica cinquecentesca*, Padova 1981, 3–5.

наставља и проширује традицију средњовековних *Biblia pauperum*. Дидактична снага амблема постала је једно од најомиљенијих оружја језуитске пропаганде и верске реформе. Амблематиком је подстицан верски жар реформе, објашњавање су догме и популарне побожности и тумачени су морални кодекси.²¹⁶

Амблематика је била широко прихваћена у барокној култури православног света. У кругу кијевске Духовне академије и других украјинских колегија она се појављује још у току XVII века. Амблематски зборник Андреа Алхатија био је заступљен у библиотеци Силвестра Медведевог, а у библиотекама Теофана Прокоповича и Стефана Јаворског налазио се нирнбершки амблематски зборник *Dyodekas emblematum sacrorum* из 1625. године. Европска амблематска литература јавља се и у библиотекама високе црквене јерархије Карловачке митрополије. У попису библиотеке бачких епископа, који је сачињен у време Арсенија Радивојевића 1781. године, помиње се *Libellus novus Politicus Emblematicus*.²¹⁷ Тумачење амблемâ и хијероглифâ присутно је у реторикама и поетикама које настају за потребе славјано-латинских школа Карловачке митрополије. Једно од поглавља друге књиге поетике Теодора Јерофимовича коју је, како се претпоставља, донео Максим Суворов, посвећено је тумачењу симболâ, хијероглифâ, амблемâ и енигама. У тексту се, поред основне дефиниције појмова, наводе међусобне подударности и разлике. Слично поглавље насловљено „De Symbolo, Emblemate, et Hieroglyphico“, налази се и у реторичком трактату који се приписује Петру Падуневском.²¹⁸

Почетком XVIII века појављују се и прве амблематске књиге штампане у свету барокног православља. По наређењу Петра Великог штампано је у Амстердаму 1705. године прво издање монументалног амблематског зборника *Symbola et Emblemata*.²¹⁹ Била је то еклектична компилација рађена према зборнику *Devises et Emblemes*, штампаном у Амстердаму 1691. године. Књига је поново издата 1719. године, а након тога се појавило треће издање, које је

²¹⁶ М. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 169–170; A. Schöne, *Emblematic und Drama*, 205. и даље.

²¹⁷ М. Петров, *Прилој истѳорији срѳских библиотѳека у XVIII веку*, Прилози ФЛФ XXXV–1,2 (1969), 104. – А. А. Морозов, Ч. А. Софронова, *Емблематика и ее место в искусстве барокко*, у: *Славянское барокко*, 13–38, посебно 16–17.

²¹⁸ Барокне поетике и реторике, у поглављима која су посвећена поетичко-реторским средствима, поред тропа и фигура, метафоре и алегорије, редовно расправљају о симболима, амблемима и хијероглифима. Тумачење амблема и хијероглифа присутно је у Ирофимовичевој поетици, као и у реторици Петра Падуневског: Т. Irofi-mowich, *Insenijos Poeseos*, 166a–167b, посебно 167a; (П. Падуневски), *Praecepta Artis Oratoriae*, 48a–49b, посебно 49a–49b. – Упор.: В. П. Вомперский, *Ретѳорики в России XVII–XVIII вв.*, 34; Н. Грдинић, *Морална симболика и емблематика украјинској ѳо-рекла у срѳској књижевности 18. и прве ѳоловине 19. века*, ЗСМС 24 (1983), 45–46.

²¹⁹ А. А. Морозов, Л. А. Софронова, *Емблематика и ее место в искусстве барокко*, у: *Славянское барокко*, 16.

у библиотеци манастира Кувездин забележен је један рукописани примерак, који је средином века преписао монах Јован Дамјанов.²³¹ Секерешов предговор открива дидактичке разлоге прештампавања овог зборника. Они су лежали у потреби да се етичке и религиозне истине на прихватљив и доступан начин укључе у школски програм. Амблематска литература је по много чему била наставак средњевековне педагошке традиције, која је полазила од схватања да човска више води око него ухо. Слична схватања су прихватили и језуитски барокни амблематичари својим приручницима типа „de educatione principis”, а подржавао их је и Јан Амос Коменијус, отац барокних образовних теорија.²³² Већ на почетку предговора Секереш истиче да је књига намњена образовању и моралном усавршавању младог читатељства. У њој су наведени морални кодекси који су „жизни нашея правила”.²³³ Издање садржи шездесет и седам амблема, а клишеи бакрорезних илустрација донесени су из штампарије Кијево-печерске лавре.²³⁴ Присутност *Ишїке іеройолїїїке* у барочној култури Карловачке митрополије није довољно истражена, мада познати примери указују на то да је употребљавана као ликовни предлог, што значи да је била позната сликарима и наручиоцима. Њено присуство нотирано је у митрополијској, па и у неким манастирским библиотекама. Чињеница да је један амблематски зборник прештампан за потребе српске барокне културе показује да је она била дубоко прожета амблематским схватањима. Барокно школство је кроз уџбенике реторике и поетике пружало основне информације о природи и функцији амблема.²³⁵

Свеобухватни принцип алегориско-амблематског погледа на свет манифестује се и у српском сликарству XVIII века. Барокна слика је у својим основама алегорија, амблематски кодификована и у оним случајевима када формално и директно не преузима целокупну структуру амблема: *inscriptio*, *imago*, *subscriptio*. Једна од најранијих амблематских представа у српском сликарству настала је већ почетком четрдесетих година XVIII века, у време када је Јов Василијевић са својим помоћницима ангажован на извођењу завршних радова на украшавању барочног ентеријера храма манастира Боћани. На окулусу барочног дрворезбареног картуша насликан је пејзаж са лествама које

²³¹ С. Петковић, *Манастир Кувездин и Дивца у XVIII веку*, Нови Сад 1937, 33.

²³² Упор.: J. A. Komensky, *Orbis Sensualium Pictus*, Praha 1991, 5–13, предговор репринт-издању Коменијусовог амблематског буквара.

²³³ *Ишїка іеройолїїїка или Фїлософїа нравочїїелная*, Беч 1774, предговор, VII.

²³⁴ Г. Михайловић, *Срїска библиоїрафїїа XVIII века*, 117–118; исто мишљење преноси Д. Давидов, *Срїска їрафїїа XVIII века*, 233.

²³⁵ Ч. Денић, *Библиоїїека манастира Шицаїїовца од Лукиїана Мушїцкої до країа XIX века*, у: *Манастир Шицаїїовац*, Зборник радова, 401–402; Н. Грдинић, *нав. дело и место*.

спајају небо и земљу. На амблематској представи није исписан *inscriptio*, али она у основи полази од познатих амблема раћених на тему *Scala coeli*. Они су у амблематским зборницима варирали симболично значење које је у основи полазило од старозаветне слике Јаковљевог сна. Везивање за старозаветну префигурацију пружало је могућности многоструког тумачења амблема, као што је идеја Христовог искупитељског силаска на земљу, а у мариолошкој амблематици је исказивало идеју о Богородичиној безгрешности. Маријанску интонацију боћанског амблема је могуће прецизно одредити, јер се он налазио на Богородичином трону, који је крајем седамдесетих година склоњен из цркве и замењен новим троном који је израдио осијечки дрворезбар Томас Фиртлер према бакрорезном листу Захарија Орфелина из 1758. године.²³⁶ На овом новом трону чудотворну Богородичину икону окружују картуши са дванаест амблема који су полазили од старозаветних пророчких текстова који су у барочној мариолошкој амблематици били протумачени као симболи њеног безгрешног зачећа. Слични амблеми се појављују на Богородичином трону из Успенске цркве у Иригу и икони са Богородичиног трона земунске цркве Свете Тројице. У западноевропској уметности они су формулисани већ крајем средњег века, али су постали општеприхваћени тек у пост-тридентској уметности, са порастом популарности маријанске побожности. Преко Богородичиних трона и Орфелиновог графичког листа они су стекли широку популарност и у српском бароком сликарству, а најчешће се постављају на приступне зоне сокла иконостаса. Рану појаву амблема *Scala coeli* могуће је уверљиво образложити његовом популарношћу у бароком проповедништву, посебно у проповедима везаним за тематику Богородичиног материнства и безгрешног зачећа. Димитрије Ростовски у проповеди *Радуйся невестїю неневесїїная* истиче Богородицу као леству којом је Бог са неба сишао на земљу и као мост који их повезује, а слично тумачење овог амблематског пиктограма је већ раније истакао и Лазар Барановић у зборнику *Труби словесь їройоведныхь*.²³⁷

Амблематски утицаји су најлакше препознатљиви у случајевима када сликана представа преузима амблематски пиктограм, понекад прецизно де-

²³⁶ П. Момировић, *Манастир Боћани*, 90; Л. Шелмић, *Дойринос осијечких маїїїора развоїу барочної дрворезбарїїїа код Срба*, ЗЛУМС 20 (1984), 212–213, сл. 7. – За Орфелинов графички лист: Д. Давидов, *Срїска їрафїїа XVIII века*, 190, кат. бр. 70, сл. 101.

²³⁷ За тумачење небеских лестви као симбола Богородичиног безгрешног зачећа упор.: Л. Барановић, *Труби словесь їройоведныхь*, Київ 1674, 272а–272б, друга проповед на празник Успења Богородичиног; (Д. Ростовски), *Собранїе разныхь їоучїїїельныхь словь*, I, 45–51. – О маријанској амблематици у српској уметности XVIII века, посебно барокиним иконостасима: Р. Михайловић, *Прва зона срїскої иконостїїа XVIII века*, ЗФФ XIV–1 (1979), 279–320.

финисан инскрипцијом. На такав начин се у барокном сликарству обично појављују морализаторски амблеми врлина. Амблем *Будности* са архијерејског трона који Димитрије Бачевић слика за манастир Крушедол, преузет је из неког од многобројних амблематских зборника који у основи варирају стару причу која се помиње још у средњовековном *Физиологу*.²³⁸ Ждрал, који у уздигнутој нози држи камен, био је популарна алегореза духовних пастира. Он се појављује и у Курцбековом издању *Ишійке иеройолійіке*, где је представа протумачена као амблем *Властелин благододный*. У пропратном тексту се истиче да властелин служи општем добру и као ждрал бди над убогим и сиромашнима које му је Бог поверио.²³⁹ На сличан начин је приказан феникс у амблему који је Инокентије Ширицки гравирао за панегририк посвећен черниговском епископу Лазару Барановичу. Он уместо камена држи крст, на глави носи архијерејску митру, а стоји на брду испод којег мирно пасе стадо оваца. Сажет у параболу о добром пастиру, овај амблем васкрсења и будности опомиње на основну дужност духовног пастира, да брани и чува правоверност повереног му стада.²⁴⁰ Симболизам животиња, птица и рептила, што показује и пример ждрала са крушедолског архијерејског трона, често произилази из средњовековних бестијара, који добијају нова значења у барокној амблематици. На барокну амблематику је посебно утицао *Физиолог* Епифанија из Констанце штампан у Амстердаму 1588. године, који је био један од извора за Камераријусов зборник *Symbolorum et emblematum*.²⁴¹ У проповедничком зборнику Јоаникија Галятовског ждрал са каменом тумачи се као слика Богородице Еклезије која бди над Христом и правоверношћу.²⁴² Пеликан који својом крвљу храни младунчад је популарни средњовековни симбол Христових страдања, који је у барокној амблематици реинтерпретиран у евхаристични пиктограм искупитељског милосрђа. Са оваквим амблематским значењем он је често био сликан у барокној уметнос-

²³⁸ Д. Медаковић, *Алејоријска представа ждрала на архијерејском сџолу у цркви манастира Крушедола*, у: *Пушеви српској барока*, 137–140; Ј. Мирковић, *Слика ждрала на архијерејском сџолу у цркви манастира Крушедола*, *Старинар* н. с. 1 (1950), 249. Упор.: W. Mrazek, *Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform, Zur Grammatik und syntaxbildlicher Formelemente der Barockkunst*, *AMK* 73 (Marz–April 1964), 15–19, где су репродуковани могући западноевропски узор. О значају средњовековне симболике за формирање амблематике: A. Schöne, *Emblematik und Drama*, 45.

²³⁹ *Ишійка иеройолійіка*, 71–73.

²⁴⁰ Д. В. Степовик, *Українська ірафика XVI–XVIII сџолііть*, Київ 1982, 267–268; П. Білецький, *Українське мисџейтво XVII–XVIII сџ.*, 34.

²⁴¹ О присутности Камераријусовог зборника у барокној култури православног света упор.: А. А. Морозов, *Симеон Полоцкий и проблемы восточно-славянской барокко*, у: *Барокко в славянских культурах*, 186–187.

²⁴² І. Галятовський, *Ключь разума*, 1916–192а.

ти православног света, а у српској уметности XVIII века обично се појављује као дрворезбарени украс иконостаса и архијерејских тронов.²⁴³

На соклу иконостаса парохіјске цркве села Ечка представе врлина су такође преузете из *Ишійке иеройолійіке*.²⁴⁴ *Вера* је приказана као велика стена са које се одваљују громаде камења које падају у море, док се на пучини појављује брод са разапетим једрима.²⁴⁵ У супскрипцији амблема *Вера* је протумачена као стена, а њена снага се потврђује стиховима јеванђеља: „ако имате вјере као зрно горущичино, рећи ћете гори овој: пријеђи одавде тамо, и пријеђи ће, и ништа вам неће бити немогуће” (Мат. 17,20). Наведени пример се даље тумачи као слика активне вере која „нас преводи са земље на небо”.²⁴⁶

Надежда је насликана као сидро са шлемом на који са свих страна лете стреле.²⁴⁷ У пропратном тексту амблема *Нада* се упоређује са непомичном сионском гором: „Ко се узда у Господа, он је као гора Сион, не помјеша се, остаје довијека” (Пс. 125,1). У даљем тумачењу амблем се ослања на завршне стихове из Павлове Посланице Ефежанима, где се помиње „оклоп правде”, „штит вјере о који ће те моћи погасити све распаљене стријеле нечастивога” и „кацига спасења” (6, 14–17). Они допуњују симболично значење сидра, основног пиктограма амблема хришћанске наде у Бога.²⁴⁸ *Целомудріе* је приказано као харфа окачена на грану дрвета, а у супскрипцији амблема је објашњено да се „всцелая мудрость” јасно открива у Библији.²⁴⁹ Тек када је повезан са супскрипцијом, имаго амблема постаје јаснији. Он је преузет из библијске традиције приказивања Давида псалмопевца, са харфом у рукама. Харфа, Давидов атрибут, постаје амблематски пиктограм божанске свемудрости. У пропратном тексту уз амблем је наведено десет главних видова

²⁴³ J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 16; П. М. Жолтовський, *Художне жсїїїїї на Україні в XVI–XVIII сџ.*, 36; П. Білецький, *Українське мисџейтво XVII–XVIII сџ.*, 60–61. – Пеликан се, као симбол Христовог милосрђа, у српској барокној уметности појављује на архијерејским троновима и троновима за мошті. Један од познатих примера је трон за мошті светог Теодора Тирона у манастиру Хоново: Б. Кулић, Н. Срећков, *Манастири Фрушке іоре*, сл. на стр. 121. и 123.

²⁴⁴ Д. Медаковић, *Предсџаве врлина у српској уметности XVIII века*, у: *Пушеви српској барока*, 134–137; М. Јовановић, *Иконоіраџија сликарсџтва у банайским црквама XVIII и XIX века*, у: *Радови симџозијума о српско(југословенско)-румунским односима*, Панчево 1971, 166–167.

²⁴⁵ *Ишійка иеройолійіка*, 15.

²⁴⁶ *Исџо*, 15–17.

²⁴⁷ *Исџо*, 29.

²⁴⁸ *Исџо*, 29–30.

²⁴⁹ *Исџо*, 203.

барокног православља било добро познато, а под његовим утицајем је и Теофан Прокопович писао своју постику.²⁶⁰ Амблематску формулацију су често имале и илустрације украјинских проповедничких зборника, рађене према узору на слична западноевропска решења. Посебну популарност су у кругу барокног православља уживали амблематски зборници са библијском тематиком. Антверпенски мајстор Јохан Урлих Краус је угледајући се на њих приредио илустровано издање Библије. Краусово дело је било познато српској барокној култури, а њиме се послужио Христофор Цефаровић приликом живописања цркве манастира Бојани.²⁶¹ Посредством утицаја средњевропске амблематике уобличавају се и представе појединих светитеља, а прихватање амблематске структуре подупирали су графички листови.²⁶²

Подгрупу амблематског литерарног пикторијализма сачињавали су зборници алегориских персонификација, чији је родоначелник била *Iconologia* Бездара Рипе.²⁶³ Прво издање овог зборника, штампано у Риму 1593. године, није било илустровано. Оно је садржало само описе и тумачења персонификација апстрактних идеја и њихових атрибута. Скоро цео појавни свет, врлине и пороци, чула и емоције, географски појмови, временска и географска одређења, били су алфаветским редом описани као отелотворена бића, са одговарајућим атрибутима. Описи алегориских фигура били су допуњени ликовним представама тек у трећем издању из 1603. године, а оне се, потом, појављују у свим издањима. Рипин амблематски зборник уживао је велику европску популарност и током двају наредних векова прештампаван је небројено пута. Нова издања су мењана и допуњавана, док коначно опат Бездаре Орланди није у Перуђи између 1764. и 1767. године штампао петотомско издање.

Платоничарски начин мишљења и персонификовање апстрактних идеја, блиски средњевековној уметности, настављени су у бароку и поред снажне сколоности према конкретном. У оним срединама где се барокна култура директно настављала на средњевековну, као у оквирима православног света,

Д. Медаковић, *Представе врлина у српској уметности XVIII века*, у: *Путиevi српској барока*, 133; Р. Михаиловић, *Прва зона српској иконостаза XVIII века*. ЗФФ XIV-1 (1979), 293.

²⁶⁰ Р. Лахман, *Два збора риторике „приличја” (Decorum) – риторика Макарија и „Искусство риторике” Теофана Прокоповича*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 149–169.

²⁶¹ А. А. Морозов, Л. А. Софронова, *Емблематика и ее место в искусстве барокко*, 20; Р. Михаиловић, *Бојани и Библија Јохана Урлиха Крауса*, ЗЛУМС 6 (1970), 73–85.

²⁶² G. Karner, *Barocker Heiligenkult*, 104–112, и даље.

²⁶³ На нужност издавања иконолошких зборника алегориских персонификација као посебне амблематске подгрупе указао је M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 200–201. Овакво је схватање потом прихваћено и у иконолошким приручницима: R. van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, Berlin 1989, 37–47.

ова је традиција била негована континуирано и лако се прожимала са новим схватањима. Традиционална тумачења су добила нове садржаје и постајала су много сложенија. Средњевековни свет персонификованих идеја имао је подређену улогу и био је чврсто укључен у свсобухватни систем. Разлика између барокног и средњевековног схватања јасно се откривала у унутрашњој структури отелотворене идеје која постаје прецизно дефинисана многобројним иконолошким приручницима. Они су омогућили да персонификоване идеје у барокној уметности добију самосталну и много значајнију улогу него што су је раније имале. Њихова популарност је кулминирала током друге половине XVIII века, када у време просвећености, према мишљењу Марија Праца, потискују чак и дотада свемоћну амблематику.²⁶⁴ Барокне алегориске персонификације су, као и у претходним временима, углавном женске фигуре, обично обучене у античку одећу. Мушке или фигуре деце појављују се само онда када је то прецизно одређивао граматички род појма. У оквиру сакралних иконографских приручника постају популарне представе крилатих анђела који у рукама држе атрибуте са симболичним карактером, или без њега. У поетичком трактату Теодора Јерофимовича управо је овакав тип персонифицираног пиктограма назван амблемом, док се за остале типове амблема користи појам хијероглиф. Слично тумачење амблема среће се и у реторичком трактату Петра Падуновског.²⁶⁵

Свет персонификованих идеја није био стран српској барокној култури. У *Траедокомедији* коју Мануил Козачински пише за потребе Покрово-богородичине школе у Сремским Карловцима, равноправно са историјским и митолошким личностима, на сцену ступају Сластољубље, Славољубље, Очајање, Граматика, Поезија, Реторика, Милост и Мир.²⁶⁶ Персонификације имају важну улогу и у другим примерима барокне школске драме, чији су се рукописи сачували на подручју Карловачке митрополије. У руској школској драми о другом Христовом доласку појављују се персонификације Света, Цркве, Премудрости, Истине, Кроткости, Дарежљивости, Чистоте, Стрпљивости, Одрицања, Братољубља, Ревности к молитви, Милосрђа, Благиости, Гнева, Греха и Смрти.²⁶⁷ Конвенција да се на истом нивоу реалности појављују ликови и персонификовани појмови, пружала је барокној умет-

²⁶⁴ M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 201; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 15.

²⁶⁵ T. Irofimowich, *Inserios Poeseos*, 167a; (П. Падуновски), *Præcepta Artis Oratoriae*, 49a–49b.

²⁶⁶ Упор.: В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија*, Нови Сад – Београд 1980, 300–320.

²⁶⁷ Ј. Бадалић, „Страни приказ другога доласка Господњега на земљу...”, *Прилози за ивијест руске школске драме епохе Петра Великог*, Споменик САН LXII, други раз. 51 (1925), 45–59.

ности могућност визуалног исказивања сложених идеја и порука. За њихово разумевање је, са друге стране, било нужно поштовање кодификованих норми, а њихово познавање било је саставни део образовног система.

За српску барокну уметност од посебног значаја је издање Рипиног зборника, које је између 1758. и 1760. године у Аугсбургу штампао Јохан Георг Хертел.²⁶⁸ Хертелово издање је представљало избор око две стотине амблема штампаних без пропратног текста, са бакрорезним илустрацијама које заузимају целу страну. Важна новина овог издања било је додавање литерарне, историјске, или библијске теме, такозване „fatto”, свакој од персонификација.²⁶⁹ Сваку од ових сцена тумачили су стихови на немачком и латинском језику, постављени одмах испод инскрипције. Рипина *Iconologia* је, преко Хертеловог издања, била стандардни приручник бечке ликовне Академије и сигурно је, макар и посредно, постала позната српским познатарским сликарима који су студирали у Бечу.²⁷⁰

Алегоријске персонификације немају ону херметичност коју је у неким случајевима ренесансна и маниристичка култура предала у наслеђе западно-европском бароку. У српском барокном сликарству оне се појављују јасно одређене. На соклу иконостаса Стефана Тенецког у Руми приказана је *Света Софија окружена ћеркама Вером, Љубави и Надом*, које у рукама држе одговарајуће атрибуте.²⁷¹ Мада је тема имала литерарну подлогу у Житију свете Софије, Тенецки је преузима из украјинске амблематске традиције, која се ослања на западноевропске барокне представе на којима се божанска премудрост приказује окружена врлинама.²⁷² Цртежи персонификација те-

²⁶⁸ C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1750–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia*, Ed. E. A. Maser, New York 1971.

²⁶⁹ Појам „fatto” се не помиње у Хертеловом издању, он се наводи тек у нешто каснијем падованском издању Рипиног иконолошког зборника: C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, XII.

²⁷⁰ W. Mrazek, *Iconologie der barocken Deckenmalerei*, 65–71. – Употреба алегоријских фигура којима се придружује „fatto” била је позната и у наставном програму Кијевопечерске сликарске школе: П. М. Жолтовський, *Молюнки києво-лаврської іконописної майстерні*, 98–102. За графичке узорне на које се ослањају кијевски мајстори: C. de Clerq, *Contribution à l'Iconographie des Sibylles II*, *Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone kunsten*, Antwerpen 1980, 29–33.

²⁷¹ О. Милановић-Јовић, *Иконостас Стефана Тенецког у Вазнесењској цркви у Руми*, ЗЛУМС 2 (1966), 310–311. Персонификације теолошких врлина насликаће касније Стефан Тенецки и на налоњу румунске православне цркве у Липови: М. Јовановић, *Иконе Стефана Тенецког у Ширији*, ЗФФ XI–1 (1970), 519. – Познавање амблематике Стефан Тенецки је показао и на иконостасу унијатске цркве у Блажу. Изнад бочних двери овог иконостаса постављена су два велика правоугаона поља на којима су насликани мач и лав.

²⁷² G. S. Lechner, *Tommaso Campanella and Andrea Sacchi's Fresco of „Divina Sapienza” in the Palazzo Barberini*, AB LVII–1 (1976), 97–108.

олошких врлина појављују се и на насловним странама обимног списка Јована Рајића *Теологическое шело*.²⁷³ Веру, Љубав и Наду овога пута не предводи божанска премудрост, него алегоријска персонификација науке о богословљу, која је изворно у Рипином зборнику протумачена као *Religione*.²⁷⁴ Она у руци држи бакљу, а изнад њене главе лебди голуб светог Духа, чијим је посредовањем утврђена богословска наука.²⁷⁵ Теолошке врлине су укључене и у композицију *Тајне вечере* коју Теодор Илић Чешљар слика у наосу парохијске цркве Светог Николе у Кикинди. Вера у руци држи путир, Љубав пламтеће срце, а Нада придржава ленгер. Изнад њих је постављено свевидеће Божије око.²⁷⁶ Оно је изворно било атрибут божанске промисли, али се може појавити и као симбол божанске премудрости.²⁷⁷ Истоветне персонификације теолошких врлина појављују се и на своду последњег травеја Николајевске цркве у темишварском предграђу Мехала. Овако дефинисане персонификације су део општеприхваћеног репертоара европске барокне уметности и њихова појава у српском барокном сликарству није морала да подразумева директно консултовање амблематских зборника. Већу слободу за њихову употребу пружала је ангажована барокна графика и илустрација књига, што најбоље показује Џефаровић-Месмерова *Схематикографија* и двотомско издање историје Петра Великог, које штампа Захарија Орфелин.²⁷⁸

Утицај барокне ars emblematica није се у српском сликарству XVIII века испољавао само у директном преузимању појединих примера из амблематских зборника. Амблематика је барокно сликарство прожимала много

²⁷³ Д. Руварац, *Архимандрит Јован Рајић 1726–1801*, Сремски Карловци 1902, 118–119. – Амблеми и алегоријске персонификације теолошких врлина појављују се и у другим рукописаним богословским књигама барокне епохе. Карактеристичан пример је *Молићвеник* епископа Јосифа Јовановића Шакабенте, из библиотеке вршачког владичанског двора, где је на првој страници нацртан амблем хришћанске љубави. Упор.: П. Момировић, *Књишко-архивски сјоменици из Баната*, ГПСКВ III (1959), 212, сл. 24.

²⁷⁴ C. Ripa, *Iconologia*, Padua 1611, 455–458.

²⁷⁵ За сколастичку позадину Рајићевих персонификација и њихову међусобну везу: М. Тимотијевић, *Алегоријске персонификације на насловним странама „Теологическог шела” Јована Рајића*, у: *Живой и дело Јована Рајића, Двострана јодина „Историје”* (1794–1994), Зборник радова научног скупа, Београд 1994. (у штампи).

²⁷⁶ М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, 81–82.

²⁷⁷ G. S. Lechner, *Tommaso Campanella and Andrea Sacchi's Fresco of „Divina Sapienza” in the Palazzo Barberini*, 97.

²⁷⁸ Д. Медаковић, *Лик цара Душана, у Жефаровићевој књизи „Изображеније оружиј илиричских” из 1742*, у: *Путице српског барока*, 140–146. Упор.: V. Borčić, *Zbirka slika Ođela Srba u Hrvatskoj*, кат. бр. 58, сл. 18. – Р. Михаиловић, *Захарија Орфелин као илустрирајтор „Историје Петра Великог”* поговор у: З. Орфелин, *Петар Велики*, II, Београд 1970, 413–424; Д. Давидов, *Бакрорезне илустрације Захарија Орфелина у Историји Петра Великог* (1772), ЗЛУМС 10 (1974), 185–205.

дубље, улазећи у саму суштину његове поетике. Тематски репертоар барокног сликарства био је великим делом ликовно и литерарно кодификован и протумачен амблематским зборницима. Одбир тема и њихова међусобна повезаност чврсто су зависиле од амблематских зборника, који су били неизоставан приручник за стварање сликаних програма. Амблематика је залазила у саму структуру барокне слике, одређујући њен алегорички садржај. Само летимичан поглед на *Историју церојолитику* показује да многобројне старозаветне и новозаветне теме нису ништа друго до барокни амблеми. Тако је Аврамова жртва протумачена као амблем *Любовь Божія къ намъ*, прича о искушењима старозаветног Јоне је амблем *Терпение*, а сторија о Лотовој жени и пропасти Содоме истакнута је као амблем *Претерпение или постојанство*. Христово чудо са умножавањем хлеба тумачи се као амблем *Оцасиство съ разумомъ*, парабола о трну и брвну у оку је амблем *Осуждение*. Евхаристични путир је истакнут као амблем *Смирение*, док је сâм крст Христовог страдања протумачен као амблем *Крестосиство*.²⁷⁹

Историичности

Српску барокну културу карактерише наглашен однос према историји, која је свеобухватно одредила и морфолошко-феноменолошке карактеристике њеног сликарства. Барокна историичност није била одраз конзервативног инсистирања на томе да се модел прошлости у неизмењеном облику сачува у околностима новонасталих историјских и културних прилика. Она је била одраз новог односа према властитој прошлости и прилагођена је западноевропском тумачењу историје, као актуелном верском и политичком аргументу првог реда.²⁸⁰

Основе раног европског историзма формиране су у другој половини XVI века, када у сукобу протестантске и католичке реформације долази до утилитаризације историјских студија. Обе противничке стране претендовале

²⁷⁹ *Историја церојолитику*, 22, 129, 133, 143, 207, 243, 305.

²⁸⁰ О историичности српске барокне културе: Н. Радојчић, *Основе српске историографије XVIII века*, у: *Од барока до класицизма*, приредио М. Павић, Београд 1966, 15–31; Д. Кириловић, *Историја у првим српским средњим школама*, *Историјски часопис САНУ* V (1954–1955), 333–342; Д. Медаковић, *Историјска свесћ код Срба у време царице Марије Терезије*, у: *Барок код Срба*, 67–80; Д. Медаковић, *Национална историја Срба у светлост црквене уметности новије доба*, у: *Пути српског барока*, 71–84. – Упор.: А. Coreth, *Historiographie in der Zeit des Barock*, у: *Welt des Barock*, 186–203.

су на истинитост свог сагледавања прошлости, тежећи да у њој пронађу аргументе за одбрану актуелних ставова. С том сврхом оне су установиле критички методолошки поступак који се заснивао на тумачењу извора.²⁸¹ Противреформација је у овом сукобу формирала нови историјски модел, чији су узорци постали *Annales ecclesiastici* кардинала Гезара Баронијуса.²⁸² Ово дело, настало у кругу историјски и археолошки настројеног ораторијанског хуманизма, пружило је програмску слику рестаурације – чувања, обнове и опонашања историје која је добила вредност првостепеног сведочанства. Баронијусова историичност није била само литерарне природе, она је програмски спроведена у његовом схватању уметности и односу према старинама, што показују наруџбине ораторијанаца за цркву С. Марија ин Валичела и опремање цркве СС Неро е Ахилео којој он тежи да врати стари изворни изглед.²⁸³ У актуелној борби за очување традиције властите цркве, историја више није била схватана као божанска, него као историја властите цркве и властите државе. Њено оживљавање у складу са потребама барокне склоности ка поучности требало је да снагом примера послужи садашњости. Историја је била подређена интерпретацији садашњости. Она је стављена у функцију обнове, тумачења и прослављања садашњости. Историја се посматра као *exemplum* свог политичког деловања. Познавање прошлости било је начин да се у критичним тренуцима историје очувају сопствени историјски интереси.

Овакво тумачење историје присутно је већ у *Хроникама* грофа Георгија Бранковића, несубјектног деспота Илирика. Он не приступа писању *Хроника* с намером да досегне истину, него да истакне своја владарска права, а своје народу утемељи самосталну државу. Његова историја се не уздиже до царства небеског и његових закона, него остаје на земљи „у области оних генеалогичких амбиција нове аристократије која се умножава свуда, а поготову на рубовима Европе”.²⁸⁴ Историјским делима Трношког летописца, Павла Јулинца

²⁸¹ G. Wylte Sypher, *Similarities Between the Scientific and the Historical Revolutions at the End of the Renaissance*, JHI XXIV (1965), 353–368.

²⁸² M. Torrini, *Prima ricognizione sulla fortuna del Baronio tra critica e erudizione*, у: *Baronio storico e la controriforma*, 737–753.

²⁸³ I. Mühlen, *Nachtridentinische Bildauffassungen, Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom*, MJBK XLI (1990), 23–49; R. Krautheimer, *A Christian Triumph in 1593*, у: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, 174–178; S. Grassi Fiorentino, *Note sull'antiquaria romana nella seconda metà del secolo XVI*, у: *Baronio storico e la Controriforma*, 199–211.

²⁸⁴ Р. Самарџић, *Борбе Бранковић: Историјске и политичке основе првог српског пројекта*, у: *Писци српске историје*, III, Београд 1986, 7–28, посебно 21. – О Георгију Бранковићу: Ј. Радојчић, *Борац II Бранковић „Деспој Илирика”*, Цетиње 1955. – О утицају Баронија на модернизацију схватања историје: G. Brogi Bercoff, *L'historiographie erudite dans l'aire dalmato-croate et serbe*, у: *Западноевропейски барок и висторијски свесћ*, 174–190, посебно 183–187.