

У зидном сликарству крушедолског наоса нема покушаја илузионистичког поигравања оком верника. Нове теме, диктиране реторичким потребама морализаторско-дидактичког деловања цркве, поштују стару симболичну топографију храма као слике васељене. Композиције су уредно груписане у традиционалне хоризонталне редове, а међусобно су одвојене прецизно извученим бордурама. Небо и његова блаженства, која се досежу милосрдним делима, остају затворени за перцепцију појавног света.³⁸⁷ Оваква концепција распореда композиција у симболичној топографији храма доследно се ослања на средњовековна схватања, која су и у западноевропској уметности била поштована све до ренесансе. Крушедолско зидно сликарство се у том смислу не разликује од зидног сликарства у храму манастира Бојани нити од зидног сликарства које радионица Теодора Симеоновог изводи у храму Успења Богородичиног у Српском Ковину и у парохијској цркви Јована Крститеља у Стоном Београду. Ретроспективно тумачење положаја зидне слике посебно је наглашено у припрати, док је у олтарском простору присутна тежња да се уклапањем у архитектонски оквир она илузионистички повеже са простором олтара.³⁸⁸ Тек ће каснобарокна поетика прихватити нови концепт тумачења временско-просторних односа у постављању зидне слике. Тада се на сводовима појављују прве Апотеозе свете Тројице сликане по узору на истоветна решења у католичким барокним црквама. У напуштању поетике барокног православља и прихватању илузионистичких концепција најдаље се одлази у зидном сликарству храма манастира Грабовац, које су, поред Андреја Шалтиста, извели католички декоратери Франц Флорјан Хофман и његов помоћник Антун из Печуја.³⁸⁹

³⁸⁷ У поткуполном простору зидног сликарства припрате храма манастира Крушедол истакнута је чврста веза између метафизичког и појавног света, али је она пре свега симболична, а не илузионистичке природе. Веза између ових двају светова су небеска блаженства, која се досежу земаљским милосрдним делима. Упор.: Д. Медкович, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, у: *Путице српског барока*, 121.

³⁸⁸ Ови илузионистички сликани сводови, како их је духовито окарактерисао Фредерик Харт, спајају небо и земљу „експлодираним бомбама”: F. Hart, *Love in Baroque Art*, 4. – Ретким изузецима који следе овакву концепцију простора припадају каснобарокне *Апотеозе свете Тројице*, које сликају Ј. Орфелин, Т. Илић Чешљар, А. Шалтист и А. Теодоровић: Ј. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 42–45; Иста, *Западноевропски барок и српско зидно сликарство XVIII века*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, 197–198. – За илузионистички концепт зидног сликарства крушедолског олтарског простора Јов Василијевич налази узор у сценским декорацијама католичких олтара подизаних за Quarant'ore: М. Тимотијевић, *Идејни пројекат зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења РЗСК XXVI (1994), 63–90. О овим свечаностима: К. Noehles, *Teatri per le Quarant'ore e altri barocchi*, у: *Barocco Romano e Barocco Italiano*, 88–99.

³⁸⁹ Ј. Шелмић, *Западноевропски барок и српско зидно сликарство XVIII века*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, 196–198. – О измењеним, барокним концептима наративности: М. Arnoberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches*, 431–1600, последње поглавље.

Постепено прихватање директне наративности и нових временско-просторних концепција одразило се на хуманизацију барокне пикторалне поетике православног света. Она се не остварује само истицањем људског достојанства, него и хуманизованим виђењем становника неба.³⁹⁰ Ова тежња, која гради доживљај целокупне слике света, јасно се осећа и у барокном позоришту које се поново враћа употреби горњег дела сценског простора, исказујући управо вертикалношћу сцене схватање да је свет близак небу и да је са њим чврсто повезан. У сликарству католичког барока се визијама и екстазама граница између небеског и земаљског света потпуно, до претеривања, укида. Менталитет ове нове емоционалности одјекнуо је и у барокној уметности православног света. Ранобарокна уметност задржава границу између метафизичког и појавног света, али се становници неба, доследно новим схватањима, све више сликају као људска бића. Појавни свет постепено постаје мерило којем се прилагођава и приказивање идеалног света становника неба. У складу са његовим све афирмативнијим тумачењем у кругу украјинског схоластичког богословља, овакви захтеви се постављају и у уметности већ током прве половине XVII века. Сликарски трактати западно оријентисаног православног света истичу као естетски идеал „живоподобие” светитељевог лика, у име којег се напушта ранија схематизована идеализованост.³⁹¹

Слика човека

Прихватање барокне културе наметнуло је и нову слику човека, који на историјску сцену ступа са наглашеном самосвешћу. То је епоха у којој се напушта стари поглед на свет, где је у оквирима теоцентричног космоса човеку припадало само прво место међу Божијим створењима. Барокна поетика тежи да продре у човекову суштину, да одреди његову самобитност и нагласи његову личност, са свим врлинама и пороцима. За разлику од претходних времена, начелно се поставља питање разума и његовог односа према вери.³⁹² Разум се проглашава Божијим даром, који човеку пружа могућност

³⁹⁰ L. Anceschi, *Le poetiche del Barocco*, 46–58; W. Friedlander, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, 54.

³⁹¹ П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, 10–12; В. В. Бычков, *Теория искусства на закате русской средневековья*, Зограф 18 (1987), 66.

³⁹² Карактеристичан пример је проповед Лазара Барановича о божанској промисли и слободној вољи човека: Л. Баранович, *Труби словеса проповедных*, 289а–193а. Упор.: L. Secco, *La pedagogia della Controriforma*, 9–29. – За шире оквири барокне слике човека: J. A. Maravall, *Culture of the Baroque*, 149. и даље.

слободног избора. На барокној позорници света човеку је додељена нова улога. Он је слободан творац своје судбине, судбине свог народа и његове историје. У оквирима православног словенског света, управо се поетском систему барокне епохе приписују откриће личности и стварање нове философије живота.³⁹³ Барок је време када долази до процвата панегиричке поезије и ефемерног спектакла, који у циљу величања појединца и његовог дела обухвата све уметности.³⁹⁴

Одјеси овако протумаченог света, као театра у којем појединац игра унапред додељену улогу, присутни су и у српској барокној култури. У развијеној форми они су превасходно везани за личности високе црквене јерархије, које показују живо интересовање за штампана издања панегиричке поезије и синопсисе ефемерног спектакла. У библиотеци бачких епископа, пописаној 1781. године, налазила су се дела *Laudatio funebris Principis Eugenii, Castrum Doloris in Templo Honori Divo Carlo VI, Panegyricus Comitiss Essterhazy ad morte ejusdem* и *Censura pro Corona R. Poloniae*.³⁹⁵ Свестрани Захарија Орфелин, ослањајући се на украјинске и средњеевропске узор ствара панегирик *Маловажност привјеснице*, којим се прославља устоличење бачког епископа Мојсеја Путника. У средишту целокупног сценарија овог ефемерног спектакла постављен је лик епископа, чији избор за Христовог заменика на земљи прослављају становници земље и неба.³⁹⁶ Пре него што се барок појавио у уметности, могуће га је, крајем XVII и у првим деценијама XVIII века, уочи-

³⁹³ Упор.: Л. А. Черная, *Концепция личности в ораторской литературе второй половины XVII – первой половины XVIII в.*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 220-231; Д. Чижевский, *К проблемам литературы барокко у славян*, 39-43. – L. Stefanini, *Rhetorica, Barocco e personalismo (SHEMA delle comunicazione)*, у: *Rhetorica e barocco*, 217-223.

³⁹⁴ За значај ефемерног спектакла у бароку: R. Strong, *Art and Power*, Woodbridge, Suffolk 1984. О његовом присуству у барокној култури Карловачке митрополије: М. Тимотијевић, *Визитација манастира Шицајовца у XVIII веку, Прилој изучавању ефемерног спектакла*, у: *Манастир Шицајовац*, Зборник радова, Београд 1989, 341-366.

³⁹⁵ М. Петров, *Прилој историји српских библиотеки у XVIII веку*, Прилози КИФ XXXV-1, 2 (1969), 105-106.

³⁹⁶ Репринт панегирика је објавила: С. Мишић, *Орфелинов поздрав Мојсеју Путнику*, Нови Сад 1972. Стихови панегирика су објављени у: З. Орфелин, *Песме*, Нови Сад 1983, 27-48. – За тумачење: Р. Михаиловић, *Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику, Тематика лавиринта I*, ЗЛУМС 15 (1979) 179-205; II, ЗЛУМС 16 (1980), 145-158; Иста, *Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику: Портрети Мојсеја Путника бачког епископа*, ЗЛУМС 18 (1982), 71-101; Б. Џонсон, *Неки видови истиница Захарија Орфелина*, у: *Од барока до классицизма*, Ед. М. Павић, Београд 1966, 142-152; Д. Петровић, *Музика у Орфелиновом делу „Поздрав Мојсеју Путнику“*, у: *Српска графика XVIII века*, 175-179. – Упор. и *Привјеснице* које Мануил Козачински пише у част повратка митрополита Викентија Јовановића из Беча у Сремске Карловце: В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачински и његова Трагедокомедија*, 202-208.

ти управо у нормама понашања појединих српских првака, као што су били гроф Георгије Бранковић, патријарх Арсеније III Чарнојевић или митрополит Исаија Баковић.³⁹⁷ После биографски интонираних хроника грофа Георгија Бранковића, Захарија Орфелин пише обимну историју Петра Великог, а затим настају и аутобиографије Симеона Пишчевића и Саве Текелије.³⁹⁸

Барокно откриће личности наметнуло је и у српској уметности конституисање портрета као жанра који се ослобађа из оквира црквеног сликарства. Личности које на историјску сцену ступају као актери великог формата означиле су прихватање барокне културе, па не изненађује ни чињеница да је појава њихових репрезентативних портрета претходила прихватању барока у црквеној уметности. Конституисање самосталног портретског жанра није, попут црквене уметности, условљавало дубоке и свеобухватне трансформације наслеђа. Утицаји који су довели до појаве првих барокних портрета водили су путевима директних прихватања савремених европских токова. Њих у српско сликарство уводе средњеевропски мајстори, чија решења касније следе и први домаћи портретисти.

Задатак барокног портретског жанра није био да пружи слику личности на начин на који је то неколико векова раније тежио ренесансни хуманизам. Вера у хармоничну слику човека као микрокосмоса била је уздрмана пре него што је и дотакла традиционалне границе православне духовности. Барокни портрет не произлази ни из традиције поствизантијске девоционалне и есхатолошке праксе. Он превасходно служи стварању слике јавног статуса и социјалне припадности портретисаног. Наручивањем портрета човек барокне епохе се потврђује и претендује на излазак из анонимности. Портрет је израз његове самосвести и самоуважавања. У том је смислу једна од основних карактеристика барокног портрета интересовање за феномен личности и низ портрета носи зачетке ликовног студирања карактера.³⁹⁹ Барокни портрет, међутим, није никада само то. Његов натурализам је оклопљен симболично-алегоријским тумачењем целокупне слике света и човековог места у њој. Ову привидну супротност између натуралистичке доктрине угледања и идеалистичке конвенције премошћавала је пракса алегоријско-амбле-

³⁹⁷ Р. Самарцић, *Барок и Срби 1683-1739*, у: *Западноевропейски барок и византијски свет*, 15-16. – О могућности да се кроз личност сагледа преламање свих кључних елемената барокне културе упор.: У. Д. Чечот, *Барокко как культурологическое явление, Опыт исследования К. Гурлија*, у: *Барокко в славянских культурах*, 326-348.

³⁹⁸ З. Орфелин, *Петар Велики*, I-II, Београд 1970; С. Пишчевић, *Мемоари*, Београд 1963; С. Текелија, *Описаније живојца*, Београд 1966. Упор.: М. Павић, *Историја српске књижевности барокној доба (XVII и XVIII век)*, Београд 1970, 355-365.

³⁹⁹ Упор.: J. Rupert Martin, *The Baroque from the Point of View of the Art Historian*, JAAC XIV (1955), прештампано у: *Readings in Art History*, II, 174.

матског тумачења сваке чињенице појавне реалности, из које није изузиман ни човеков лик.⁴⁰⁰

На *портрету Георгија Бранковића*, који је припадао митрополијском двору у Сремским Карловцима и који се сачувао у неколицини реплика, несрећни гроф је приказан са свим елементима патстичне барокне мистификације.⁴⁰¹ Овај постхумни портрет је типична идеализована барокна конструкција, рађена по узору на сличне портрете накнадно сликане за владарске портретске галерије. Историјске околности су заточењем грофа Бранковића потопиле и наде у обнављање српског царства, па је његов портрет остао усамљен пример барокне државотворне политичке утопије. Даљи развитак портрета био је везан превасходно за представнике високе црквене јерархије. Они су још од пада српске средњовековне државе, посебно после обнове Пећске патријаршије, преузели не само верску, него и водећу политичку улогу и све до позног XVIII века били су основна духовна снага друштва. Портрети угледних представника новонасталога племићског и грађанског слоја јављају се већ у првим деценијама XVIII века, али најранији и најбројнији су управо портрети црквених великодостојника. Они су одредили окви-ре жанра у које се својим наруџбинама уклапају и остали слојеви друштва.⁴⁰²

Не дуго након Велике сеобе, око 1700. године, наручио је патријарх Арсеније III Чарнојевић од непознатог гравера у Бечу свој репрезентативни портрет, који је познат само преко сликаних копија. Једна од њих је израђена за архијерејски трон у храму Светог архистратига Михаила у Острогону, а другу је за митрополијски двор у Сремским Карловцима насликао Јов Василијевић по наруџбини патријарха Арсенија IV Јовановића.⁴⁰³ Патријарх је портретисан у строго фронталном ставу, па формална поставка подсећа на хијератичну укоченост светитеља са барокних икона и одраз је тражене „иконичности”, која полази од схватања западноевропске владарске „профане иконе”.⁴⁰⁴ Чврсту везу портрета са европском алегоријском праксом по-

⁴⁰⁰ Е. Д. Кукушкина, *Текст и изображение в конклюдии петровского времени (на примере портрета царевны Натальи Алексеевны)*, у: *Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой*, Ленинград 1986, 21-36.

⁴⁰¹ О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад 1965, кат. бр. 12-15.

⁴⁰² М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: *Западноевропейски барок и византијски свет*, 147-174, посебно 147-148.

⁴⁰³ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 95-96; О. Микић, *Графички портрети Срба XVIII века као предлози за улане портрете*, у: *Српска графика XVIII века*, 50.

⁴⁰⁴ О портретима као „профаним иконама” у српском барокном сликарству: Р. Михайловић, *Захарија Орфелин „Поздрав Мојсеју Путинику” – Портрет Мојсеја Путика, бачког епископа*, ЗЛУМС 18 (1982), 75; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*

тврђује и архитектонска конструкција другог плана слике. Патријарх је постављен у плитак простор трема, који је у доњем делу затворен зидом оживљеним пиластрима, а на горњим се крајевима појављују два стуба, који су познати амблеми владарског портретског аксесорија. Они су симболи моралних врлина, пре свега правде и вере, али се њихово значење везивало и за тежње ка територијалним проширивањима, освајањима или уједињењу у једно царство. *Портрет патријарха Чарнојевића*, настао у сложеним околностима одмах после Велике сеобе, везује се за хабзбуршке пропагандне програме, где два стуба прате девизу Карла V. Пропраћени мотом „Plus ultra”, они су исказивали идеју о победи над Турцима и уједињењу двају светова под хришћанским и хабзбуршким Светим римским царством.⁴⁰⁵ Одбеглом патријарху је идеја о хришћанској победи над Турском империјом сигурно била блиска јер је подупирала наду у повратак на пећски патријаршијски престо, па не изненађује чињеница да он прилагођава популарну девизу Карла V, тим више што је амблематским зборницима оваква пракса већ раније била легализована и у црквеној пропаганди.⁴⁰⁶

Графички *портрет патријарха Чарнојевића* био је полазна основа за даљи развитак репрезентативних архијерејских представа. На њу се ослањају парадни портрети вршачких епископа Јована Георгијевића и Јосифа Јовановића Шакабенте, као и портрет пакрачког епископа Кирила Живковића, који је на самом прелазу XVIII у XIX век насликао Арсеније Теодоровић.⁴⁰⁷ На каснијим портретима представника високе црквене јерархије почетна хијератичност „профаних икона” се постепено напушта у корист разметљиве барокне парадности, али портрет и даље остаје обавијен симболичном алегоријско-амблематском љуштуром. Својом репрезентативном парадношћу ови портрети се ослањају на политику величајности, истичући статус и углед на који су представници високе црквене јерархије претендовали у Хабзбуршкој монархији. Портрет је симбол институције у најексплицитнијем идеолошко-пропагандном виду. Кроз глорификацију црквеног поглавара велича се тело институције чија је он глава. У име тога на портрету се избегава свака пролазна

у новијој српској уметности, у: *Западноевропейски барок и византијски свет*, 161. – Упор.: R. Strong, *Elizabethan Painting: An Approach through Inscriptions I: Robert Peak the Elder*, BM (February 1963), 53-54; E. Auerbach, *Portrait of Elizabeth I*, BM (June 1953), 199.

⁴⁰⁵ Упор.: E. Rosenthal, „Plus ultra, Non plus ultra” and columnar device of the Emperor Charles V, JWCX XXXIV (1971), 204-228; F. A. Yates, *Charles V and the Idea of the Empire*, у: *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Harmsworth, Middlessex 1975, 23. Стубови са амблемима врлина прихватају се и на владарским представама других средина. Упор.: П. М. Жолтовський, *Малюнки Киево-Лаврської иконописної майстерні*, 243.

⁴⁰⁶ Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, 1599, 406.

⁴⁰⁷ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: *Западноевропейски барок и византијски свет*, 164-165, сл. 8, 9.

случајност и ублажава наглашена индивидуалност. Он је пре свега узвишени пастир, Христов намесник на земљи, чији статус истичу став, гест, пастирске инсигније и одежа.⁴⁰⁸ На званичној репрезентативној представи нужно је потиснуто све што би могло да угрози њен симболични смисао. Алгоритмска представа политике величајности прецизно је исказана на *Портретишмишварској епископској Георгија Поповића*, познатом по каснијој копији из средине XIX века.⁴⁰⁹ У складу са разрађеним западноевропским решењима, епископ се портретише са архитектонским планом дворске резиденције и Саборне цркве чија је изградња започела у његово време. Овај портрет није одређен пуким истицањем ктиторског подухвата, него исказује прихватање политике величајности у свом најчистијем облику, као подизање нових грађевина.⁴¹⁰

У Карловачкој митрополији је током целог XVIII века поштована одлука Московског сабора одржаног 1666. године, према којој је у храмове било забрањено уносити портрете живих људи.⁴¹¹ Панегиричке проповеди, посебно оне неговане у московском придворном кругу, пружале су оправдање и литерарно образложење за укључивање алегориских портрета у програме црквеног сликарства, па је ова пракса била развијена у руској и украјинској средини. Тема Богородичиног покрова је својим ангажованим политичким контекстом маријанске заштите у том смислу била посебно популарна и могуће је навести низ примера где су у њу укључени владари и високи црквени достојанственици.⁴¹² Оваква пракса није остала непозната у српском баро-

⁴⁰⁸ Важно место у формулацији репрезентативних портрета било је посвећено свечаној архијерејској одежди чији симболизам тумачи и Дионисије Новаковић: *Епископство*, 20-26, одговори на питања од 27. до 39. Упор.: И. Дмитриевский, *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии*, С. Петербург 1897, 70-82; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 9-30.

⁴⁰⁹ М. Јовановић, Л. Шелмић, Н. Кусовац, *Уметничко благо Срба у Румунији*, 48, кат. бр. 78.

⁴¹⁰ Упор.: N. Rosenberg Hendsen, *Le Sueur's Allegory of Magnificence*, BM (April 1970), 213-217. – О подизању грађевина као најдиректнијем одразу политике величајности: A. D. Fraser Jenkins, *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, JWSI XXXIII (1970), 162-170; L. Green, *Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence*, JWSI LIII (1990), 98-113. Да су оваква схватања политике величајности била позната у Темишвару за време епископа Георгија Поповића потврђује и портрет бискупа Франца Антона Енгела. Упор.: *Barocul in Banat*, Timişoara 1992, 38, кат. no. 27.

⁴¹¹ Један од ретких изузетака, портрет Јосифа II са иконостаса Теодора Илића Чешљара у Мокрину, наручен је у посебним историјским околностима, у време издавања *Патенија о верској толеранцији*. Његова појава је одраз оног истог ентузијазма који су Срби гајили према овом владару у току првих година његове владавине: М. Тимотијевић, *Уметност и политика: Портрети Јосифа II на иконостасу Теодора Илића Чешљара у Мокрину*, ЗФФ XVIII (1994), 287-313.

⁴¹² Упор.: П. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв*, Ленинград 1981, 91-92; B. Puskás, *L'influence du baroque sur la peinture d'icônes dans la region des Carpathes*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, 34, fig. 5.

кном сликарству, о чему сведочи истоимена представа у припрати храма манастира Крушедол. На крушедолској композицији је у ликовима цариградског патријарха и василевса могуће препознати алегориске портрете карловачког митрополита и хабзбуршког императора.⁴¹³ Овако интонирани портрети нису изостали ни из програма развијених барокних иконостаса Карловачке митрополије. Претпоставља се да је Теодор Крачун у лику пророка Гедеона, са иконостаса у храму манастира Хопово, портретисао Јована Јовановића, тадашњег хоповског архимандрита и будућег епископа горњекарловачког и бачког.⁴¹⁴ Сасвим другачије, без икаквог алегориског прерушавања, био је изведен *Портрети Јосифа II* на иконостасу Теодора Илића Чешљара у мокринском храму Светих архистратига Михаила и Гаврила. Повод за овај, досада једини познати пример укључивања владарског портрета у програм барокних иконостаса, било је проглашавање *Патенија о верској толеранцији*, који је међу Србима у Хабзбуршкој монархији примљен са великим одушевљењем. Императоров парадни портрет, рађен по узору на Мансфелдов графички лист из панегирика *Josef der zweyte* који је десетак година раније штампао дворски саветник Филипидес да Гаја, насликан је у медаљону на грудима окруженог двоглавог орла. Портрет је био постављен испод великог крста са распетим Христом окруженим Богородицом, светим Јованом и допојасним ликовима Марије Магдалене, Лонгина и апостола. У програму иконостаса он се појављује као лик другог Адама, тринаестог апостола и Христовог намесника на земљи, чија је апостолска делатност подразумевала обнову златног доба, ширење вере и верске толеранције.⁴¹⁵ У сличном духу прослављан је Јосиф II и у српској панегиричној поезији.

У српском бароку сликарству настаје и група многобројних допојасних портрета на којима су представници високе црквене јерархије приказани без барокне парадности. Постављени су у полупрофил, наспрам неутралне позадине. Акцесорни симболизам је у другом плану или је изостављен. Целокупни аранжман портрета подређен је идеји узвишене скромности, као основној архијерејској врлини. Пажња сликара концентрисана је на портретисаног, са тежњом да се прикаже морални лик идеалног архијереја.⁴¹⁶ У западноевропској традицији портрета високе црквене јерархије ови су захтеви били добро познати и пропагирани још од времена Триденстског конци-

⁴¹³ М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења РЗСК XIX (1987), 122-123; Исти, *Портрети архијереја у новој српској уметности*, 169.

⁴¹⁴ О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 12.

⁴¹⁵ М. Тимотијевић, *Уметност и политика: Портрети Јосифа II на иконостасу Теодора Илића Чешљара у Мокрину*, 287-313.

⁴¹⁶ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новој српској уметности*, 166-168.

ла. У канонима и декретима концила често су истицани идеали пастирске побожности и скромности апостола и отаца ране цркве. По узору на њих формира се тип идеалног архијереја католичке реформације.⁴¹⁷ Иста врлина скромности истицана је и у *Духовном реуламенију* Петра Великог, који је био добро познат високој јерархији Карловачке митрополије.

Схватање портрета као елемента самоспознаје није примарно везано за католички круг римске пост-тридентске уметности, него за протестантску средину XVI и раног XVII века, где се популаризује тип „пуритански празног портрета”. Овакво схватање портрета прихватају средњеевропски протестантски кругови, одакле се оно шири и на барокну уметност православног света. Портретисани себи не дозвољава ни најмањи театрални покрет, или гест, а у строгом дијалогу тела и духа, самодисциплина се истиче као основна врлина. Због тога је акцесорни симболизам дворске портретске праксе потиснут у други план. Уравнотежено спокојство, статичан став и неутрална позадина истичу духовну снагу портретисаног као узор и моралну опомену потомству. Посредством српских студената који стижу из пијетистичких универзитетских центара средње Европе, протестантска учења била су позната духовној аристократији Карловачке митрополије. Са друге стране, сликари који су портретисали групу многобројних представника мађарског протестантског племства били су често ангажовани и за израду портрета високих достојанственика Карловачке митрополије. Мада се баве ликом портретисаног, они нису ни у којем случају студија личности, него исказују карактер групе и у функцији су исказивања идеја отелотворене институције и њеног духовног континуитета.

У епархијским галеријама је низ оваквих портрета образовао ланац одабраних Христових намесника на земљи, постављених да воде и бдију. Они су одговорни пастири који бране и стварају судбину заједнице, гаранти су њене трајности и опстанка. По тим заслугама они су истакнути као трајни морални узор, а наручујући портрете њихови наследници представљају заустављени тренутак самоуважавања, у којем се пореде са претходницима.⁴¹⁸ Оваква функција портрета имала је већ изнађена решења, која је европска уметност, са незнатним варијацијама, баштинила још из XVI века. Они су били створени за потребе владарске пропаганде, а дуговечно инсистирање на њиховој формалној истоветности почивало је на идеји династичког континуитета, као гаранције државне трајности и стабилности.

⁴¹⁷ Упор.: Н. Jedin, G. Alberigo, *Il tipo ideale di vescovo, secondo la Riforma cattolica*, Brescia 1985, 11-14, 169. и даље.

⁴¹⁸ Упор.: О. Микић, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сен-шандреји*, СЗ 1 (1987), 37-56; О. Микић, *Портрети из манастира Шицајовца*, у: *Манастир Шицајовац*, 277-283.

Српско племство, полазећи од истих средњеевропских примера владарске иконографије, следи идеје које су прихватили представници високе црквене јерархије. Форма и функција портрета су у основи репрезентативне и он пре свега мора да прикаже статус портретисаног. Ставови и покрети су скоро истоветни, само је акцесорни симболизам измењен. Док висока црквена јерархија истиче инсигније као симболе свог духовног статуса, представници племства указују на своје грбове и симболе који потврђују њихове заслуге учињене двору. *Портрети Владислава Фехерварија*, обервојводе коморанских шајкаша, репрезентативан је пример племићског парадног портрета, сличан већ виђеним портретима високе црквене јерархије.⁴¹⁹ Само је став слободнији јер је обервојвода лишен претензија да хијератичном поставком портрета искаже идеју о профаној икони која прославља поглавара као отелотворење институције. Његова природност, међутим, само привидно поти-ре симболично-алегоријски концепт портрета. Као и на портрету архијереја, сваки је елеменат подређен дубљем смислу. Парадна одећа мађарског племства, у којој је обервојвода портретисан, има исти симболични статус као и свечана одежда високе црквене јерархије. У истој одећи су портретисани и остали представници племства и војничког staleжа. *Портрети Секуле Вишковића*, оберкапетана Петроварадинског шанца, који се приписује Јоакиму Марковићу, само је допојасна варијанта Фехерваријевог портрета.⁴²⁰ Обојица су једну руку наслонила на бок, док другом придржавају мач, симбол свог позива и високог статуса.

На *портрети Јосифа Монастирлије*, који се такође приписује Јоакиму Марковићу, и он једном руком придржава мач, док другом указује на медаљон са ликом Марије Терезије, који виси на златном ланцу.⁴²¹ У иконографији парадних барокних портрета златни ланац, аугеа catena, са медаљоном владара дародавца, био је симбол заслуженог достојанства и признатих привилегија.⁴²² Он је атрибут оних које краси врлина верности, искрености и истрајности у датим обећањима, а његово значење је разрађено многобројним амблематским зборницима. Пропраћен девизом „Salute fides potior”, он се појављује у зборнику *Emblemata Politica* Јакоба Брука.⁴²³ У апсолутистичким монархијама, каква је била хабзбуршка Аустрија, ланац с медаљоном је

⁴¹⁹ О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, кат. бр. 202.

⁴²⁰ О. Микић, *Портрети из манастира Шицајовца*, у: *Манастир Шицајовац*, 202, сл. 1.

⁴²¹ *Исис*, 283, сл. 5.

⁴²² Упор.: J. S. Held, *Rembrandt's Aristotle* у: *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*, Princeton, New Jersey 1969, 3-14, посебно 36. За шире идејне основе тумачења златног ланца упор.: A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge 1936.

⁴²³ Jacobi Bruck, *Emblemata Politica*, MDCXVIII, амбл. 33.

исказивао сложену хиерархију подаништва. Потпуно зависно од владара, војничко и чиновничко племство је чинило непосредно упориште централизма и апсолутизма. Отуда су знаци царске благонаклоности били за њих од великог значаја и често су истицани. Царска милост се могла исказати и другим поклонима, али је медаља са ликом владара најдиректније исказивала заслуге њеног носиоца. Леополд II је поклонио Јовану Рајићу златни архимандритски крст за превод *Синодалних проповеда*, али он у писму митрополиту Стратимировићу пише да би више волео да је на поклон добио медаљу са владаревим ликом „еръ златанъ крестъ, свакъ коме се пристои носити може, а царева знака милости нико разве кои е получио милость”.⁴²⁴

Марија Терезија је 1757. године установила Витешки крст, који је као највише аустријско одликовање додељиван за изузетне заслуге на бојном пољу, а уз њега је аутоматски додељивана и племићка диплома.⁴²⁵ Пре тога, за заслуге је поклањан златни ланац са медаљоном, на којем је био представљен портрет владара. Такве медаље су са поносом истицане на портретима српског војничког племства током прве половине XVIII века. Оне су потврђивале углед портретисаног и представљале су трајан документ о заслугама учињеним двору. Тако је „колајна” коју је оберкапетан Јован Текелија добио од Јосифа I половином 1705. године, непосредно пред стицање племства, представљена на његовом портрету насталом пред смрт, током друге деценије XVIII века. Његов потомак, Сава Текелија, помиње је скоро један век касније, са великим поносом, жалећи што се више не налази у власништву породице.⁴²⁶ На *портрету Јована Текелије*, који се приписује непознатом мађарском мајстору, поред медаље са ликом Јосифа I, насликана је и медаља коју је он добио од Петра Великог. Док је на поклону аустријског монарха његов лик јасно насликан, а име читко исписано, са руским одликовањем то није случај, што је можда последица каснијих рестаурација.

Алегоријском концепту тумачења земаљске хијерархије и месту које у њој заузима појединац подређени су и коњанички *портрети браће Стратимировић*, које је 1744. и 1745. године насликао Христофор Џефаровић. Ови портрети су изгубљени, али су познати преко реплика које је почетком

⁴²⁴ Д. Руварац, *Архимандрит Јован Рајић 1726-1801*, Сремски Карловци 1902, 92, где Рајић помиње и медаљу руске царице. За Рајићев портрет са овим крстом упор.: О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, 104, бр.167; Л. Шелмић, О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића (1767-1826)*, 43-44, 87, кат. бр. 45. Са сличним крстом на златном ланцу, поклоном хабзбуршког двора, портретисан је и Симеон Баратински: О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, 124, кат. бр. 204.

⁴²⁵ А. Форишковић, *Племство код Срба у Угарској у XVIII веку*, ЗИМС 24 (1981), 40.

⁴²⁶ С. Текелија, *Описаније живописа*, Београд 1966, 59; А. Форишковић, *Текелије, војничко племство XVIII века*, Нови Сад 1985, 146, 154.

наредног века израдио Арсеније Теодоровић. Богић Вучковић Стратимировић и његов брат Иван, припадници војничког племства, наручили су портретску алегорију која полази од општеприхваћених европских формулација, заснованих на еразмијанској традицији хришћанских војника. На Џефаровићевим портретима они су приказани као саборци императора Светог римског царства. Као формални графички узор могли су да послуже слични графички листови са коњаничким портретима руских, а вероватније хабзбуршких монарха, на којима су они приказани као *Militis Christiani*. Директан повод за наручивање портрета била је племићка диплома коју су већ дуго очекивали. На портрету старијег брата појављује се златни ланац са медаљоном, док је племићки грб изостављен.⁴²⁷

Одсуство наглашеног инсистирања на хералдичким симболима као елементима племићког статуса карактеристично је за српски барокни портрет и одређено је општим положајем малобројног српског племства.⁴²⁸ Официри су се природом свог звања уклапали у строги систем потчињености, обраћајући више пажње на чинове, рангове и звања, него на племићке титуле. Племићи који су живели у слободним краљевским градовима своја права су остваривали колективним привилегијама, на исти начин као и остали становници.⁴²⁹ Самим тим они су били везани за слој обогаћеног грађанства који прихвата исте портретске формулације. Уместо војничке или мађарске племићке одеће они се портретишу у грађанским оделима, са акцесорним симболизмом који упућује на њихов статус. Окружују се већ знаним симболима који говоре о образованости и углађености. Они често држе писмо које је могло, као на *портрету власника пошти у Горњем Товарнику*, директно да указује на позив портретисаног.⁴³⁰ У већини случајева, међутим, писмо се истиче као уопштени атрибут пословности, који је у оквиру државне хијерархије упућивао на чиновнички статус. У времену када је основни вид општења државе са поданицима претпостављао администраирање, овај је статус био и те како важан, па се писмо не појављује само на портретима обогаћеног грађанства које у градској и државној администрацији заузима

⁴²⁷ М. Тимотијевић, *Христофор Џефаровић – коњанички портрети браће Стратимировић као Militis Christiani*, ЗНМ XIII-2 (1987), 71-81.

⁴²⁸ Карактеристично је одсуство грба и на Орфелиновим, иконографски изнијансираним портретима епископа Мојсеја Путника: Р. Михаиловић, *Захарија Орфелин „Поздрав Мојсеју Путнику” – Портрет Мојсеја Путника, бачког епископа*, 98-99. За значај хералдике у украјинској и руској барокној портретској пракси: Л. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв.*, 33; А. А. Морозов, Л. А. Софронова, *Эмблематика и ее место в искусстве барокко*, у: *Славянское барокко*, 30.

⁴²⁹ А. Форишковић, *Племство код Срба у Угарској у XVIII веку*, 45-46.

⁴³⁰ О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, бр. 39.

угледне положаје. Оно је као симбол „пословности” нове филозофије живота постало један од незаобилазних елемената барокне портретске праксе и већ почетком XVII века појављује се у оквирима украјинског барокног портрета, где се преузима посредством западноевропских утицаја.⁴³¹

У оквиру портрета, као слике самоспознаје и самоуважавања, појављују се и први аутопортрети који се приписују Николи Нешковићу и Стефану Тенецком.⁴³² На допојасном *Нешковићевом аутопортрету* уметник је представљен са атрибутима сликарства. То је медитативна алегоричка сликара, који се самосагледава држећи у једној руци четку, а у другој палету. Кроз понављање формално већ изнађених решења, он тражи своје одговоре на већ постављена питања. *Аутопортрет Стефана Тенецког* припада другачијем типу представа. Угледни арадски сликар, већ у зрелим годинама, стоји поред стола у свечаној парадној одећи. Символи сликарства се појављују као само један од његових атрибута. Он их држи у једној руци, док му је у другој дивит који умаче у мастило. То је репрезентативни парадни аутопортрет у којем је у први план истакнут социјални статус личности. Настао је вероватно непосредно пошто је Тенецки постао арадски сенатор. Он је овај положај уважавао и за њега се залагао, што је сигурно одредило и тип аутопортрета.

Личност која слободом разума гради своју судбину сачињавала је само једну страну барокног схватања човека. Наспрам реформаторских идеја Теофана Прокоповича, у оквирима барокног православља настају и многобројна морализаторско-дидактична дела, која теже да обнове средњовековну идеологију нападајући надменост и страсти људи, њихове претензије да самостално одлучују о властитом животу.⁴³³ Она истичу људско осећање ништавила чије трајно пристаниште почива једино у божанској мудрости, крајњем циљу живота у лавиринту света. Код Јана Коменског, разрешење лавиринта света је визија унутрашњег раја, као центра сигурности, често истицаног у словенској барокној поезији.⁴³⁴ Лавиринт постаје и нека врста ли-

⁴³¹ Л. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв.*, 33.

⁴³² О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, бр. 129, 200.

⁴³³ Човек је пред Богом и вечношћу још увек био грешник, што истиче и Платон Левшин већ на почетку тумачења човекове природе у катихизису: *Православное учение*, 28, 33-34. Упор.: А. Ц. Елеонская, *Человек и Вселенная в ораторской прозе Епифания Славинецкого*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 201-218.

⁴³⁴ Я. А. Коменский, *Лавиринт света и рай сердца*, у: *Избранные педагогические сочинения*, I, Москва 1982, 74, и даље. – О значају лавиринта у барокној слици човека и његовог места у свету: J. A. Maravall, *Culture of the Baroque*, 153-154; В. К. Былинин, „Лавиринт мира” в иконографии русской поэзии первой половины XVII в., у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 42-49.

чне морално-филозофске импрезе бачког епископа Мојсеја Путника, на панегиричким представама Захарија Орфелина.⁴³⁵

Ни један период није био толико опседнут страхотом и величанственошћу схватања времена као барок.⁴³⁶ Била је то епоха у којој човек себе више није проналазио у прогресивном времену божанске економије спасења, него у конфронтацији са бесконачношћу, као квалитетом универзума. Била је то епоха узнемирујућих импликација Галилејеве теорије, која је универзум тумачила као свет тела која се крећу у простору и у времену, без дубљег теолошког смисла, који би могао објаснити човека и његово спасење. Схватање пролазности и коначности изоштравало је осећај за време, за сваки његов изоловани тренутак.⁴³⁷ Барокна осећајност је тешко подносила терор времена које све једе и морализаторско-дидактична поезија непрестано је указивала на време као моралну метафору. Пролазност земаљског времена је опомена увек супротстављена божанској вечности. Многобројни стихови на ову тему срећу се и у српској барокној поезији. Већ на самом зачетку барокног поетског израза, Гаврил Стефановић Венцловић истиче: „Наши зли и добри дани/ уједно као сенка/ споро промичу и пролазе нам./ Наш живот, кано брзи коњаник/ хитро иде/ да нас сатера и скупи/ на крај света,/ концу нам житка овога”.⁴³⁸ Ови стихови су у суштини варијација небројено пута понављане теме о смрти, која коси људски род из генерације у генерацију. У амблематском зборнику *Иштика јерополийтика*, она са косом у руци поносно стоји над гробом у који за оцем упада син.⁴³⁹ И ружа која се појављује у руци и на одећи портретисаних жена је морализаторским основама исказивала идеју о таштини лепоте и временској пролазности. Слично сим-

⁴³⁵ Р. Михайлович, *Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику: Тематика лавиринта*, I, ЗЛУМС 15 (1979), 179-205; II, ЗЛУМС 16 (1980), 145-158. Постојање ове праксе у кругу високе црквене јерархије Карловачке митрополије претпоставља се и у: В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Трагедокомедија*, 206-207, где се истиче да је старозаветни Јаков био амблем митрополита Викентија Јовановића.

⁴³⁶ A. Chastel, *Le baroque et la Mort*, у: *Rhetorica e Barocco*, 33-46; E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, 2-3-227. – За иконографију смрти у ренесанси: A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino 1977, 410. и даље. – Европски фунерални спектакл, прихваћен и у политици понашања високе црквене јерархије Карловачке митрополије, пружио је основе за појаву епитафског портрета, али он у српском барокном сликарству није стекао популарност: М. Тимотијевић, *Архијерејски портрети у новијој српској уметности*, у: *Западноевропейски барок и византијски свет*, 157.

⁴³⁷ J. Rupert Martin, *Baroque, Style and Civilization*, 197; Б. Суходолски, *Модерна филозофија човека*, Београд 1972, 538-548.

⁴³⁸ Г. Стефановић, Венцловић, *Црни биво у срцу*, 112.

⁴³⁹ *Иштика Иерополийтика*, 59-61. – Ова амблематска формулација тријумфа смрти нашла је своје место и у оквирима религиозне уметности: Упор.: Л. М. Жолтовский, *Художественная жизнь на Украине в XVI-XVII ст.*, 34, сл. на стр. 30.

болично значење могао је да понесе и накит, посебно онај органског порекла као што су бисери.⁴⁴⁰

Терору пролазности времена одупире се само непролазност славе. У *Систематикографији* је приказан идеализовани историјски *портрет* цара Душана, касније реплициран и у сликарству, који са једне стране придржава Минерва, као персонификација мудрости, а са друге стране Хронос, као персонификација времена. Он је представљен по узору на познате амблематске формулације, као нага фигура крилатог старца са косом у рукама, док је поред њега, као симбол пролазности, постављен пешчани сат.⁴⁴¹ Исти симбол се појављује и на проповедничком *портрету* *претешкој архимандрити* *Стефана Авакумовића*. Он је насликан као духовни пастир, који проповеда манастирском братству. Портретисан је са књигом у руци, а на пулту поред њега постављен је цепни сат, морализаторски симбол који указује на пролазност живота и коначност земаљских ствари.⁴⁴² Сат, међутим, није увек морао да буде једнозначан морализаторски симбол. Он је у XVIII веку још увек био скуп и редак статусни симбол, па се као такав укључује и у репрезентативни портрет Георгија Станковића, представника старе српске племићке породице.⁴⁴³

Српско барокно сликарство негује репрезентативни портрет, који је пре свега био намењен мушким члановима друштва. Међу сачуваним портретима тек мали број је припадао женама, које су још увек биле потиснуте из јавног живота, а у кругу породице имале су подређену улогу. Женски портрет је током целог XVIII века био заснован на концепцији репрезентативности, а портретишу се само супруге и ћерке из најугледнијих племићких и грађанских породица. То су парадне представе, настале из истих разлога као и портрети мушких чланова породице, од којих се формално нимало не разликују.⁴⁴⁴ Другачије погледе на место и улогу жене од оних које је наметао патријархални барок донеће тек поетика сентиментализма и његова грађанска поезија.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Р. Михаиловић, *Мртва природа у српском сликарству*, 35.

⁴⁴¹ Д. Медаковић, *Лик цара Душана у Жефаровићевој књизи „Изображеније оуражних илиричских“* из 1741, у: *Путици српског барока*, 140-146.

⁴⁴² М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, кат. бр. 72.

⁴⁴³ О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, кат. бр. 173.

⁴⁴⁴ Упор. портрет супруге Николе Авакумовића: М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, 126. кат. бр. 74.

⁴⁴⁵ Д. Живковић, *Књижевни правци код Срба – Сентиментализам*, у: *Од барока до класицизма: Српска књижевност у књижевној критици*. Ед. М. Павић, Београд 1966, 230-231.

Одсуство јавног потврђивања породице, као основног елемента друштва, имало је за последицу и одсуство групног породичног портрета, који је управо у бароку реорганизовао стару хијерархијску схему концентрисану на мушкарца, као главу породице. У средишњи део породичног портрета сада се постављају деца, која постају нада породице, друштва и цркве. Овакав тип портрета пропагирао је и хабзбуршки двор, а породични портрети Марије Терезије постали су узор за многобројне композиције са сличним схватањима.⁴⁴⁶ У култури српског барокног друштва стидљиву појаву жене није пратило и откриће детета. Детету још увек није придавана сопствена оригиналност. Брига око његовог васпитања и образовања, која се огледа у организовању школа, била је пре свега усмерена на стварање будућег човека, доброг верника и поданика. Већ у првим деценијама XVIII века видљив је напор да се превазиђе стари образовни систем, који се превасходно заснивао на верском градиву.⁴⁴⁷ Схватања о нужности школских реформи и неопходности поклањања веће пажње образовању будућег човека, продиру међу Србе прво посредством *Духовног реуламенија* и буквара Теофана Прокоповича.⁴⁴⁸ У наставу се уводе нови световни предмети који су баке припремали за свакодневни живот, мада је богословском знању и даље посвећивана највећа пажња. Идентитет детета није наглашаван ни у систему школства, чије су идеје касније спроведене у оквирима хабзбуршких централистичких реформи, сем што се тежиште помера са верског на грађанско образовање.⁴⁴⁹ Дете постаје предмет портретске пажње тек оног тренутка када одрасте и постане човек. Чак се и портрети младих људи јављају релативно касно, у познобарокном периоду, као што показују *портрети младој Саве Текелије* и *портрети Георгија Чокића*, као питомца кадетске школе.⁴⁵⁰ Портрет детета се, у дословном смислу, појављује у новијој српској уметности тек у XIX

⁴⁴⁶ Упор.: *Maria Theresia und ihre Zeit*, 205-207. За формирање новог схватања породице: L. Secco, *La pedagogia della Controriforma*, 133-138. О култу детињства у бароку, као слици природне мудрости и невиности: G. Boas, *The Cult of Childhood*, London 1966, 41-53.

⁴⁴⁷ Р. Грујић, *Српске школе у Београдско-карловачкој Митрополији (1718-1739)*, Београд 1908, посебно 2-3. Нови педагошки идеали истичу потребу да се, поред доброг хришћанина, формира добар син, грађанин и војник. Упор.: L. Secco, *La pedagogia della Controriforma*, 43-47 и даље.

⁴⁴⁸ Упор.: М. Костић *Духовни реуламениј Пејтра Великог (1721) и Срби*, 70-71; Д. Кириловић, *Буквар Теофана Прокоповича код Срба*, ЗКЈМС III (1955), 13-23; В. Ерчић, *Првоје ученије ошроком*, Библиотекар XXVIII (1976), 321-350; Ј. А. Лабинцев, *Римничко издање „Перваго учения ошроком“ (1726) и његов руски оригинал*, Библиотекар XXVIII (1976), 351-358.

⁴⁴⁹ Д. Кириловић, *Српске основне школе у Војводини у 18. веку (1740-1780)*, Сремски Карловци 1929, 29. и даље.

⁴⁵⁰ Упор.: О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, кат. бр. 196. и 209.

веку, где су његове формалне црте и смисаоне границе одређене оквирима већ раније створеног жанра.⁴⁵¹

У каснобарокном периоду се, под утицајем пикторалне поетике рококоа, постепено превазилази алегориска парадност и портрет се прожима аристократском меланхоличном осећајношћу.⁴⁵² Такав сањалачки поглед на свет исказују портрети чланова земунске породице Карамата, које је израдио сликар Георгије Тенецки.⁴⁵³ Сличне карактеристике носе и портрети женских чланова арадске племићке породице Текелија, од којих се неки приписују угледним српским сликарима Стефану Тенецком и Теодору Илићу Чешљару. Рококо је, међутим, пре свега представљао отелотворење аристократских идеала сна о срећи, који се у српској грађанској средини није могао дубоко укоренити.

⁴⁵¹ Упор.: Р. Михаиловић, *Портрети дејства у српском сликарству XIX века*, ЗНМ IX-X (1979), 593-606; В. Ристић, *Портрети дејства у српском сликарству 19. века*, Народни музеј, Београд 1973.

⁴⁵² Упор.: R. G. Saisselin, *The Rococo as a Dream of Happiness*, JAAC XIX-2 (1960-1961), 148-151.

⁴⁵³ В. Петровић, М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, 73; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, 142-143.

Сколастичко богословље и барокна иконографија

Барокном сликарству је, у оквирима духовне обнове и верско-пропагандних програма Карловачке митрополије, била намењена ангажована функција визуализовања актуелних догматско-доктринарних и морализаторско-дидактичних ставова.¹ Она је одредила и његов тематски репертоар, чије су основне карактеристике биле ширење (*dilatatio*) и обогаћивање (*amplificatio*). У српском барокном сликарству могуће је истаћи низ нових тема, које се нису појављивале у уметности ранијег периода. Ширење и обогаћивање сликаног репертоара није, међутим, превасходно било у функцији изналажења нових тема. Ангажована функција барокног сликарства и тежња за његовим кодификовањем у складу са захтевима црквених реформи нужно је наметнула кризу стваралачке инвенције.² Аристотелијанска барокна реторика потискивала је инвенцију у други план и подвргавала ју је пре свега учености (*elocutio*) и распореду (*dispositio*).³ У ангажованим барокним програмима који су се формирали под утицајем црквених реформи било је превасходно важно да се актуелне идеје визуализују исправно, прецизно и јасно. Ликовно дело је било „*utilitas pictura*“, које је својим реторичким квалитетима требало да увери посматрача. Управо ова убеђивачка функција слике, у смислу потврђивања, наметала је потребу за честим понављањем, па се барокна иконо-

¹ Овакав задатак сликарства био је у бароку често истицан, посебно у списима католичке пост-тридентске реформе. Тако у другом поглављу трактата *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, кардинал Габриеле Палеоти расправља о тематици целокупне уметности превасходно у светлости декрета Тридентског сабора и верске реформе. Упор.: Р. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative*, 38-40. За слична схватања исказана и у другим трактатима упор.: С. Marcora, *Trattati d'arte sacra al tempo del Barocco*, у: *Barocco e l'arte*, 191-260.

² На ограниченост тематског репертоара српског барокног сликарства скренуо је пажњу Д. Медаковић: *Српска уметност у XVIII веку*, 163. О појединим иконографским проблемима српског сликарства XVIII века написан је знатан број студија, али је, са изузетком једног кратког синтетичког прегледа, изостао покушај њеног свеобухватнијег сагледавања. *Истио*, 156-164. – Обимнија синтетичка студија о православној барокној иконографији није се појавила ни у другим срединама.

³ Упор.: G. M. Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, у: *Rhetorica e Barocco*, 133-136, и 149-157.