

PA 1346

RADMILAN HAILOVIĆ

se mogu

ETICAJI MORALIZATORSKIH TEMA I ŠKOLSKE DRAME
NA EVROPSKU LIKOVNU UMETNOST XVII I XVIII VEKA

Beograd, 1963

koj

И. Бр. 49.610



UVOD

Ne postoje jasna i pouzdana svedočanstva o počecima pozoriš-
ne aktivnosti u Srbiji od perioda turske uprave. Razvitku drugih
grana srpske kulture očevidno nije odgovarao jednovremeni ravnoprav-
ni napredak u formama pozorišnog prikazivanja, te se počeci srpskog
pozorišta vezuju tek sa radom Kozačinskog i drugih nastavnika u na-
šoj sredini. Otkrića u istraživanju istorije književnosti obelodani-
la su izvesna fakta koja nas upoznaju sa činjenicama, datumima, objav-
ljenim tekstovima i prikazivanjem nekih od njih, ali neprirodno ula-
ženje u suštinu stvari i njeno ispitivanje sa jedne tačke gledišta, i
rastapa i same činjenice ostavljajući mesta za naslućivanja i pret-
postavke. Radovi o ovom predmetu su pojedinačni i u najvećem broju
slučajeva, imaju karakter sirovog materijala. Razvoj dramske umetnosti
sti posmatran je i prostudiran od strane istoričara književnosti
samo sa gledišta hronologije, grube topografije, uticaja i sumarne
analize dramskih dela i odlomaka. U studijama ove vrste postoji već o-
jedan skoro mehanizovan sistem, tako da nove studije i dela tek sa-
mo dodaju poneki fakat, ostavljajući starinskim i početnim gledišti-
ma i metodu prevagu i otsudnu reč. Da bi se dala iscrpnija shema o
karakteru same scenske igre i uzorima za nju nije bilo dovoljno ra-
da na pojedinačnim pitanjima i ograničavanja na specijalne probleme)
veza između umetnosti pojedinih epoha koje bi mogle pružiti dosta in-
novog materijala. O tehničkoj praksi i fizičkom izgledu srpskog po-
zorišta, makako oni rudimentarni bili, malo se razmišljalo i govorilo, ut-
sem uopštenih opaski i slobodnih zaključaka formiranim na analogne
primerima u pozorišnom životu Rusije. Nije nam poznata nijedna drama v-
o čijem bi se izvođenju imala makakva predstava, a isto tako, u pogledu
gledu ulaženja u moderni problem istorije umetnosti, problem odnosa
pozorišta i likovnih umetnosti, nije dosada napravljen nijedan poku-
šaj.

Moderna nauka je konstatovala i proverila postojanje i trajanje veza izmedju likovnih umetnosti i teataru: skrupulozna analiza sve većeg broja znalaca koje interesuje ovaj problem, širi polje ispitivanja na materiju raznih istoriskih i umetničkih epoha služeći se modernim aparatom analitičkih i komparativnih metoda dokumentacije je literarne, arhivsko-istoriske i likovne gradje. Prvi put je Emile Mâle (L'Art Religieux de la fin du Moyen Age, Paris, 1931- Chapitre II -L'Art et le Théâtre religieux) ukazao na uticaj srednjovekovnih misterija na umetnost Srednjeg veka i početka Renesanse, a Gustave Cohen, Oskar Fishel i George Kernodle, dali su značajne radove o vezama izmedju pozorišta i likovnih umetnosti proširujući ovaj problem. Ovi radovi su pomogli da se otpočne sa tumačenjem elemenata i specifičnih ikonografskih i likovnih formi običajima, tekstovima i akcesoriumom pozorišta i dramskom literaturom, a tamo gde postoje režiserska uputstva i crteži-ilustracije dramskih radnji ili delova mašinerije, izvedeni od arhitekata i pisaca, uspelo se da se funkcionalnim delovima scenske postavke i aparata, nadju analogije u slikarstvu i u skulpturi. Sem pokušaja moderne istoriografije da umetničko delo tumači i analizira pomoću dramske književnosti i dokumenata o izgledu i promenama scenarija i opreme, u ovome se poslu mogla postaviti i recipročna misao kojom bi bilo moguće rekonstruisati nepoznati izgled scene na osnovu očuvanog likovnog materijala koji sigurno nosi dramske sadržaje i elemente aranžmana svojstvene sceni. U ovom pravcu najznačajniji su napor George Kernodle-a (From Art to Theatre, Chicago, 1944) koji smatra da su slikarstvo i likovne umetnosti uopšte bili "jedin put u starijim vremenima kojim su se prenosili pozorišni elementi i konvencije na svet umetnosti drugih epoha". Ovi stavovi pokazuju put kojim se mogu naći osnovni principi za rekonstrukciju izgleda scene koja bi trebalo da je postojala i kod nas, a sve to na osnovu likovnog nasledja koje je čuvar izvornog materijala i pozorišnih navika.

U širokom okviru studija porekla glavnih moralizatorskih tema evropskog slikarstva XVII i XVIII veka i njihove veze i uticaja crpe-
nih iz literature i scenske umetnosti tih vremena, pravili smo oprezn
analizu i selekciju i iz materijala koji se sačuvao za studije naše
umetnosti XVIII veka. Izdvajali smo one primerke koji nam mogu ozbilj-
no poslužiti kao izvor saznanja o mogućnostima inspiracije elementima
starijeg i savremenog pozorišta koji su se ,jednom prihvaćeni, ukoreni-
li u likovni svet tradicionalne evropske umetnosti. Međutim, ne bi se
moglo očekivati da bi jedna izuzetna umetnost kao što je pozorište i
to na početnim stupnjevima svog razvitka, i još bliže - onaj njen pri-
marni izvor i podsticaj za slikarska dela - našla na najbolje tumače
u malim slikarima praktičarima bez kontakta sa tuđim kulturnim ambi-
jentom. Slikarsku potvrdu ideja uzajamnosti moramo tražiti i proverava-
ti na grafičkom i slikarskom materijalu najboljih majstora i najviših
umetničkih dostignuća, tamo gde postoji i izvesna jača individualnost,
a ako se sretnu i na drugim mestima, što može biti slučaj - onda su sa-
mo odjek onog sveta inspiracije koji je originalnija i darovitija ru-
ka već dodirnula. U prvoj polovini veka preplitanje i uzajamne veze
umetnosti imaće osobeni vid, dok će u drugoj polovini stoleća scenski
značaj na slici biti proširen elementima i aparatom opere koja će, ilu-
zionističkom impresijom, potisnuti uticaj realizma djačke scene stvore-
ne i slikarskim naporima autora prve polovine veka. Moderne likovne
forme koje su sa zakašnjenjem prodrle u istočno slikarstvo prve polo-
vine XVIII veka svojom retardacijom i još renesansnim izgledom govore
o sporosti menjanja i trajanju ustaljenih formi, naročito karakteristi-
čnom za spori hod i razvoj scenografije školske pozorišnice. Bez reak-
cije na pokret, gest i bogatstvo u motivima i specifičnim ikonološkim
detaljima i iskusne, zvanične bine jezuita najživljeg baroknog utiska,
ovaj rani barokni stil naše slike sažima literaturu, ideje likovnih
umetnosti i manierističkog dekora u modernu sliku koja se tek izgra-
đuje. Zbog toga nam poznavanje istorije teatra i studije scenografi-

je omogućuju da proširimo polje rada na istraživanju izvora inspiracije i iznalaženju pravih ikonografskih kontura u slikarstvu XVIII veka. Uz izučavanje književnih dela koja u tome ostaju od primarne važnosti, istoričari književnosti i pozorišta oživeće na ovaj način sačuvanu reč pravim podatkom o životu teatra što bi bio takodje njihov zadatak pored analiza golog teksta. - Postoji još jedan vrlo značajan izvor za razumevanje nastanka zajedničkih formi u umetnosti Baroka. Veza dramske literature, scenskog dekora i likovnih umetnosti naročito u periodu ranog Baroka u kome stil ima svoj život bogat asocijacijama slikovitog i maštarskog, postoji i iz razloga što su pesnici, slikari i skulptori Manirizma i Baroka crpli iz istih izvora i što su kompozicije u svim tim umetnostima bile interpretirane sa eruditskom sklonošću za klasičnom kulturom čiju je apstraktnu i simboličnu formulu fiksirala renesansna i maniristička simbolografija. Za srpsku istoriju umetnosti i istoriju pozorišta takodje su od velikog značaja studije u ovom pravcu, a u okviru paralela sa evropskom umetnošću.

Fakat je da je Kozačinski radio u Karlovcima, da se bavio pedagogijom i književnošću i napisao dramu i druge školske tekstove koje su izvodili učenici na svojim školskim priredbama. Medjutim, dosad se nije ništa saznalo kako je izgledala ta scena, kako zvučala izgovorena reč, kakav rekviziterski materijal i koja su sredstva scenske aparature bila u njoj angažovana. Na osnovu teorije o školskom pozorištu ponavljaju se mišljenja starih ruskih pregleda istorije pozorišta Morozova i Tihonravova o jednostavnom vidu scene i glume. Medjutim sve ove opaske mogu da važe i za druge sredine i za dosta rastegnuti vremenski period. Tek njihovo povezivanje sa drugim faktorima, od kojih su neki provereni rezultati delovanja teatarskih postavki i scenografije na koncepciju umetničkog dela, pružaju materijal koji istorija pozorišta fiksira kao derivat čiste pozorišne prakse te se njihovom konstatacijom može rekonstruisati scena koja, najverovatni-

je, na našem tlu nije bila do kraja izgrađena u klasičnim svojim oblicima školske varijante. - Naše slikarstvo na prelazu iz tradicionalnog stila u Barok može da pruži elemente za genezu ranog pozorišta kod Srba koje se u početku obraća, sa pedagoškim težnjama, ograničenom auditorijumu školskog kruga, a kasnije postaje društvena zabava koja ima nezavistan razvoj i poreklo u evropskom baroknom teatru. Oba su, pak, potekla iz istih, katoličkih izvora mada se do prvog došlo kod nas dvostrukim posredstvom, a drugo je direktno uneto sa svim religioznim, političkim i socijalnim zahtevima jedne određene strane politike.

Da bi što efikasnije izvukli pozorišne elemente u slikarstvu XVII i XVIII veka i došli do materijala koji bi služio i dopuni istorije pozorišta i literature, prinudjeni smo da u studijama slikarstva napustimo stroge hronološke principe i kompletna dela pojedinih majstora kao jezgro za izlaganje misli i zaključaka i da predpostavimo neformalistički metod prilazjenja onim radovima u čijem se moralizatorsko-religioznom žanru ističu elementi školske drame, a na drugoj strani - da odvojimo one radove, bez obzira na teme i imena - u čije su barokne oblike prodrli elementi jezuitske scenografije. Literatura kao faktor za traženje i razumevanje teatarskih formi biće od velikog značaja naročito u prvoj verziji, jer se pomoću nje može dograditi i dopuniti nedostatak u poznavanju kompozicijske i idejne suštine novih ikonografskih oblika koji su sigurno usvojeni, a nastali su delovanjem drame i njenim dubokim sažimanjem sa likovnom umetnošću.

G E N E Z A

Odlučan faktor za suštinske promene u umetnosti Baroka bila je prodorna ikonologija jezuitskog reda koja je dospela i na umetnička područja tesno spojena sa vizantiskom tradicijom. Ona, uglavnom formirana i proverena u Manirizmu, faktički je pomogla formiranju ikonografije specifične forme Baroka i na Istoku. Ozbiljno shvatajući i istražujući suštinu novina nastalih u Baroku istočnog sveta, naći ćemo se pred rezultatima koji će nužno negirati dobar deo stručnih razmišljanja onih autora koji objašnjenja za neočekivane sadržaje u likovnoj umetnosti uporno traže u krilu starih tradicija, na nepostojećim mestima ortodoksno-pravoslavnih izvora. Problem pojave nekih specifičnih tema Baroka, stila oprečnih strujanja i već samog po sebi složenog i nedovoljno ispitanog, postaje složeniji na onim primerima nacionalnih umetnosti u kojima se susreću granice strogih ali dokrajčenih principa srednjovekovne umetničke ideologije, tanke rezerve propisa u starim priručnicima, sa elementima i kompozicijama nesretanim i nepoznatim prošlosti.

Jezuitska ikonografija na prelazu između Manirizma i barokne ere, ispoljila je naročito agresivnost one svoje učene i tek samo formalno umerenije struje koja je samo iznutra izmenila idejni svet slikarstva i literature Baroka na Zapadu, a kosnula se - u osetnoj meri - i područja osveštalih grčkih umetničkih navika. Kao većina ikonografskih sistema i jezuitski su teoretski kanoni bili stogo formulisani i do tančina podešeni za puni umetnički život. Jezuitski stil najčešće razmatran s obzirom na spoljašnje podatke umetničkih i religioznih htenja zvanične umetnosti, pokazao je tokom svog intenzivnog života iscrpnu ikonografsko-teoretsku aktivnost koja je i u stalozanim umetničkim formama manirističkih korena raznosila ideje Kontrareformacije. Čvrsti sistem katoličke ikonografije zasnovan je na autoritetu klasične umetnosti, a popularizovan uopštenim simbolima i amblesima moralizatorskih vrednosti lako prisvajanih u prosvetiteljskom

dobu evropske kulture. Izgleda da je baš ova smirena strana barokne nog jezuitskog stila i bila pravi nosilac ideja umetnosti reda. Problemi zvanične, monumentalne umetnosti - dekorativno slikarstvo, principi iluzionizma, pokreta, kompozicije - razvijali su se na temeljima klasične umetnosti Renesanse, prirodno i normalno uz pomoć zvanične teorije i literature o umetnosti. Estetsku podlogu i ideje jednog reda-mecene i zakonodavca ponela je, međjutim, rigorozna sistematika mase zbornika - sredjenošću, praktičnošću i odgovorom na sva pitanja svih umetnosti i formi intelektualnog života - vrlo aktuelnih i u sredinama neraspoloženim prema klasicizmu. Niz gotovih tema skoro uvek moralizatorskog tona, uz čitav aparat simboličnih znakova, pružila je jezuitska amblematska literatura kao nalog savremenoj umetnosti i mudru pouku prosvetiteljski nastrojenoj baroknoj kulturi. Treba opet naglasiti da krug zainteresovanih ovom literaturom nije obuhvatao samo katoličke zemlje; ona je prodirala i na pravoslavna i protestantska područja, a naročito je prevodjena razradjivana i dogradjivana u Holandiji i Nemačkoj. Nije slučajno što se upravo u ovim zemljama sreću mnogi prevodi Alciati-a, Ripa-e i mnoga izdanja Valeriana, Piccinello-a i drugih jezuitskih italijanskih autora, pored dela radjenih po njima od domaćih jezuita i što su u slikarstvu i pozorištu omiljeni parabolični i moralizatorski sižei razradjivani po italijanskim uputstvima nadjenim u zbornicima - mnogo više no u samoj Italiji.

Sa porastom interesovanja za alegorije sredinom XVII veka, u baroknoj literaturi i slikarstvu, dolazi do vraćanja na humanističku zainteresovanost amblematikom i simboličnim elementima renesansne hieroglifike slobodno komponovanih u nove ikonografske celine. Barok je izmenio učenu formulu renesansne hieroglifike jednom novom intelektualnošću i zahtevom za drukčijim moralnim i religioznim vrednostima. Amblematska literatura u Baroku postaje oslonac i izvor za pozajmice i imitacije različitih intelektualnih pregnuća; ona je naročito bliska pesništvu i slikarstvu, a pored njih - i

propovedi i oratorstvu. Iz uporednih studija književnosti toga vremena, dramske literature i moralizatorske poezije, sa likovnim prilozi-
ma didaktično-religioznog sadržaja, opaža se analogno prilaženje sve-
tu skrivenih značajki, fakata i umetničkih sadržina, i čisto intelek-
tualnom, složenom tumačenju kombinacija pojmova i slika. U likovnoj
umetnosti veliki broj amblematskih pojmova postao je fiksirana kon-
strukcija slike prihvaćene prirodno iz amblematske literature, sa ver-
balnim tumačenjima najčešće literarno-popularnog i praktično-filozof-
skog tona. S druge strane, jezuitska ikonologija, satkana iz amblema i
hieroglifa renesansnog nasledja polazi i od mogućnosti verbalnog de-
lovanja slike, od davanja pesničke, metaforične vrednosti predstavama
sadržanim u slici. To je razlog iz koga će, u najvećoj meri, poteći
godiri među slikom i literaturom epohe.

U raznim ikonologijama i simbolografijama koje stoje na granici
Renesanse i Baroka u detaljima postoje razlike; međjutim, sve one isti-
ču simbolične i humane vrednosti prihvatljive za sve umetnosti. Ima
autora koji u centar svoje simbolične slike stavljaju čoveka (Ripa).
To su oni koji smatraju da amblem ne može idejno biti određen ako
u njemu ne postoji čovek kao glavno telo, kao srž idejne definicije
amblema, svojom akcijom u njemu. „L'immagine è malamente destinata, quando
il corpo principale non fa in qualche modo l'ufficio, che ^{fa} nella defi-
nitione il suo genere". - Najveći, pak, broj jezuitskih autora predpo-
stavlja apstraktni sistem amblematskih znakova zasnovanih na hie-
roglifima i devizama pozajmljenim iz klasične literature i Horapollona
uz odbir korisnog materijala i iz sv. Pisma. Amblematski zbornici zain-
teresovani za tumačenja prirode božanskih i ljudskih stvari preko hie-
roglifa teže da istaknu trajnost prastare nauke i erudicije, ali se
služe i starozavetnim i novozavetnim tekstovima. U Novom zavetu oni
neguju parabolične teze sa enigmatične njihove reči koje je adekvat-
no odgonetanju prastarih alegorija, te su ove stare knjige često anga-
žovane objašnjenjem celih kompozicija-scena iz Starog i Novog zaveta

koje, kao celina, imaju složeni i amblematični smisao i moralizatorsko značenje. Njima je, kao likovnim priložima amblematskih zbornika, jezuitski kanon postavio i utvrdio ikonografske okvire koji su, pak, sa svoje strane, skoro u celini prihvatani u slikarstvu Baroka na Zapadu i to najpre u zemljama raspoloženim za utilitarno-didaktične ciljeve prosvetiteljstva. To su prvenstveno bili germanski krajevi zapadne Evrope koji su, bez obzira na starinu i latinske izvore svoje manirističke kulture, ovaj materijal - spretnije no Italijani - uskladili sa zahtevima novog vremena i emocionalnošću stranom Italijanima, i nametnule ga ikonografiji evropskog mladog Baroka.

Jedna od vrlo interesantnih tema jezuitske ikonografije sretana u evropskom slikarstvu XVII i XVIII veka jeste ilustracija Stvaranja sveta - tema koja je u Baroku veoma mnogo uzbudjivala i duhove literata, skulptora i slikara, a naročito dramskih pisaca. Sa bojazni da se ne propusti i delić prilike za rigorozno sprovođenje jezuitske aktuelne teologije i ova je tema bila uključena u prosvetiteljski program manirističko-baroknih vremena, a protumačena postepeno i taktično - od prvog dana Stvaranja sveta do Sna Jakovljevog - raznošenjem osnovnih poučnih misli preko kompozicija simboličnog karaktera fiksiranih najčešće i u priručnicima jezuitskih autora. U njima su te kompozicije imale i užu primenu u prezentaciji pojedinih vrlina, ili su izolovano primenjivane kao posebne teme prigodnog karaktera; one su, dakle, bile tretirane i sa vrednošću posebnog amblemskog znaka ili kao atribut moralizatorskog značaja.

Kompozicionu formu za prvi dan stvaranja sveta u svim manirističko-baroknim kompozicijama Zapada i Istoka, nalazimo u zborniku kao što je onaj od Camerari-a (sl. 1), formirani amblem koncentričnih krugova sfere koji nedvosmisleno, u osveženoj formi Baroka, ponavljaju staru shemu Srednjeg veka prenetu kroz Renesansu na novija vremena. Sfera u obliku koncentričnih krugova sa značenjem Univerzuma u samom nastanku života u svetu - sasvim srednjevekovni simbol -

ušla je u čestu upotrebu evropskog slikarstva naročito od renesansnih vremena. U Renesansi motiv postaje likovno složeniji i odgovara modernijim zahtevima umetnosti. Važno je naglasiti da je i on, kao jedinka, izdvojen iz zajedničkog toka ciklusa Geneze, bio od prvorazrednog didaktičnog značaja u umetnosti Manirizma i Baroka kao i u proteklim vremenima. Imaginativno bogatstvo predstave globa i koncentričnih pojaseva sferičnih prstenova sa osvetljenim fokusom staništa Boga-oce, spasitelja sveta, od Bošovih vremena širilo se i razvijalo na nizozemskom umetničkom tlu na kome ne postoji samo nasledje sa strane.³ Bogatstvo i senzibilnost simbolizma nizozemskog kruga osvojilo je novim programom i istočni umetnički svet. U pogledu likovne interpretacije primetićemo, da su scene i detalji iz Geneze upravo u istočnom umetničkom krugu bile podvrgnute jednom ikonografskom prosedeu u prikazivanju astronomskih i "fizičkih" pojava zajmljenih iz apokrifnih knjiga i dela srednjevekovinih spisatelja.⁴

Ikonografske studije srednjevekovne umetnosti podrobnije razmatraju i osvetljavaju ovaj problem. U umetnosti Srednjeg veka, na primer, Bog u akciji stvaranja biva predstavlján ne samo u svom spodobiju već i kao vrt, palata, tvrđjava, brod, glob, zračna svetlost (mandorla), koncentrični krugovi, duga, plamen itd., u čemu postoji podudarnost sa poezijom XII veka u stihovima Maître de Sacy-a:

Decouvre-nous ta gloire en ta Sainte cité

Donne le soleil, unique est ta propre clarté

Qui luit sur l'horizon de sa monde suprême,

Qui font le beau jour de ton brillant palais

Et toujours à toi même

Ne fait qu'un grand midy qui ne fâni jamais.⁶

I u delima proznih srednjevekovnih pisaca, Hildegarde de Bingen, na primer, vizija stvaranja Univerzuma puna je simbola trajnih do Baroka. Među njima padaju u oči šest koncentričnih krugova sfere, iste debljine, koji opasuju zemlju u središtu. U umetnosti Srednjeg veka Univerzum je bio predstavljen globom u kome zemlja zauzima cen-

11

8
tralno mesto. Na početku XIII veka nalazimo na ciklus Geneze u kupoli crkve sv. Marka u Veneciji sa ostalim simboličnim znacima za prve dane postojanja sveta. Motivi astronomskih konstrukcija Srednjeg veka čitavi sistemi nebeskih predstava prenošeni i na buduća vremena, formirani su na zapadu Evrope posredstvom Španije i Sicilije; astronomski traktati Italijana zasnovani na jevrejsko-arapskim znanjima, nisu zadovoljavali samo potrebu učene Evrope, već su služili i kao podloga za praktične ilustracije kosmografskih predstava kalendara, molitvenika i apstraktno formulisanih astronomskih elemenata u fresci. Od IX do XVI veka formule kosmografskih predstava ostale su neizmenjene; mnogi motivi XV i XVI veka bili su određeni starim pravilima, sa uskladjivanjem apstraktnih znakova klasičnog srednjeg veka sa ukusom i težnjama novih vremena. Zapažamo da se stara shema Univerzuma, u punoj vrednosti etičke i kompozicione težine, sačuvala u sistemu astrološke interpretacije ciklusa Stvaranja sveta i u Baroku, što pokazuje pregled dela od minijature Marmion-a za Livre des Sept Ages du Monde (sl. 2), kopije Bošove slike Uznošenje na nebesa (sl. 4), Camerarijevog amblema, do ilustracija prvog dana Stvaranja sveta - bodjanske freske Hristifora Žefarovića. Pored formalne sličnosti umetnost Baroka je zadržala moralizatorsku suštinu stare predstave i teološku koncepciju da sferični krugovi Univerzuma sadrže u sebi motiv Neba, Raja, Pakla i Geneze (sl. 5 i 6).

12
Iz ovakvih ideja i likovnih predstava Univerzuma Barok će izvući niz scena Geneze sa trajnim tragovima starinske poučne nastrojeno sti kojoj je nametnut svet filozofije i tumačenja morala. Scene će se nizati na gravirama i zidovima crkava onim redom koji slede u Jevandjelju, ali izvučene iz sferičnog sklopa u kome su se ranije sa- držale.

Sasvim je logično da će se ovi elementi javljati i u pesničkom delu književnika Srednjeg veka, kao i u radovima renesansnih pisaca. U "Ecclesiastical History" Prečasni Beda govori upravo za

OPAR

poeziju Caedmon-a: "He sang the Creation of the world, the origin of man, and all the history of Genesis and many verses on the departure of children of Israel out of Egypt...by which he endavoured to turn away all men from the love of vice and to exite in the love of, and application to good acctiones".¹³ Ovde začeti moralizatorski prizvuci slikovito sugerirani rečju i kasnije će - sve do Milтона i njegovog "Izgubljenog raja" - postojati kao težnja lepe književnosti koja razradjuje bibliški tekst i momente Stvaranja sveta iz haosa sa izvanredno naglašenim moralizatorskim patosom. Može se ozbiljno uzeti da su pesničke vizije početaka nastajanja života, "dreams" impresivno-dramskim akcentima i slikovitošću pričanja, morale stajati u vezi sa predstavama u likovnim umetnostima i da su izvesni detalji, neuobičajeni u zvaničnim ikonografskim propisima, nastali u delu najdarovitijih i iz poznavanja domaće literature moralno-simboličnog karaktera. Poznato je da su, u XIV veku na primer, u Engleskoj pesnici bili eksperti za savremenu nauku, naročito za astronomiju, medicinu i alhemiju.¹⁴ Ideja o Stvaranju sveta interesovala je i filozofiju velikih školskih srednjevekovnih centara: Univerzum je davao objašnjenje za jedinstvo sveta i ideje o njegovom održanju.¹⁵

Iste pojave srećemo i u istoriji pozorišta ove epohe. Pri kraju Renesanse, na sceni česterskog pozorišta u Engleskoj koje je do poznih vremena zadržalo srednjevekovne metode u dramskom prikazivanju - između 1541 i 1607 god. - prikazivane su scene iz Geneze, od pada Lucifera do Avrama, susreta Melhisedeka i Avrama i istorije Avrama i Lota, a među njima, kao posebna drama, izvodilo se "Creation"; bogati repertoar česterskog pozorišta posvetio je temi posebno i važno mesto.¹⁶ Postoje primeri iz istorije stare drame i inscenacije iz kojih se vidi da su se sličnih shvatanja držale najnaprednije dramaturške škole i njihovi praktičari-režiseri. Na početku XVI veka (1507) u Finsbury-u u Engleskoj, na jednoj od privatnih scena, pojavili su se astronomski motivi koji se sretaju i u štampanim primerima finsberških

drama; u koncepciji dekoracije za ovaj spektakl Geneze nije se odstupalo od shvatanja ptolomejskog sistema po kome je zemlja bila nepokretni centar u sferičnom Univerzumu, ¹⁷ Ovakve koncepcije, dakako, posle Kopernika nisu bile održive u evropskoj filozofiji, ali su njihovi refleksi u likovnoj umetnosti Renesanse ostavili tragove sve do Baroka koji se, iz sličnih moralizatorskih pobuda, vraća na teme Geneze i na bogatstvo pojmova koji ulaze u nju sa svojih didaktičnih svojstava.

U italijanskoj su se Renesansi, od vremena Bruneleskija, izradjivale mašine za prezentovanje "nuvole" na predstavama sacre rappresentazioni; Vasari pripisuje Francesco D'Angelo (Il Cecca) ¹⁸ izm ¹⁹ mašinerije za scenu Vaznesenja u kojoj "čerk veliki kao točak pokreće deset krugova koji predstavljaju nebesa". - Kao opšteprihvaćen amblem u vreme Manirizma i ²⁰ Broka, motiv Univerzuma u istoj formi bio je primenjivan na sceni djačkog pozorišta u onim slučajevima kada se isticao dekorativni momenat scenske prezentacije u drami pojavom "coelum"-a u kome su bili smešteni Bog, majka Božja ili anđeli. Iz ovog se primera može videti koliko su ulogu drama i scenografija, sa svoje strane, odigrale u davanju života motivima koje su slikarstvo, poezija i filozofija izrazili u isto vreme, u svom delokrugu. Primera ima mnogo i na ostalim krajevima evropskog kontinenta. Ciklusi pashalnih drama kao "La passion de Nostre Seigneur" od Arnou Greban-a, proširen je scenama iz Stvaranja sveta (Geneze). ²⁰ U Tirolu u kome je pashalna drama XV i XVI veka imala znatan razvoj, egerske su misterije (XV vek) u prvom danu prikazivanja obuhvatale, uz prolog, i sam proces Stvaranja sveta: Bog stvara nebo, zemlju, sunce, mesec, životinje, anđele; stvaranje čoveka, ubistvo Avelja, Potop, ²¹ Žrtvu Avrama.

Već iz samog nizanja delova egerske drame o Stvaranju sveta izvlačimo podudarnosti sa ikonografskim repertoarom ilustrovane Geneze u slikarstvu i skulpturi. Primera ima i u ranijoj istoriji umetnosti: mozaici crkve sv. Marka; skulptura fasade katedrale u Orvietu i dr. Čitav ovaj red koji će ponoviti praksa drame i slikarstva Baroka, odgova-

ra trajnoj navici u umetnosti za paralelnim razvijanjem ideja i pojava u njenim raznim disciplinama.

U amblematskoj literaturi Manirizma i Baroka koja je od ogromne važnosti za idejnu i ikonografsku orijentaciju umetnosti ove epohe, osećaju se, bliska Srednjevekovlju, nastojanja ka filozofsko-poetskom shvatanju sveta, njegovg poretka, procesa stvaranja i mesta koje zemlja zauzima u njemu....²² "Terra in sphaerae universalis centro instar minutissimi puncti comparere solet"...a uz tekst ovakvog shvatanja u starini, nalaze se i savremeni stihovi na ovu temu:

Ecco in picciol cerchio, in breve giro

Comprese l'orbe universal si vede

E quando là ne compilo Archimede

Sotto specie di pan qui tutto miro

Qui del verace sole i rai miro

Qui due nature unite ognun crede

(Maravigliosa eccelsa;) e qui succede

Del latteo calle il bel candor.....

.....

Et di celeste amor gli afetti tuoi

Qui ristrinse il Divino, eterno amore

Tutte le sfere, de le sfere poi

Per compendio vi chiuse anco il fattore.²³

ili,

Ma la luce che l'anima possiede

Adombrata dal velo, che la circonda

Benche quasi per vetro i rai diffonda,

Il bel, ch'appare oltre misura accede

.....

Suo color, suo splendor, cela l'interno

De l'occulta virtute a gli occhi nostri

E cosi il Celo, benche nel giro eterno

Sopra le stelle, e l'sol ne chiusi chiostri

Gli angelli accoglie, e l'gran motore eterno.²⁴

U svim izdanjima Piccinello-a, sve do onih u XVIII veku, nalazimo na slične stihovane opise česte u renesansnoj literaturi Italije počevši od XV veka. Sferične krugove, simbole sveta u stvaranju, srećemo i u pesničkom delu Lorenzo Buoniconti-a, sa istom idejom koja prožima²⁵

i stihovana objašnjenja amblema u jezuitskim zbornicima.

Apstraktni izgled baroknih predstava prvih dana Stvaranja sveta i bliskost sa slikarstvom starijih epoha, ilustruju atmosferu u kojoj su ove predstave mogle da budu začete i puteve kojima je očuvana forma Srednjeg veka mogla, privrženošću tradiciji, da bude prihvaćena od slikarstva modernijeg vremena. Veliki udeo za razvoj baroknog i manierističkog shvatanja teme došao je, skoro za sve umetnosti, uglavnom iz jezuitske interpretacije amblematskih znakova. Autori jezuitskih amblematskih zbornika, ili njima savremeni komentatori, u uvodima dela pružaju objašnjenja o neophodnosti uzajamne veze slikarstva i poezije na jednoj strani i amblema kao o njihovoj sintezi, na drugoj - o amblemu kao argumentu u kome maksimalno čvrsti spoj ove dve umetnosti zajednički deluje na razum.²⁶ Ovi su se zbornici pozabavili i pitanjem tumačenja moralizatorskih momenata u vezi sa stvaranjem sveta. U zborniku Reusner-a upravo je dat ne samo redosled scena Geneze kakav biva prihvaćan od majstora Baroka, već i njihov ikonografski okvir, čitave scene ilustrovane na način na koji će biti radjene skoro u svim baroknim kompozicijama zapadnog slikarstva sa mogućnošću variranja u detaljima. Knjiga Reusner-a nije jedini jezuitski priručnik koji se na ovaj način bavi temom Geneze: glavni njeni momenti ispričani su u nizu dela jezuita i skoro nijedan primerak zbornika nastalih u XVI i XVII veku ne prepisuje savršeno tačno svoje predhodnike. - Na istoku se sreću iste težnje za objašnjenje sveta i života u razmišljanjima na opšta mesta moralnih problema. Tragove amblematskih shvatanja pokazuje često likovna interpretacija, a još češće filozofija i literatura zainteresovane za siže. Tako stavovi Simeona Polockog u "Vencu vere" o " НЕСЕЧУ И ЗЕМАЉ " imaju karakterističan tok sholastičke filozofije jezuitskih mislilaca; barokno-jezuitska shvatanja o uredjenju sveta bila su pitanja od interesa za ruske ljude XVII veka, te su se odrazila i na filozofiji i propovedničkoj delatnosti Simeona Polockog, sa delimičnim direktnim oslanjanjem na jezuitske pisce XVI i XVII veka, pa i na učenike Lojole.²⁷ Po njima

i Polockom vidljivi svet se sastoji iz nebesa i stihije, čvrstog dela oko koga se brzo okreću nebesa. ²⁸ Ideja, dakle, stara, preuzeta od jezuita iz antičkih vremena preko Srednjeg veka i formulisana, kao što smo videli, mnogo puta njihovim amblemima i tekstovima simbolografija. Jedan od začetnika moderne mitologije, Giovanni Boccaccio u radu Della Genealogia de gli Dei- knjizi od značaja za razvoj barokne alegorije bavi se takodje ovim pitanjima: "Il chaos, si come afferma Ovido nel principio della sua maggior opra, fu certa materia adunata, e confusa di tutte le cose da essere create"...

....Inanzi il mare prima della terra

Fe pria del Cielo, che ricuopre il tutto

Di natura nel mondo era un Sol uolto

Chiamato Chaos, mole, confusa, e roza;

Ne altro, eccetto, peso, fiocco, e uano,

Et adunati semi dell' isesse

Sol per discordia de cose insieme

Non ben congiunte.....

(G. Boccaccio, Della Genealogia de gli Dei, Venezia, 1564, Libro primo, str. 7)

Ilustracije teme o Stvaranju sveta u evropskom slikarstvu XVII i XVIII veka, javljaju se i na Zapadu i na Istoku. Na Zapadu tema interesuje, uglavnom, gravere i ilustratore, a na Istoku, ona biva i predmet monumentalnog slikarstva u fresko tehnici. Koncentrat simbolično-amblematskih manierističkih kompozicija u završenoj umetničkoj formi i dostignutom likovnom izrazu, a u isto vreme pogodan obrazac za prenošenje kompletnih kompozicionih i idejnih formula ciklusa, predstavlja Geneza Biblije Piskatora - prototip za sve barokne ilustracije ove teme u Rusiji i kod nas. Ona kao da je pokupila u okvire slika ambleme rasejane po raznim jezuitskim zbornicima Italijana koje je zatim germansko tle, u vidu predložaka, serviralo slikarstvu tuđjih zemalja. Možda više no ostale kompozicije u sastavu Biblije Piskatora, ciklus Geneze odražava ^{uticaje} i likovnih italijanskih formi i metafizičke jezuitske koncepcije u moralu i filozofiji, koje poentu - kao i savremena literatura - u ovoj temi postavljaju u predpostavljanju večno-

sti - akciji u vremenu, stvarajući time moralni problem iz podcrtane razlike božanskog čina stvaranja sa događajima posle njega - životom čoveka.

Važnu ilustraciju za izložene teze predstavlja ciklus Geneze na zidovima hrama u vojvodjanskom manastiru Bodjani - kasna imitacija poznatih zapadnoevropskih uzora kojom se završava interesantno kruženje idejno umetničkih raspoloženja i predložaka u evropskom Baroku. Već na prvi pogled je jasno da autor bodjanskih fresaka nije imao snagu fantazije, ni originalnosti da uobliči vizuelno bogatstvo amblematički zamišljenih slika i simboliku elemenata u okviru kompozicija o Genezi. Rad u Bodjanima nije nastao iz sopstvenog inventivnog fonda slikara i nikako ne znači lični manifest izuzetnog umetnika: on je upio novine jedne internacionalne umetnosti, utišanog ritma i bogate materijalom nužnim vremenu i sredinama u kojima su se ciklusi pojavili. Zasluga autora bodjanskih fresaka je prvenstveno u smislu za prihvatanje i razumevanje rezultata zapadne rafinirane umetničke kulture i pristajanje uz već davno fiksirane literarno-poučne sadržaje sa brižljivošću uloženom na prenošenju a ne na stvaranju formi. Analizom bodjanskog ciklusa, njegovih ikonografskih neočekivanosti, dobijaju se podaci o mogućnosti začetaka ovog manira prvenstveno u istočnim varijantama Piskatorovog dela. Stilske odlike i tematski detalji bodjanskih fresaka Geneze imaju analogija u ruskoj grafici XVII veka i u slikarstvu XVII i ranog XVIII veka. - Niz spomenika na tlu Rusije i Ukrajine daje najbliže i najživlje paralele za red i razumevanje slika u potrbušjima lukova bodjanske crkve. Pojedine kompozicije ili otrgnuti detalji Geneze unošeni su u često šablonizirane misaone ansamble ruske grafike Juga, u radove znanih i anonimnih gravera pečerskog kruga čija umetnička dostignuća stoje često na granici popularne grafike. U Rusiji se Biblija Piskatora pojavila sredinom XVII veka i odnegovala je čitavu školu majstora-monaha oko Kijevo-pečerske Lavre, niz moskovskih ikonopisaca i jaroslavsko-kostromskih majstora freskista. Na ukrajinskom tlu najbliže Piskatoru stoje ilustracije Geneze

u Bibliji monaha Ilje, Prokopija, gravire Njeharaševskog i narodski radovi tipa pečata Solomonovog (Sl. 8). U slučaju Žefarovića scene iz Geneze razradjene na širim planovima zidnih površina, sačuvala su koncepcije kijevske škole - krajnje nesavršenu tehniku, neiskusnu ruku i grub potez jednog metoda svojstvenog sedamnaestovekovnim drvo-rezima po Piskatoru. - U momentima širenja i prisvajanja ideja umetnosti Baroka, maniristička kultura Holandije odigrala je veliku posrednu ulogu. Na jugu Rusije, u Ukrajini, i u drugim prosvetiteljski raspoloženim oblastima, pored ikonologija latinskog porekla, prezentirane su domaćoj kulturi propagandom duhovnih centara - akademijama i monaškim bratstvima sa kojima je i srpska kultura opštila - i dela tipa Biblije Piskatora i Biblije Ectype, likovno sistematizovanih amblematskih korpusa. Bez kolebanja se može reći da je ovakav sistem uticaja i primanja jedino bio u stanju da savlada otpor tradicija i da na području pravoslavne kulture i vezanosti za srednjevekovne navike - da podlogu za nove teme, novo i snažno osećanje stila i masu uzgrednih pojava u slikarskom i literarnom repertoaru.

Iz analize detalja u Piskatorovom ciklusu Geneze možemo utvrditi da u okvir pojedinačnih kompozicija-amblema ulazi i čitav niz elemenata zastupljenih u najrazličitijim zbornicima amblematske literature. Sa strogim ili širim devizama, amblemi, skoro u neizmenjenom izgledu, ispunjavaju nanizane kadrove scena Geneze sa promišljenošću diktirane umetnosti u kojoj su i ti detalji živeli kao zaokružljene kompozicione celine kanonom odredjene. - Na prvom mestu dolazi vegetacija - izdužena stabla topola ili zarubljene krune hrastovih stabala čije su simbolične vrednosti najbolje obrazlagali amblematski radovi lekara i prirodnjaka u odeljcima zbornika posvećenih drveću i prirodi. Amblematski obeleženi pejzaž vrlo je karakterističan za manirističko-baroknu umetnost, za njenu varijantu u protestantsko-germanskim zemljama koja stoji blisko uz jezuitsku simbolografiju. Od amblema je satkan veliki deo prirode nizozemske slike, a eklekti-

čarski proizvod Jan Visscher-a (Biblija Piskatora) prijanja sasvim uz ideju uslovno-simboličnog pejzaža u slikarstvu. Uslovno shvaćen predeo i u ruskoj umetnosti, primer našim slikarima, takodje nije formiran iz sopstvenih tradicija, primarnih snaga i na originalnim izvorima; on je simboliku i literarnu nastrojenost pocerpeo iz moralizatorsko-manirističkog tkanja grafičkog dela zapadne umetnosti. Za kijevsku se školu pouzdano zna, da nije stvorila svoju školu pejzažista i crtež po prirodi, već je interpretirala predeo podražavajući zapadnoevropske gravirane Biblije. Poredjenjem pejzaža grafike Visshera i amblema pejzažnih detalja makoga amblematskog zbornika, može se lako pročitati nauk čitavih kompozicionih formula.³²

Najinteresantniji amblem u sklopu kompozicije Stvaranja sveta jeste sunčani disk sa plamenim zracima. U ilustracijama Geneze on pada u oči neobičnošću likovne forme i povlači za sobom intuitivno tražanje za analogijama u svetu starijih umetnosti i literature. Najizrazitiju simboličnu funkciju i najlepšu umetničku formu dostiže ovaj amblem u kompoziciji četvrtog dana stvaranja sveta koja je sva stvorena iz niza amblematskih znakova: sunce, mesec, zračna elipsa sa natpisom Elohim i pejzaž pinijskog i listopadnog drveća. Sunce je, pak, medju njima posebno izrazit amblematski i umetnički motiv; ono se pojavljuje inače, na baroknim kompozicijama često manje simbolično obeleženim, ali i tada svodi sve ostale elemente na drugostepeni nivo, idejno i slikarski inferiorniji.

Sunce kao simbol uzet iz egipatske hieroglifike ima mnogo značenja: Deus opt. max., unitas, veritas, Christus, Claritas, humana vita..³³ U Srednjem veku je bio jedan od najznačajnijih kosmičkih motiva i zauzimao naročito važno mesto u simboličnoj i misaonoj ikonografiji romanske umetnosti u kojoj se javlja u nizu motiva tretiran kao simbol Hrista, upravljača kosmosa i pokretača sveta. Masa drugih amblema u kojima sunce dominira u odnosu na druge elemente iscrpljuje u zbornicima Boschi-a, Alciati-a, Typoti-a, Verani-a itd. sve najprisnije forme baroknog jezika. Iz uvoda Boschi-evog dela, u Sermo I, vidi se da je³⁴

poetska potka amblema služila kao ambler-metafora i literaturi i slikarstvu. Interesantno je delo Ioanis Michaelis van der Ketten-a čija V i X glava prezentiraju niz moralno-simboličnih karakteristika amblema sunca.³⁶

Tipičan barokni ikonografski elemenat je i mesec koji se u slikarstvu javlja kao pandan suncu. On se najčešće sreća u kompozicijama Raspeća i u ciklusu Geneze. Mesec u menama ili nagrižen orbitom sunčevog diska najčešća je likovna forma amblema,³⁷ a moralizatorski smisao amblema zasnovan je na misli o božanskim svojstvima za koja se zalagao sv. Avgustin: Omnia mala mea, mala mea sunt; omnia bona mea, bona mea sunt. Starina amblema je neosporna, ali je njegova široka rasprostranjenost i primena u baroknoj epici iziskivala sveža simbolična tumačenja i nove likovne varijante. Vrlo je često ovaj ambler ulazio u karakterizaciju moralnih svojstava klera i vladara,³⁸ postajao grb ili deo njegove kompozicije. U drugoj knjizi van der Ketten-a (Corpora elementaria) i vatra, vazduh, oblaci, vetar, duga - pored nebeskih tela - dobijaju ambleratske devize i postaju propisi za umetnika.

Lakšim ili težim izdvajanjem i uočavanjem amblema u sklopu ciklusa Geneze u stanju smo da shvatimo ikonografiju ciklusa, a identifikacijom njihovih simboličnih vrednosti, uočimo i slobodu baroknih slikara u sintetiziranju elemenata u složene forme barokne ikonografije. - Zapadni su se umetnici držali strogo propisa i teorija umetnosti Kontrareformacije; njihove nimalo labave konvencije zamenile su i u slovenskim sredinama staru ikonografiju. Po zakonima moralizatorskog baroknog slikarstva zapadne Evrope, ilustracije događaja prvih dana Stvaranja sveta zatvarale su kompozicionim okvirima niz pomenutih baroknih amblema, a amblerima su često označavani i celokupni slikarski sadržaji.³⁹

Posle scena o samom aktu Stvaranja sveta, astronomskih događaja u svemiru, školska drama i slikarstvo XVII i XVIII veka slede

de hronološki događaje Geneze. Adam i Eva postaju, padaju u greh i bivaju kažnjavani dobijajući udeo u pregnućima budućeg života - problem tipičan za baroknu umetnost i filozofsku nameru koja teži da spoji večno i vremensko i da kroz fizičko stvaranje pledira za duhovnu rekreaciju. Literarno-religiozna ova je koncepcija ikonografskim akcentima u scenama Geneze čvrsto povezala zajedničke namere umetnosti Baroka.

Školska dramaturgija Baroka birajući materijal - kao nekad srednjevekovna drama - za temu o Adamu i Evi iz svetog pisma, služila se njime u skladu sa zahtevima barokne umetnosti uopšte. Srednjevekovna je drama istoriju o padu u greh i iskupljenju ljudi stavljala u sastav božićnih, vertepskih drama kojih je bilo ⁷⁴ mnogo među misterijama i moralitetima nemačkih i švajcarskih gradova (Fastnachtspiele, Paradeisspiele). U XVI i XVII veku drama o Adamu i Evi na školskoj sceni dobija samostalnost i čisto sholastički ton. U tom duhu su nastale zapadnoevropske školske drame Cornelius Crocus-a, Macropedius-a, Zieglera, Sixt Brick-a (XVI vek). Moskovska drama starog repertoara "ЖАЛОСТНАЯ КОМЕДИЯ ОБЪ АДАМѢ И ЕВѢ" ⁴⁰ prerada nemačke popularno-duhovne drame, pripadala je tipu školskih dela, ⁴² sa svim elementima južnoruske djačke drame, i savremenih predstava tzv. "rajskih dejstava" čije činove povremeno bukvalno ⁴³ ponavlja. Biblijski sižei ove vrste na sceni starog pozorišta dobijali su i širu idejnu osnovu - političke tendencije i moralizatorske ideje i zahteve usmerene ka potiskivanju samosvesti i vaspitanju; moralizatorske namere koje prožimaju i savremene slike Baroka, u ruskoj školskoj drami ⁴⁴ sadržavale su se u "predislovcu". U slikarskom pogledu scene iz života Adama i Eve vrlo su bliske minijaturama. U zapadnoj ranorenesansnoj umetnosti one su se, u minijaturnoj svojoj koncepciji, vrlo često nalazile upravo pod amblerom kojim je prikazan prvi dan stvaranja sveta koncentričnim krugovima svemira (sl. 516). Bliskost ikonopisa sa minijaturom koja postoji i u XVI i XVII veku, dovela je do poetizacije u izražavanju religioznih i bogoslovskih učenja, što je bio slučaj upravo sa temama ove vrste. Upravo za ovakve sižee je

tipično, da su osnovu određenog teksta pretvarale u didaktične po-
eme izražavane slikom.⁴⁵

Uputstva za izradu dekora stare drame o Adamu i Evi davana na
Zapadu sadržinom svojom podudarna su sa ponavljanim pejzažnim form
mulama u slikarstvu. Videli smo da pejzažni kostur slike u Genezi
ispunjavaju amblematicom utvrđjene forme rastinja i životinja, a po-
znato je i da su amblematski priručnici služili podjednako potreba-
ma scene, poeziji i slikarstvu, te nije iznenadjujuće kada scenograf-
ske ideje starog režisera daju uputstva za dekor Raja podudarna sa
ikonografskim naertom scene u likovnoj umetnosti: "Raj treba posta-
viti na uzvišenje... Okolo postaviti raznobojno cveće i lišće i raz-
no drveće i iskititi ga vožem, da bi se dočarala blažena atmosfera
ambijenta".⁴⁶ I pored oskudnog materijala o postavci Komedije o Adamu
i Evi na školskoj sceni, postoje pretpostavke da su se neke scene u
drami čija su se dejstva odvijala na raznim mestima i iziskivala
česta pomicanja - raspoređivala ikonopisno.⁴⁷ U prilog ovome ide niz
zabeleženih scenskih efekata baš uz ovu dramu,⁴⁸ čija mašinizacija, u
doba Alekseja Mihailovića, nije bila nimalo jednostavna, mada se sce-
na nije ispunjavala suvišnim rekvizitima. "Komediji" su dekor dava-
li "majstori perspektivnog pisma", dakle slikari, čiji repertoar za-
dovoljava i savremenu sliku i graviru na istu temu. U raju je bilo
drveća, zveri, zmija, a na drveću je bilo lišće od hartije,⁴⁹ isto kao i
u dekoru školske bine na Zapadu. Scene su se, dakle, i u slikarstvu i
na sceni, redjale u jednostavnom dekoru, u "vertogradu", onim redom
čija je poslednja reč Žefarovičev ciklus u Bodjanima. - Životinjski
svet je bio od naročitog značaja u inscenaciji i slikarstvu barok-
nih kompozicija o stvaranju života na zemlji. U eposi Manirizma stvo-
rena su mnoga dela naučnih pretenzija sa uticajem na likovnu umet-
nost: to su bile specijalne studije svestrano obrazovanih jezuit-
skih pisaca kojima nije bio stran medievadni duh.⁵⁰ Dela ove vrste bi-
la su podloga za formiranje simboličnih partija moralizatorskih sli-
slika u kojima se, kroz život u prirodi i životinjskom svetu, nameće

tao didaktični nauk. Na germanskom tlu postoji obilje slika i ilustracija nadahnutih naučnim izvorima i interesovanjem za studije menažerija (sl. 17), prirode i vrtova tih vremena. Odraz jezuitskih naučnih i prirodnjačkih preokupacija na likovnu umetnost može se pratiti i u našem slikarstvu Bodjana, u scenama iz Raja, i u svim kompozicijama stvaranja prvih ljudi i njihovog rajskog života, u Rusiji. U vestibulu Troicke nadvratne crkve Kijevo-pečerske Lavre, sa jezuitskom prirodopisnom strašću, na saverijeovski živ način opisan je životinjski svet predstave Raja, pripremljene masom - razbacanih medju "kušbuškami" - studija monaške pečerske škole.

Tridesetih godina XVIII veka u Petrogradu je nemačko luteransko pozorište davalo predstave starih Haupt-und Staatsactionen, medju kojim i Komediju o Adamu i Evi sa dekorom vedute neba, a i "prekrasnog" raja sa različitim zverinjem i pticama. Tekst ruske drame o Adamu i Evi, opisuje takodje zveri, ribe i ptice.

Vežu sa dramom pokazuje naročito scena kušanja prvih ljudi: dok zmija kuša Evi, Adam kao i u drami "СТОИТ НА КОПЕНЯХ" I GOVORI

О СТРАСТЬ, О БОЯЗНЬ, О ТРЕПЕТ! О ТОСКА, О ОТЧАЯНИЕ,
О СТРАСТИ ЯЖЕ МЯ ПОКИДАЮТ, ОХ, ОХ

Svetlosna mandorla sa natpisom "Elohim" u zapadno i istočno-evropskoj grafici i slikarstvu, podudara se sa scenskim fenomenom simbolično-amblematskog porekla praktikovanim u jezuitskom pozorištu u kome je "ex machina" imao da zameni pojavu i intervenciju Boga u drami. - Crkva je odavno pridavala plamenu i svetlosti simbolično i alegorično tumačenje. Stari hrišćanski pisci nazivali su Boga i Hrista ignis i lumen; i ruska je crkva, tokom nekoliko stoleća, tvrdila da je spoljašnji izraz božje volje "СВЯЩЕННОЙ ОГОНЬ" čije se bogoslovsko-mistično značenje obrazlagalo u zvaničnom bogoslovlju. Poznato je isto tako, da su na sceni djačkog pozorišta ognjeni efekti bili česti i da su iziskivali iskusne mašinstice. Srednjevekovna je umetnost iz Biblije izvukla ideju o Bogu kao svetlosti. Psalm Davidov 104, 1-4 predočio joj je Gospoda u slavi okruženog svetlošću kao ogртаčem.....

"Obukao si svijetlost kao haljinu, razapeo nebo kao šator". U Srednjem veku pojam svetlosti krio je ~~uvek~~ u sebi ⁵⁸uvek simbolično značenje ljubavi - u likovnoj umetnosti i u poeziji, a tekstovi kao onaj Maxime de Tyr-a evocira staru ideju o prisutstvu boga u srcu Univerzuma koja vaskrsava na manirističkim predstavama slikarstva ciklusa Geneze i objašnjava simbolični izgled boga u obliku zračne mandorle: "Dieu le Père de toutes choses et leur Créateur, est antérieur au Soleil et plus ancien que le Ciel; plus fort que le temps et que l'éternité, et fort que la nature entière qui passe... Son nom est indicible et les yeux ne sauraient le voir. Alor, ne pouvant ⁵⁹saisir son essence, nous cherchons notre aide dans les mots, dans les noms, dans les formes animales".... Zračna svetlost sa ispisanim imenom "Elohim" oslanja se na ovakve i slične školsko-didaktične i teološke tekstove. U tekstovima same drame o Adamu i Evi, ne bog, već njegov gnevni glas kori ljude zbog greha:

ПЛАСЬ ЕГО РАЗЯРЕННЫЙ, ЯКО ПЛАСЬ ОТ ПРОМА,
МОЛЧЯ СУТЬ СЛОВА УСНАМА РЕКОМА

Moment intervencije Gospoda u drami o praroditeljskom grehu traje vekovima u evropskoj dramskoj literaturi. To je stari "procès du paradis" koji u misterijama dobija, ponekad, odeljeno igran komad - "žalosnu komediju" prenošenu Evropom preko putujućih glumaca. ⁶¹Uporednim kretanjem dramske književnosti i slikarstva i istovetnim njihovim ciljevima, došlo je do isticanja zajedničkih motiva što nikako nije slučajno; slikarstvo nesvesno prilazi sceni i literaturi s obzirom na ogromnu i upornu tradiciju u igranju i dramatizaciji sižea i impresivno delovanje scene. Moralizatorski efekat, pak, teško da je išao na uštrb slikarstva zbog njegovih mogućnosti da ciklusom slika skoncentriše pažnju oka i odlučno povede u centar zbivanja i pouke. Ova konstatacija stoji u vezi sa činjenicom da je barokno pozorište uzelo svoje dekorativno-scenske pojmove iz Italije, iz njenog slikarstva u kome su scenografske ideje bile sažete i definisane i da je - na zapadu Evrope - proces zatim išao u suprotnom smeru.

Najčešće su postavke i dekor Rederyker-a razvijali teme i fantaziju slikara Baroka koja je nagnjala italijanskoj učenoj i pompejskoj dekoraciji.⁶² Sa svoje strane, holandski je Manirizam bio upravo onaj pravac u zapadnoevropskoj umetnosti koji je bio najviše u mogućnosti da obuhvati teme i ideje teatra,⁶³ te nije neobično što na ovom mestu i u slikarstvu i u literaturi tih vremena, korak po korak, možemo pratiti paralelne pojave i identične izvore tema i efekata. Bez obzira na starost motiva i na njihovo poreklo u najstarijim umetnostima prošlosti, sadržina manirističke umetnosti odredila je intelektualno-tendenciozni ton i vezu medju slikarstvom i pozorišnom umetnošću koja je u periodu Manirizma jednako eklektičarska kao i slikarstvo. Za našu i rusku umetnost XVII i XVIII veka koje su istekle iz Manirizma nizozemsko-germanskog ⁿetičkog miljea, teatarsko osećanje u slici ne smemo tražiti u mašti i zamahu paradnog, zvaničnog stila Kontrareformacije; tihe forme laicizirane manirističke umetnosti koje su u Činkvečentu trajale u Italiji ravnopravno sa oficijelnim umetničkim gledištima Kontrareformacije, bez popuštanja pred njom - bile su podsticaj slikarstvu protestantskog sveta didaktike i moralija, a preko njega, i istočnom umetničkom području koje ispoljava potrebu da se u školskom pozorištu i slikarstvu okoristi prvenstveno formalnim i narativnim iskustvima italijanske umetnosti Činkvečenta.

Videli smo da je motiv o ubistvu Aveljevu u sklopu događaja iz Geneze koristila školska drama (Arnou Graban; La Passion de Nostre Seigneur). U slikarstvu i skulpturi evropske umetnosti, scene sa žrtvom i dramatičan momenat ubistva Aveljeva, bile su takodje vrlo često tema interesovanja umetnika. Ovaj se siže provlači kroz čitavi Srednji vek i to, slično drami, efektno biva uklopljen u ritam narativno-moralizatorskog tkanja Geneze i slikovitog ilustrovanja njenog zbivanja. Pada u oči, sasvim otsečno, da je i ovaj događaj biblijske istorije naveo majstore, još u ranijim epohama, da temu tumače sredstvima doživljenim i praktikovanim u literaturi, a detalji koji ovo interesovanje dokazuju, sačuvali su se kao derivat sve do Baroka

čime se još jednom potvrđuje krepka veza literature sa slikom i plastikom.

Kao na reljefu fasade u Orvietu, na ivici Srednjeg veka i Renesanse, barokna kompozicija scene o ubistvu Aveljevu, došla je u prvi plan dramatičnog događaja, sa činom zločina posebno akcentovanim. Takva kompozicija postoji kao šablon i pravilo u grafici i slikarstvu XVII i XVIII veka, a često je proširivana, na površini istog dela, epizodama ~~iz~~ drame (sl. 23). Ikonografski detalji scene u likovnoj umetnosti odavno su bili formirani i rasprostranjeni u praksi evropskog slikarstva. Oni se oslanjaju na literarne i dramske uzore. U manirističko-baroknom slikarstvu i grafici Kain-ubica vrši svoj zločin najčešće ogromnom viličnom kosti životinje. Zahvaljujući materijalu koji daju engleske srednjevekovne minijature u kojima je prvi put prikazana vilična kost kao sredstvo ubistva Aveljevog - o čemu nema pomena u bibliskom tekstu, ali ima govora u staroj engleskoj literaturi - utvrđeni su izvori o nastanku scene na engleskom tlu. Ikonografski motiv ubistva Aveljeva viličnom kosti raširio se iz Engleske na evropski kontinent preko minijatura rukopisa tipa Lajdenskog Pasitira (sl. 24) i postao prihvatljiv za koncepcije slikara i skulptora; stari anglo-saksonski termin za viličnu kost značio je i reč ubica. Ovaj podatak iz čina ubistva rezimira nataloženu simboliku dugotrajne priče starozavetnog korena za koju se, u Engleskoj, pojavljuje interesovanje već u IX veku i u slikarstvu i u književnosti. U saksonskoj prozi i poeziji - Dialogue of Solomon i Beowulf - ovaj detalj govori o postojanju čitave tradicije u literaturi koja je pripremila pojavu jednog originalnog ikonografskog momenta u likovnoj umetnosti počevši od irskih krstova i minijatura. U Baroku su, na evropskom Kontinentu, upravo pod uticajem engleskih putujućih glumaca, vrlo rado prikazivane krvave scene, svadje, tuče i ubistva koje su angažovale odredjene rekvizite. Nije isključeno da su se među njima - za prikazivanje scena iz Geneze - našla i sredstva kojima je operisala i engleska slika i literatura od davnina u dramatičnom prikazivanju događaja iz života Kaina i Avelja.

Literaturom je inspirisana i sledeća scena u ciklusu Geneze - Žrtva Avramova. U evropskom slikarstvu ova je tema takodje veoma rasprostranjena.⁶⁷

Još u Srednjem veku, držeći se stanovišta srednjevekovnih bogoslova, autori misterija su se opredeljivali za obradu onih momenata Starog zaveta u kojima su njegove divovske ličnosti značile prao obrazac i žrtvu Hrista. U jezuitskoj školskoj drami naslonjenoj na koncepcije misterija, sadržana je ta tendencija, te je - medju istorijama o patrijarsima - Žrtva Avramova rado birana. Ona je bila naročito pogodna, jer je za izvodjenje na školskoj sceni iziskivala mali broj učesnika, skromne rekvizite, a uživala je popularnost medju gledaocima.⁶⁸ Već od XVI veka školski pedagozi usrdno obrađuju siže:

Schöpper (1551), Abrahamus tentatus; u Nizozemskoj, Sylvius, Isaacus Xylophorus (1548) i Suymmelius, Isaak (1576); u biblioteci u Upsali sačuvan je rukopis poljske školske drame o Avramovoj žrtvi igrane u Poznanju.⁶⁹ U Parizu je 1539 god. igrana pred Francois I drama Le Sacrifice d'Abraham u Hôtel de Flandre od strane članova Confrerie de la Passion; u Lavalu 1507 god. sveštenici bratstva Saint-Thugal igrali su istu dramu na velikom gradskom trgu. U engleskoj literaturi Renaissance sačuvan je niz drama o Avramovoj žrtvi od kojih joksirska insistira naročito na moralizatorsko-simboličnom tumačenju događaja.⁷⁰

U poljskoj školskoj drami, drama o Avramovoj žrtvi predstavlja deo ciklusa koji počinje padom u greh praroditelja, Kainom i Aveljem - a završava se komadom o Melhisedeku i Avramu. Ovaj redosled odgovara potpunom toku ilustracija događaja u savremenim gravirama i zbirkama gravira tipa Theatrum biblicum-a Jan Vissher-a, u poznatim ciklusima jaroslavskih fresaka i Bodjana. Repertoar identičnog toka i koncepcija, sličnim je formalno-dekorativnim sredstvima bivao interpretiran u obe vrste umetnosti.⁷¹

Jezuitska teorija o dramskoj umetnosti posebnu je pažnju posvetila scenskoj obradi drame o Avramovoj žrtvi. Poetica Practica iz XVII veka ukazuje na dramaturšku vrednost scene žrtvovanja i veli,

"obraditi tu scenu tako, da sugerira vernu sliku oca koji voli, ali u božjem strahu, pristaje da žrtvuje sina".⁷⁴ U jednom očuvanom fragmentu drame o Avramovoj žrtvi iz česterskog dramskog ciklusa, insistiralo se na dramatičnom momentu i humanom patosu u činu žrtvovanja i u tom smislu data režiserska uputstva za izvođenje scene: "Here let Abraham take and bynde his sonne Isaake upon the alter; let hym make a signe ⁷⁵ though he woulde cut of his head with his sorde; then let the angell come and take the sworde by the end and stail it". - I slikarstvo i dramska literatura, dakle, u prvi plan svoga interesovanja izvlače upravo ovaj momenat i identično ga interpretiraju. Impresionistički živovoj kompoziciji likovnih umetnosti XVII i XVIII veka odgovara i brzi razvoj događaja u školskim dramama Istoka i Zapada. Jednostavno, pak, razvijanje konverzacionih elemenata drame na raznim delovima Evrope, odraz je moralizatorskih namera prosvetitelja-pisaca za jasnim načinom saopštavanja naj slikovitijih dramskih misli: (СЛОВО БОЖИЕ КО АВРАМУ С НЕБЕСА):

ВНУШИ АВРАМЕ, ПЛАСЬ КО ТЕБѢ РЕЧЕННЫЙ.
ДА ДОСТЬСЯ ИСАКЪ ВО ЖЕРТВУ, СЫНЬ ТВОЙ ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ
ТОЙ МНѢ БЛАГОПРИЯТНА ОТ ТЕБЕ ОФѢРА
ВѢМЪ, ЧТО ВЕЛИКА ТВОЯ КО МНѢ ВѢРА.

U egerskoj pashalnoj misteriji, odeljak koji se odnosi na ovaj momenat drame skoro identično glasi:

Abraham, hör den willen mein
Wiltü mir recht gehorsam sein,
Ish wil dir sagen mein begir
Dein sun, den soltü opfern mir.⁷⁷

U drami o Avramovoj žrtvi i u slikarstvu baroknog vremena najčešće je ilustrirana scena intervencije anđela, izričito zahtevana u uputstvima za scensku postavku. U grafičkim radovima dešava se da su na jednom listu bile predstavljene i slične scene događaja koji su predhodili činu žrtvovanja, ali je centralno mesto ispunjavala najefektnija epizoda za koju se i savremena scenografija najpedantnije stvarala. U delima arhitekata jezuitske scene postoje iscrpni opisi i uputstva za stvaranje mašina i postizavanje efekata u sceni sa

andjelom. U svome delu "Mannhafter Kunstspiegel" Furttenbach daje nacrt oblaka (sl. ⁷⁸) korišćenog isključivo za spuštanje andjela na binu prilikom izvodjenja "komedije" o praocu Avramu u kome su instalirane poluge određene za mesto na kome figura andjela treba da sedi u momentu kada izgovara reči spasioca: (u ruskoj školskoj drami):

НЕ ПРОСТРИ АВРАМЕ РУКИ НА ОТРОКА

ЗАВѢТИ ЧЕРЕЗЪ МЯ ПОСЛА БОРЬ, ЯКИ ЧЕРЕЗЪ ПРОРОКА

Pored razmera i nacрта scenskog uredjaja sa oblacima Furttenbach daje i uputstva za upravljanje mašinom i osvetljenjem koje zahteva jedan takav mehanizam nebeskog znamenja; on sugerira i momenat njegove iznenadne pojave. Ista uputstva za gradjenje mašina za spuštanje andjela i drugih lica na scenu daju kasnije jezuitske poetike kao što je praktično delo poljskog jezuita Sarbevskog. Operacija sa svetlosnim efektima prilikom spuštanja oblaka za dramu Žrtva Avramova na koju određeno ukazuje Furttenbach, tipično je dostignuće iluzionističke bine jezuita, a redovno je i omiljeno sredstvo efektnog organizovanja barokne slike.

Interesantna tema evropskog slikarstva XVII i XVIII veka je, svakako, simbolično koncipirana ilustracija Nojeve istorije i Potopa. Zadržavajući jedva приметne tragove mikelandjelovske zamisli, u Manirizmu i Baroku su moralizatorski akcentovani segmenti u slikarstvu i gravirani otsecci bibliske priče o Potopu postali šabloni utvrđenih kontura. Granice tih šablona, u formalnom i idejnom smislu, odredila je, dakako, struktura ambajama fiksiраних u manirističko-baroknim zbornicima koji su istim brojem scena, pa čak i istim redom, ulazili u česte korpuse gravira na Zapadu (Biblija Piskatora) i od njih zavisna slikarska dela. Vrlo je važno ustanoviti činjenicu da su najčešće u temi o Potopu čitave kompozicije tretirane kao amblemi koji su kasnije- zbog likovnih, skoro klasičnih vrednosti, čvrstog odbira

i opisa teme kao i preglednog prezentiranja moralizatorske materije - naišli na blagonakloni prijem u umetnosti zemalja sa zakasnelim Barokom.

Ilustracije Nojeve istorije svojim mestom u jezuitskim zbornicima očitio ističu moralizatorsko-simboličan značaj scena; njihova, pak, poučna namera biva saopštavana obično kroz jedan dominantni motiv - nosilac ideje i glavno amblematsko jezgro. Likovna celina i detalji obvijeni oko ovog jezgra, ostatak su postojećih, tradicijom nametnutih kasnorenesansnih slojeva slike. Reusner-iev priručnik pruža u tom smislu materijal za analizu i vezu sa životom barokne slike na zidu, u grafici i scenografiji. Amblemi No. V i VI i amblem XVIII, predstavljaju Nojev kovčeg koji prima životinje i Nojevu porodicu, scenu potopa i žrtvu posle njega - najefektnije scene obradjene i u evropskom slikarstvu XVII i XVIII veka koje koristi i jezuitska scenografija za saopštavanje simbolične sadržine drame i za izgradjivanje scenske mašinerije. Naročito je Nojev kovčeg, u slikarstvu i na sceni, čuvao svoj stari simbolični smisao - kao tačka oko koje su obvijeni ostali poučni slojevi. Brod kao simbol crkve, glavni je motiv barokne slike - *Extra ecclesiam salus nulla*. Međutim, simbolično značenje Nojeve arke nije nastalo u Baroku. Istu simboličnu vrednost ističe umetnost i literatura Srednjeg veka - bliske po koncepcijama sa moralizatorskim težnjama i simboličnim izvorima baroknih tema. U Srednjem veku Nojeva barka predstavlja predmet mnogih razmišljanja: dimenzije koje Bog daje Noju kao uputstvo za gradnju ističu se kao "signification chargée de sens". Barka ima razna simbolična značenja ali je suma svega izjednačavanje Noja sa Hristom, a broda sa Hristovim krstom; ona je "urne d'or" kojom Guillaume de Saint-Thierry aludira na srce Hristovo.

Amblematska literatura i njene umetničke sinteze u grafici Manirista zasule su u XVII veku umetničku produkciju masom kompozicijskih kartona prikladnih za sve vrste umetnosti i umetničke tehnike. Već u drugoj polovini XVI veka majstor briselske tapiserije ra-

dionice Gillen Kortenberg radi velike tepihe sa sadržinom iz istorije Nojeve, a obe su - Potop i Nojeva Žrtva - oslonjene na piskatorovsko-manirističku zamisao tj. na raniju postojeću sliku renesansnog amblematskog tipa (Ermitaž). Isti ton i stil odaju ilustracije Krakovske Biblije iz 1577 god., koje i pored promena u pogledu kostima i arhitekture, na germanski način filtriraju početne amblematske, latinske obrasce. - Ali naročito je na Istoku zidno slikarstvo monumentalnog karaktera u XVII/XVIII veku rado odabiralo i ilustrovalo sve u Piskatoru i amblematici zastupljene scene. Na zidovima i svodovima jaroslavskih crkava - Ilije Proroka i Jovana Preteče - u spomenicima Kremlja Rostova Velikog (Crkva Blagoveštenja), pored svih pomenuutih momenata iz Geneze, razradjena je, sa punim opisom, i Nojeva istorija. Dok su se ilustracije jaroslavskih crkava držale bukvalno tema po Piskatoru, dotle se Jug Rusije na filozofski način interesovao sižeom. Organizacijom kompozicije, njenim svodjenjem na odabrani odlomak i ograničavanjem na slikarski najefikasniji ugao scene, u Kijevu pa i u našem slikarstvu Bođjana, dolazi do sadržinskog i stilskog vraćanja na apstraktna svojstva i formu amblema. ⁸⁶ Iz ovakvih kompozicija sasvim je isčezla figuralna grupa davljenika u korist dominantnog simboličnog znaka - kovčega na kiši i još značajnije kompozicije - predstave broda sa golubom i grančicom (sl. ³⁰). Oba moneta ⁿ ističu isti brod u njegovom punom simbolično-amblematskom značenju: nulla salus extra (Ecclesia catholica); Novi spes altera mundi; Salus. ⁸⁷ ⁸⁸

Didaktična i propovednička delatnost XVII i XVIII veka koncentrisala je svoju misao na starozavetne teme, a propovednička literatura se bavi momentom kazne čovečanstva za grehe - Potopom. Tako je i Simeon Polocki obradjivao, sa dosta pedagoške pažnje, tematiku Starog zaveta i u svojim propovedima, držeći se onog reda kojim su događaji obeleženi u savremenom slikarstvu Zapada i Istoka. Služeći se istoriskim metodom izlaganja misli Simeon Polocki je svoje propovedi sa razmatranjima o životu rasporedjivao po opšte prihvaćenoj hronologiji, "sa počecima od Adama do Noja i od Noja do Avrama"

ТѢИ ЖЕ С҃УТЬ ВѢЦЫ | ПЕРВЫЙ ЕСТЬ ОТЪ АДАМА, ИЖЕ КОНЕЦЪ ВЗЯШЕ. |
 ЕРДА ПОТОПЪ ЗА ГРѢХИ ВО ВСЕЛЕНѢЙ БЯШЕ. | ВТОРЫЙ БЫСТЬ ОТ
 ПОТОПА ИЖЕ ОКОНЧЕННЫ, ЕРДА АВРАМЪ ВЪ МІРѢ ЖИЛѢ ЕСТЬ
 БОЖЕСТВЕННЫЙ,⁸⁹

U svojim propovedima Simeon Polocki se dotiče i teme o Potopu,⁹⁰ a u nji-
 ma se obilno služi jezuitskim simbolima; među njima javlja se i Nojev
 kovčeg.⁹¹ - Iz ovoga se vidi da se na Istoku ikonografija podudarala sa
 prosvetiteljskim programom škole i crkve, sa sholastičkim duhom propo-
 vedi, pozorišnom i crkvenom umetnošću. Ono što se dešava u slikarstvu
 XVII i XVIII veka: promene u rasporedu i tematici, mesto koje se daje
 moralizatorskim ciklusima, apokalipsi, mukama Hristovim i čudima na uš-
 trb tradicionalnih ikonografskih shema, posledica je opšte kulturne te-
 žnje za poukom i staranjem o prosveti - preorijentaciji ka novoj kul-
 turi.

U dramama koje tretiraju temu Potopa postojala je u Baroku čita-
 va scenska ^{av}apratura za predstavljanje događaja na vodi i oblaka nad
 barkom. Dela jezuitskih scenografa donose opise i uputstva za postiza-
 nje efekata grmljavine, kiše, osvetljenja i talasanja vode. U baroknim
 slikama scena o Potopu ima osetnih podudarnosti sa zamislama i maši-
 nerijom dekora.⁹² Poznato je da je matematički komplikovana mašinerija
 za baroknu dramu precizno funkcionisala u italijanskom teatru i da o
 tome rečito grafičko-arhitektonsko svedočanstvo na Zapadu pruža Furt-
 tenbachova knjiga *Mannhafter Kunstspiegel*. Pored shema oblaka koje su
 služile za organizovanje spuštanja ličnosti sa neba, razradjen je i
 šablon sa teoretskim objašnjenjem korišćen za barokne forme oblaka
 pogodne za detalje u izvodjenju ostalih momenata biblijskih istorija.⁹³
 Isti je slučaj i sa predstavom Nojevog kovčega. Njegova struktura i
 stilske forme ne govore ništa o savremenoj scenografsko-slikarskoj
 imaginaciji. Te se forme vraćaju na simbole i uopštavanja svojstvena
 amblematskom znaku broda sa punim bogatstvom njegovih deviza: *Salus*,
 ili niza značenja koja se sreću kasnije u jezuitskoj hieroglifici. U
 scenografskim nacrtima predviđene su njegove dimenzije i način na

koji će se pojaviti na sceni. Već se u srednjevekovnim misterijama "conducteur des secrets" starao i o postavljanju rekvizita na scenu: zmaja koji bljuje vatru, usta pakla, Nojevog kovčega...⁹⁴ Čak i u pogledu likovnog prezentovanja scenskog objekta - kovčega, stilska otpuštanja između dve udaljene epohe nisu nepremostiva, a naročito u slučajevima kada su pojedini drvorezi neposredno vezani za ilustraciju teksta drame (sl. 34). Svuda srećemo jednu slikarsku ideju i predstavu starog porekla u kojoj su sažeta sva verbalna svojstva teksta drame u predstavi jednog moralizatorskog simbola. U delima likovne umetnosti XVII i XVIII veka, naročito pada u oči taj dekorativno-scenski momenat i efekti svojstveni scenografiji i scenskoj tehnici dugotrajnih tradicija. Ti dekorativni elementi, podvrgnuti strogoj analizi, ušli su u slikarstvo i baroknu scensku mašineriju preko svim umetnostima zajedničkih umetničkih pregleda, teoretskih radova i zbornika amblema. Slike ove vrste, uz to, su i literarno inspirisane delima direktno moralizatorski intoniranim. Na scenama evropskih pozorišta Baroka momenti iz istorije o Potopu postavljani su sa realizmom, a rad režisera i scenografa-praktičara upoznatih sa serlijanskim metodama, bio je prilagodjen i načinu igre i načinu izražavanja u umetnosti severnih, germanskih zemalja. Naturalizmu u opisu događaja u Reusner-ievom zborniku ili u grafici Piskatora, odgovara slučaj iz prakse uspešnog postavljanja drame o Noju u karijeri mladog Karela van Mandera na bini Meulebeekar Rederykerkammer, kada je zaslugom mladog scenografa efektno izvedena scena Potopa... "durch einen wirklichen Regenguss, den er auf die Szene nieder gehen liess, bei den Lahören, Schrecken, Stauen und Ruhrung auslöste."⁹⁵

Postoji očita podudarnost između tekstova školskih drama o Potopu i ilustracija teme u savremenoj likovnoj umetnosti: na zidovima islikanim freskama ili na graviranim listovima događaji oko potopa, po hronološkom redu dramske radnje, nižu identično akcentova na mesta zajedničkog izbora scena. Potop, aktuelna tema baroknog slikarstva i literature, starog je porekla. Kovčeg, ulazak u njegov trbuh

i poplava - bili su predmet obrade, na primer, u engleskim mirakulama. Starim počecima interesovanja ovom temom u likovnoj umetnosti prvih dana hrišćanstva, u slikarstvu katakombi, odgovara davno razumevanje filozofa, istoričara i pisaca za osećanje simbolike u sižeu i detaljima pojave Nojeve barke kao simbola Hristove crkve (Prečasni Beda). Među sačuvanim engleskim rukopisima dramske književnosti, drama o Noju - krajem XVI veka - igrali su članovi gilde brodograditelja iz Newcastel-a zalažući se za plastičnost pomenutih scena.⁹⁶

Do detalja, koji se ne odnose samo na motiv i ideju već i na strukturu i stil slike, ima podudarnosti između maštom ostvarenog utiska srednjovekovnog teksta drame i tradicijama očuvanih formi u baroknom simboličnom slikarstvu:

Therefore, Noah, my servant free
That righteous man art as I can see
A ship soon thou shalt make thee
Of trees dry and light

.....
.....

One window make with thy might
One cubit in breath and hight,....
In the side a door fit thou right
For to come in and out

(The Chester Mystery Plays, Maurice
Haussey, London, 1957, str. 23)

Najveće približavanje utisku koji postiže slika i Čoserovska umetnička poezija nalazi se u drami o Noju grupe Townley gde se plastičnošću i osenčenošću prvog ranga, teku scene ukrcavanja u barku i dijalog između Noja i žene - galantno ubedjivanje u koje se mešaju sinovi i kćeri, a koje manieristička gravira Zapada ne propušta da ilustruje (sl. 33):

Haven't you heard how Noah was saved too
When God forewarned him and his sons and daughters
That all the world should sink beneath the waters?

.....

Haven't you heard, said Nicolas, what a black
Buisness it was, when Noah tried to whip
His wife (who wouldn't come) on board the ship?

(G. Chaucer, The Canterbury Tales, Translated in modern English by Nevill Coghill, London, 1958, The Miller's Tale, str. 112 i dalje)

Sasvim ozbiljan duh provejama i kroz one tekstove u baroknoj amblematskoj literaturi koja se služi stihovanim tumačenjima amblema ne bez pretenzija na literarne efekte i na pesnički ton. Zbog toga ne smemo uporno tražiti podudarnosti likovnih rešenja u scenama Potopa samo sa poezijom Renesanse i Manirizma; barokna je umetnost imala svoj istančan, iscrpan i poetski materijal u priručnicima i literarni podsticaj sa strane svoje dramske umetnosti - školskog pozorišta, ali se može konstatovati čvrsta veza medju svim granama umetničke delatnosti te epohe naročito kada se radilo o temama moralizatorskog karaktera.

I u ostalim prizorima iz ciklusa Geneze - žrtvi Nojevoj, zidanju Vavilonske kule (Genez. Gl. XI) susretu Avrama i Melhisedeka - možemo naći elemente poezije koja u Baroku tako rado govori slikarskim jezikom. Uvučen u okvir amblematskih zbornika i motiv Vavilonske kule je lako prenošen na ikonografiju evropskog manirističkog i baroknog slikarstva; poetizacija u njemu, međjutim, prikrila je moralizatorski nalog i simboliku biblijske ideje. Nju je nadoknadila skoncentrisanost na arhitektonski momenat same kule koja u baroknoj ikonologiji sažima simboliku i dramatiku i pretvara je u apstraktni amblem jezuitskih okvira. U likovnoj umetnosti XVII i XVIII veka motiv ima ovu unutrašnj⁹⁷ nju sadržinu i na Zapadu i na Istoku, a početni obrazac za njegovo formiranje predstavlja bošovsko-brojgelovska varijanta italijanske slike, koja je još uvek zgrada određene strukture i materije i pored očigledne intelektualno-simbolične note koja se krije iz jasnog vizuelnog izraza. Barokna ikonografija odmaklijih vremena apstrahirala je postepeno materijalne podatke arhitekture i zadržala se samo na konturi fantazije i mašte koja postaje pravilo za sliku Vavilonske kule u ciklusima Geneze od Jaroslava do Bodjana. Ovaj put u razvoju jednog motiva mogla je da omogući samo intelektualna tiranija manirističkih htenja i njeno moderno i snažno insistiranje na ap-

straktnim amblematsko-didaktičnim sadržinama. Utišana struja evropske barokne ikonografije, naročito na Istoku, prihvatila je kroz ovaj ton i stil prvenstveno piktoralnog i tematskog interesa, i vlakna te teološke misli i jedan potpuno zapadni, katolički program u umetnosti. Ikonografija poznog Manirizma na Istoku, sa dubljim teološkim i religioznim značenjem, dobila je tako, posredstvom nizozemskih prerada, zvanične formule evropskog aktuelnog stila, novog emocionalnog i idejnog sadržaja koji se udaljava od početnih ideja italijanske Renesanse.

Rezanov je zapažio da je školsko pozorište često stavljalo na scenu snovidjenja - San Irodov u Božićnoj drami Dimitrija Tup-talenka, Jakovljević san na početku drame o Uspenju od istog autora, Katarinim san u Declamatio de St. Cattarinae. Na ukrajinskom tlu ovaj način prikazivanja snovidjenja pripisuje se uticaju jezuitskog pozorišta jer u načinu ima mnogo sličnosti sa Maksenciusovim snom kod Avancinusa. Da bi se na sceni efektno izveo prizor sa Jakovljevićim snom, iznošene su na binu lestvice, a biblijskom izvođenju dodavani i čisto teatarski momenti: muzika, alegorije, duh proročki. Iz ilustracija ovog moenta na jezuitskoj sceni Nemačke, opažamo spregu barokne slike i ideja pozorišnog dekora zasnovanih na identičnoj ikonografskoj shemi (sl. 44). Sem toga, lestvice kao važan simbolični fenomen znan još iz srednjovekovne umetnosti, privlačile su dogmatički nastrojene predagoške krugove, a u Baroku su zadovoljavale i potrebu ljudi za simbolikom razumljivom savremenom životu. Sasvim u starinskom značenju ušla je scena sna Jakovljevićovog sa istaknutim motivom lestvica, i u jezuitsku amblematiku.

O PRAVEDNOM JONI

Iz istorije drame jezuitskih evropskih institucija poznato je da je praksa ovog reda u oblasti dramaturgije i inscenacije često prelazila sa školskih vežbi i djačkog pozorišta u profesionalne, i da je naročito opera razvila i usavršila scensku tehniku i slikarstvo dekora. Iz studija jezuitskih zbornika amblematskih znakova i simbolazapažamo, međjutim, da su se obe grane pozorišne delatnosti jezuita u scenskoj realizaciji odredjene dramske literature, dr- žale postojanih likovnih uzora i elemenata slikarstva koji su - za- stupljeni brojnim gravirama amblematskih priručnika-imali i drugu primenu u različitim domenima jez^utske kulturne i političke dela- tnosti. Barokna kultura Evrope XVII i XVIII veka natrunjena u ve- likoj meri religioznim htenjima, prožeta je i snažnim teatarskim osećanjem, te su iz tih razloga manifestacije raznih umetničkih de- latnosti bivale često nošene istim imitativnim predstavama, naro- čito u momentima gde je dve ili više umetnosti spajala jaka inte- lektualna nit. Takav slučaj je jasan na primeru inscenacije i ilu- stracije priče o Joni pravednom.

Iz uporednih studija predstava u amblematskim zbornicima i ba- rokno slikarstva i grafike kao i očuvanih skica za dekor drame po Joni, može se sa sigurnošću konstatovati zajednička težnja ka usta- ljiivanju, popularizaciji i širokoj primeni pojedinih tema barokne ikonografije, tema od dragocene moralizatorske vrednosti koje su iko- nografski okvir i tekstualno razjašnjenje dobile upravo u albumima simbola i amblema. Takav je slučaj sa predstavama scena iz života pravednog Jone koje se prvenstveno javljaju kao amblematske sli- čice poučno-narativnih svojstava i iscrpnih tumačenja nužnih mani-

rističkoj i baroknoj didaktičnoj slici. U italijanskoj umetnosti su ležale slikarske ideje za ovaj siže i u celini. Gotova kompozicijska rešenja za barokne ikonografske kalupe prihvaćene iz italijanske umetnosti i simbolografija, često i bez naturalističkih preteranosti romanista, odnegovala je i nizozemska ilustracija i predala ih istočnoj ikonografiji zakasnelog Baroka. Sa italijanskim iskustvom pred očima, vrlo se često događalo da se angažovanost istih majstora zapadne Evrope, u interpretaciji moralizatorskih sižea, protekla kako na opre- mu amblematskih zbornika tako i na primenu istih likovnih i idejnih rešenja u svim ostalim vrstama didaktične orijentisanog slikarstva. Pri tom, može se opaziti, da su neke poučne biblijske scene prihvaćene u potpunosti, ali su zapadnoevropski zbornici izdvajali i pojedinačni detalj-amblem, sa osnovnim ili variranim simboličnim smislom. Neospor- no je da su kometatorima i imitatorima najstarijih amblematskih zbo- rnika bile poznate i pune i svedene varijante pojedinih amblema. Uvod jednog od brojnih izdanja Alci¹jati-a objašnjavajući karakter, sklop i namenu amblema, ističe da izvesni podr²žavaoci pokazuju sklonost ka am- blemu-slici istoriskog sižea, bajci, mitološkim motivima i izrekama mudraca. I kasnije će se autori ove vrste literature osvrtnati, u pris- tūpima svojih antologija enigmi i amblema, na varijantu simboličnog načina izražavanja u kojoj dolazi do korišćenja istoriske slike bez menjanja fakata, na davanje jednog sižea sa odabranim akcesoriumom smi- šljenim na objašnjenje svojstva glavne moralne misli. Drugi, pak, metod sastojao se u izdvajanju individualnog predmeta sa punim amblematskim, intelektualnim smislom. Oba su momenta interesantna za scenografske i uobličavanje priče o Joni, kao i za njeno prezentiranje u likovnoj umetnosti.

102

103

Priča o pravednom Joni koja ima slikovitu i dramatičnu fabulu za- nimala je - sa svoje moralizatorske potke i dramskih misli - i jezuit-

sku dramaturgiju, a imala je paralelni razvojni put u likovnoj razradi majstora manierizma na zapadu Evrope. Kao i druge biblijske priče omiljene u baroknoj dramaturgiji i ova je proniknuta simbolizmom i puna veštački stvorenih i komplikovanih alegorija vrlina i poroka, dogmatskih pojmova i moralizatorskih atributa. U slikarskom opisanju priče istaknuta su redovno dva efektna momenta: scena sa kitom koji izbacuje pravednika i ona, koja prikazuje Jonu pred Ninivom. Tim se momentima najpedantnije bavilo i barokno pozorišno slikarstvo i inscenacija. U postupku gravera i ilustratora priče o Joni najčešće ima zadržavanja na detaljima koji su vrlo stari i svojim košenima dosežu do likovnih predstava veoma sličnih maniri Srednjeg veka. U isto vreme to su upravo ti detalji koji nisu samo upadljivi u slikarstvu, već su i vešto mehanizovani aparatom za scensko izvođenje drame za koje se može naći paralela još u Srednjovekovnom prikazivanju sličnih čuda.

Izvanredan primer sve-obuhvatnosti primene sadržinski fiksiranih detalja amblematskog karaktera u katoličkoj priručnoj literaturi, jeste pojava i korišćenje vreže sa kruškolikim plodom u slikarstvu, jezuitskoj amblematskoj literaturi i baroknoj pozorišnoj dekoraciji. U Furttenbach-ovom delu Mannhafter Kunstspiegel, među skicama dekora Binderhof-a u Ulmu, pojava baroknog venjaka sa motivom vreže od tikava-grafički skrupulozno opisane i računsko arhitektonski određene - značila je maksimum dostignuća u razvoju jednog simboličnog detalja barokne dekoracije /sl. 53 / . Senice ove vrste ili šumske pečine sačinjene od drveta, služile su u baroknom pozorištu kao pozadina prema kojoj se kretao i isticao glumac bez opasnosti ograničavanja zatvorenim prostorom vrta; postojala je praksa da se u ovom cilju jedne drvo prilagodi obliku paviljona, da se stvori ravna kulisa ili senica uobličena sa tri strane. Na taj način, drveće je služilo kao ar-

hitektonska scenska forma koja se mehaničkim putem iznosila na scen-
 nu; paviljoni i senice komponovani u periahte isticali su i dubinu
 scene. Ovaj nam detalj svedoči da je pozorište, sa arhitektonske-scen-
 skom fantazijom kakvu je razvio Furttenbach, razvile dekorativne za-
 četke scenske opreme nizom složenih pozorišnih mašina i rekvizita
 čija osnova i ozbiljno razradjena teoretska i crtačka analiza imaju
 paralela u onome što se događa u savremenom stvaralaštvu slikara i
 u starijim obrascima manirističke umetnosti. Skoncentrisani na odre-
 đivanje stilističkih odlika možemo da zaključimo, da je napredna
 struja barokne scenske dekoracije bila zasnovana na italijanskim ar-
 hitektonskim i slikarskim izvorima čiji stil leži u osnovi Furtten-
 bach-ovog značajnog i uticajnog dela. -Komentari koji prate Furtten-
 bach-ove crteže namenjene pozorištu u Ulmu precizno odredjuju nepo-
 srednu primenu individualnih skica u sasvim odredjenim spektaklima
 jezuitskog teatra. Sigurna aparatura senice od tikava nije obeležena
 u Furttenbach-ovom komentaru samo brojnim vrednostima razmera po-
 godnih za spretno prenošenje i postavljenje dokora, već je objekt od-
 lučno fiksiran isključivo za izvođenje drame o Joni: "Za scensko iz-
 vodjenje komedije o Joni i momenta kada on predskazuje propast Ni-
 nive, potrebno je da se iz poda pomoli senica razgranate mreže tika-
 va sedam stopa visoka i četiri široka".

Naročito je interesantno ukazati na podudarnost izmedju Furtten-
 bach-ovog nacrtu senice namenjene sceni i motiva mreže obmotane oko
 stabla drveta u delima jezuitske simbolografije. Furttenbach i zapad-
 na Evropa koriste materijal zbornika u primenjenoj umetnosti pozo-
 rišne dekoracije baroka; oni postaju neophodnost za simboličan go-
 vor i omogućuju internacionalna dodirivanja i razumavanja u jednom
 stilu koji je pokazao-u manirističkim vremenima-težnju ka širenju u
 evropskim granicama. Iste elemente koristi ranobarokna grafika i sli-

ka. Theatrum biblicum J. Vissher-a, u gravirima koje su skoro ilustracija repertoara školskog pozorišta XVII veka, i drugi grafički korpusi koji su se povezali za amblematskim ustrojstvom Biblije raskatora, dodirнула je zajednička ideja amblematsko-scenografskog ukusa, pocrpljena, neosporno, iz istih izvora. Uporno praćenje motiva po amblematskim zbornicama omogućuje nam da utvrdimo, pored tematskog i sadržinskog jedinstva u najvećem broju ilustracija priče o Joni u XVII veku i njihovih varijanata u XVIII veku, i poučno teatralni ton slikarskih koncepcija, da uočimo poreklo kompozicija u italijanskoj sheni i pronadjemo elemente i čitave scene priče u najkompletnijim ikonologijama Manirizma: kod Alciati-ja, Sambucci-ja, i u nemačkoj redakciji-kod Reusner-a.

U ilustracijama amblematskih zbornika pada u oči rana pojava amblema sa stablom bora oko koga je obmotana vreža tikve. Vezan za priču o Joni motiv je, u proteklim vremenima, označavao vaskrsenje, Međutim, jezuiti nisu u njemu isticali dominantan didaktički jevanđeoski momenat: "tebi je žao tikve oko koje se nijesi trudio i koje nijesi odgajao, nego jednu noć izraste, a drugu noć propade"/Jona. IV, 10/. Jezuitska amblematika i sholastička filozofija ukazali su na nove, aktuelne moralizatorske prelive šireg vaspitnog smisla. Jedno od ranih antverpenskih izdanja Alciati-a, ¹¹⁰formulisalo je moralizatorsku ideju "in momentaneam felicitatem" za predstavu ove slike. Obimnije izdanje Alciati-evih amblema /sl. 52 /dobija u svoju likovnu formulaciju i tumačenje moralizatorskog smisla koje prevazilazi ranije ograničene okvire jednog motto-a: "Govori se da je zbog srećnih okolnosti izrasla tikva blizu visokog bora i da se raširila svojom bujnom vrežom; pošto je obuhvatila grane i njega samog, iziđavši na vrh, poverovala je da se ističe nad drugim drvećem. Njoj reče bor: Suviše je kratka tvoja slava, jer će te brzo snaći nesreća i

111
propast".-Prozno tumačenje kod Alciati-a još više sažima didaktič-
nu misao: "Pouka ovog amblema je da se ne treba gorditi zbog sreć-
nog sticanja okolnosti. Jer sreća je kao od stakla koje se lomi kad
najviše sija:toliko je laka i nepostojna da vrlo brzo uzima ono što
je dala" /Morale huis emblematis est no esse superbiendum ob sub-
tum prosperae fortunae eventum..../.Cesto amblem nosi i motto:"Pra-
zne nade uliva svako ko pred[sobom] gura suviše veliki trbuh",ili "To
je zbog onih koji se šepure zbog uspeha".Interesantni su slični amble-
mi u delu Camerari-a, u njegovom bogatom ilustrovanom albumu tehnič-
ki i umetnički ne ~~uvek~~ na visini, ali sa materijalom koji je mogao
imati široku primenu ne samo na nemačkom tlu već i na Istoku."Ono
što je brzo stvoreno, brzo i propada...Kratka je slava pa neka je i
kao Marsova, a neumerenima, kratak je vek"-Cito nata, cito perennit...
Brevis haec est gloria, ...Tumačenja i opisi svojstva amblema nije
se nikada ograničavalo-kada se radilo o didaktično bogatim sadrža-
jima-na definisanje jednog momenta.Sem toga, u komentarima se išlo
uvek i na afirmaciju i preporuku prosvetiteljskih ideja, na zalaga-
nje i razmišljanja o znanju erudita starog sveta koji su na umet-
nički i istorijski odgojen način opisali svoja opažanja i iskustva.
Metod citiranja mudraca prošlosti pozivanja na uzore iz antičke li-
terature i kulture, zajednički je za vaspitne namere pedagoga škole,
pouku crkve i propovedi; to je fond uzora i slikarstvu i simboličnoj
pozorišnoj dekoraciji u baroknoj Evropi kojoj su emblematska skla-
dišta bila na domaku.

113
U čestim ilustracijama druge epizode priče o Joni u Evropskom i
našem slikarstvu, zapažamo izvesne dekorativne sheme koje takodje
možemo vezati za navike konvencije u zapadnoevropskom dekoru sedam-
naestovekovnih dramskih akcija, odnosno za njegove idejne snabdevače
nagomilane u znanim katoličkim priručnicima ili ih svrstati para-

lelno sa koncepcijski sasvim bliskim likovnim sistemom. Barokna sli-
 ka scene izbacivanja pravednog Jone iz čeljusti kita pokazuje podu-
 darnost sa Furttenbach-ovim crtežom; ona je inače opšte mesto baro-
 kne umetnosti i po priktoralnim efektima i bogate razudjenom crtežu,
 odstupa od jednostavne konture skromnijeg i starijeg slikarstva. Sre-
 tana u zrelom XVII i u prvoj polovini XVIII veka u delima slikara
 širom Evrope, najčešće je znak učenosti obaveštenosti majstora si-
 gurno orijentisanih ka Baroku. I u našoj sredini uticaji sa Zapada
 zahvaljujući svim ovim izvorima bivaju brži polovinom XVIII veka, te
 se oseća da ilustracija teme podleže dejstvu hrestomatija jezuits-
 kih amblema i prigodnih dekorativnih kompozicija već razradjenih u
 centrima ruskih monaških škola. Naročito je to bio slučaj onada, kada
 su se uzori odabirali sa jasnim stilističkim i propagandnim zahte-
 vima. Njemački priručnici služili majstorima-dekoraterima pozorišnih
 Furttenbach-ov Mannhafter Kunstspiegel donosi barokno uobličeno
 telo mašinerije kita, iznošene na točkovima na binu jezuitskog pozorišta
 ta u Ulmu /sl. 62. / . U Furttenbach-ovom delu precizirane su ra-
 zmere, materijal, izgled "razjapljene ždrelo", efekti, "staklene oči iz-
 nutra osvetljene" i mehanika iznošenja i kretanja na sceni jedne efe-
 ktne scenske mašine. Naročito je direktno naznačena njena puna fun-
 kcija u dramskom prikazivanju "komedije o Joni". Fakt mašiniziranja
 ove scene u vremenu Baroka govori o trajanju interesovanja za sred-
 njovekovni scenski rekviziterski repertoar sa najbližom analogijom
 u razjapljenim ustima pakla Valansijenskih predstava Strašnog suda-
 kao i o korišćenju mogućnosti snažnog delovanja efektnih pojava ba-
 rokno pozorišta na likovnu fantaziju i umetnost didaktičnog sadr-
 žinskog programa. Ni malo nije slučajno što je ovaj detalj mašini-
 zovan u jezuitskoj scenskoj postavci školskog pozorišta i opera i
 što njegovu ustaljenu baroknu formu srećemo, skoro neizmenjenu, i u

grafici i slici Baroka. I scena o Joni kao celina i svedeni njen simbol-kit/djavo, otvorena vrata pakla/, javljaju se u zbornicima barokne amblematike sa objašnjenima etičkog smisla predstave, a gravirani prilozi donose individualizovane kompozicije sa ovim motivom kao jednim ⁱsižeom - praktični amblem i ^{my}kompoziciju znanu iz manirističke slike Italije /sl. 57 / . Formule iz italijanskih i nizozemskih ikonologija raširile su se i na priručnike štampane za rad ruskih majstora Petrove epohe. Ruska umetnost XVII i XVIII veka zasuta je detaljima istrgnutih iz amblemskih zbornika, a motiv kita iz Symbola et ~~emblemata~~ /Amsterdam 1705 /dobija razna prigodna značenja od slobodnog motiva utkanog u geografske karte gravirane u krugu učenika Shonebeka i Pikara, do brojnih i čestih ilustracija "fejerverka" i bibliske priče o Joni. Iz ovoga primera se vidi, da su amblematski priručnici služili majstorima-dekoraterima pozorišnih spektakala i slikarima podjednake za odabir efektnih moralizatorskih detalja. Cela, pak, scena iz priče o pravednom Joni izbačenog na obalu iz čeljusti kita, onakva kavu je mi znamo iz slika srpskih majstora XVIII veka sa dobrim primerom u Neškovićevom slikanom kartušu u Vršcu /sl. 63 / - kompletni je jezuitski amblem prihvaćen od gravera ove scene u Piskatorovoj i drugim biblijama, a kroz ruske ¹¹⁵uzore pristigao u naš umetnički svet. Sto se, pak, tiče same Biblije Piskatora, čini se da se ovaj korpus gravira raznih majstora nizozemskog Manirizma, sa ispisanim moralizatorskim stihovima rado prevodjenim u sredinama [↓]kao je su se knjigom služile kao predloškom, može sa punim pravom smatrati ^tgiganskim amblematskim zbornikom, sasvim savremenim, s obzirom na ogromnu potrebu nizozemske kulturne sredine za ovom vrstom literature. Bilo koji motiv iz nje izvučen, ima odgovarajuću razradu u nizozemskom slikarstvu XVII veka sklonom moralizatorskim temama, a repertoar školskog pozorišta i nizozemska

popularna drama poklapaju se ne retko sa poučnom tendencijom tematike Biblije kao i sa njenim manierističko-scenskim shvatanjem slike. Parabolično-didaktični motivi njenih listova, ilustracija su čestih nemih scena pozorišta-živih slika alegorijskog smisla koje su objašnjene-kao na školskoj sceni - prigodnim i priprostim stihovima. Teriji i ispitane veze slike i narodne poezije. U XVIII veku veze literaturne i slikarske kompozicije o trojici mladića u ognjenoj peći moćno još življe pratiti u dramskoj književnosti scenografiji školskog pozorišta.

Uspirajući temu za dramu "Abukadabosor", namijenjena dječkom pozorištu i sceni carskog dvora, ruski dramaturg Simeon Polodski rukovodio se interesovanjem za dramsku sadržinu od značaja za evropsko pozorište baroka. Ovakva tema nije bila samo politički i vaspitno aktivna, već je značila i baroknu strast za literarnu i scensku znanje iz prošlosti. Na ruskom tlu pojava aktivna duguje tradiciji stare crkvene drame - *Божественное действо*.¹¹² Ma da sadržinske odlike starinskog komada, u baroknoj drami o Abukadabosoru ne postoje nikakva stroga srednjovekovna ograničenja.

Regularnost školske drame o Abukadabosoru poznata je iz repertoara jezuitskog pozorišta; u kijevskoj i moskovskoj praksi dječke scene osnovnih akademija sile i način predstavljanja se podudarao sa čestim ilustracijama teme u umetnosti XVII veka. U ova polja ruska umetnost nije bila naročito originalna: dela nastala u duhu aktualnih moralizatorskih težnji, imitacija su sa zapada dobijenih uzora. U nizu gravira i litografija i moskovskih majstora tih vremena, obrađujući, ponavljajući od zapadnih, scena tri mladića u ognjenoj peći i predstava koja ih prikazuje od smrti. Ovim gravirima, snimcima i ilustracijama i značajno se razlikuju od zapadnih gravira, za uzor je služila testamentska koncepcija prikazivanja listova Biblije Piskatora ili njena varijanta u Vaj-

TRI MLADIĆA U OGNJENOJ PEĆI

U istorisko-umetničkoj literaturi o vezama slikarstva i književnosti, ¹¹⁶konstatovana je široka rasprostranjenost kompozicije Trojice mladića u peći ognjenoj u umetnosti XVI i XVII veka na našoj teritoriji i ispitane veze slike i narodne pojezijske. U XVIII veku veze literature i slikane kompozicije o trojici mladića u ognjenoj peći možemo još življe pratiti u dramskoj književnosti ¹¹⁷scenografiji školskog pozorišta.

Odabirajući temu za dramu "Nabukodonosor", namenjenu djačkom pozorištu i sceni carskog dvora, ruski dramaturg Simeon Polotski rukovodio se interesovanjem za dramsku sadržinu od značaja za evropsko pozorište Baroka. Ovakva tema nije bila samo politički i vaspitno aktuelna, već je značila i baroknu strast za literarna i scenska znanja iz prošlosti. Na ruskom tlu pojava motiva duguje tradiciji stare crkvene drame - ПЕЩНОЕ ДЕЙСТВО ¹¹⁷, ma da sem sadržinskog odjeka starinskog komada, u baroknoj drami o Nabukodonosoru ne postoje nikakva stroga srednjevekovna ograničenja.

Popularnost školske drame o Nabukodonosoru poznata je iz repertoara jezuitskog pozorišta; ¹¹⁸u kijevskoj i moskovskoj praksi djačke scene duhovnih akademija siže i način predstavljanja se podudarao sa čestim ilustracijama teme u umetnosti XVII veka. U oba posla ruska umetnost nije bila naročito originalna: dela nastala u duhu aktuelnih moralizatorskih težnji, imitacija su sa zapada dobijenih uzora. U nizu gravira kijevskih i moskovskih majstora tih vremena, sreće se, ponavljana do šablona, scena tri mladića u ognjenoj peći i predstava čuda koje ih spasava od smrti. Svim graverima, onim od majstorstva i znaja do zanatlija popularne narodne gravire, za uzor je služila teatarska koncepcija graviranih listova Biblije Piskatora ili njena varijanta u Vaj-

glovom delu. Može se pretpostaviti da u ruskim slici XVII veka i u sižeju drame postoji čvrsta veza. Poznato je veliko interesovanje Simeona Polockog za Stari zavet Biblije Piskatora, a zna se da su mnoge biblije štampane u XVI veku u Nirbergu, Hamburgu, Frankfurtu i gravirane od stranih majstora, činile deo lične biblioteke Simeona Polockog i drugih učenih radnika kijevske Akademije. Polocki se bavio i prevodjenjem latinskih stihova ispisanih pod Piskatorovim gravirama-predloškom fresaka u Jaroslavu, gde je - između ostalih - ilustriran i list trojice mladića u peći ognjenoj /Crkva Jovana Preteče/.

Režija školske drame o Nabuhodonosoru služila se efektnim sredstvima vrlo bliskim iluzijonizmu manirističke slike [↑] po kažnjavanju _↓ tri otroka /sl. 65, 66 i 67/. Mnogi momenti slike doživljeni su na scenografski način još u ranijem, manirističkom slikarstvu majstora kao što je Parmidjanino za koga se zna da je vezan za rad u pozorištu. S druge strane, prilikom prikazivanja drame pokazivana je velika briga za upečatljiv spektakl i masovne scene: naročito pedantno bila je obrađena scena sa narodom koji pada ničice u momentu klanjanja zlatnom idolu i čudo ¹²⁰ prilikom spasavanja mladića iz peći, identično opisana u manirističkoj graviri i naslici. Sa pažnjom režisera koji nije samo obavešten o scenskoj tehnici već je i sam obdaren za raspored masa u širokim spektaklima po slikarskim principima, Simeon Polocki ¹²² je davao režiserska uputstva za postavljanje drame o Nabukodonosoru na školskoj sceni. Uputstva koja operišu osećanjem za likovno, podudaraju se sa kompozicionim rešenjima istih događaja i u evropskoj slici epone Manirizma. Naročita je pažnja posvećena efektu spuštanja anđela na scenu i spasavanja mladića iz peći - "Ангел Господня спущати въ печь"; u kijevskoj drami se anđeo javlja još jednom - u efektnom momentu kada gromom zastrašuje Haldejce koji padaju ničice. ¹²⁴ sl. 64 i 68 /autentični, maniristički um slike slik-

Inspirišući se, pa ne kopirajući bukvalno Bibliju Piskatora, nepoznati slikar aleksandrovskog ikonostasa u Vojvodini ostavio nam je traga o uticaju scenske postavke drame o Nabukodonosoru. Kod Visshera i u grafici ruskih majstora scena je rasparčana i skoncentrisana na obradu momenta čuda sa spasavanjem mladića iz peći. Nepoznati majstor Aleksandrova proširio je okvir slike na čitave scene dramskog zbivanja. Očigledno je, da je listajući Piskatora, autor aleksandrovske slike svesno odabrao odlomke koji će upečatljivo da prionu uz izvesnu knjišku i literarno sasvim određenu shemu toga vremena. Upoređena sa tekstom uputstva Simeona Polockog, na primer, za režiranje drame o Nabukodonosoru na školskoj sceni, organizacija slike se skoro bukvalno povinuje zahtevu režije pozorišnog spektakla - pored opšteg i zajedničkog shvatanja teme, identičnog osećanja stila i direktnih ilustracija teksta. U tekstu režiserskih beleški u drame Simeona Polockog čitamo: a/Nabukodonosor posmatra idola; b/Nabukodonosor zapoveda da se trubi; c/Nabukodonosor daje znak narodu da se klanja idolu i on to čini. ¹²² rovan je kraj drame - Chorus

УВО ЕСТЬ ВРЕМЯ, ПОВЕЛИ ТРУБИТИ
И ЗЛАТНЫЙ ОБРАЗ НАМ ПОКЛОНОМ УТИТИ

СЛЫШИТЕ ЛЮДИ, ГЛАСНО ВЫ СВИРАЙТЕ

ВЫ ЖЕ, ЛЮДИ, ОБРАЗУ ЧЕСТЬ ДАЙТЕ!

d/Tri otroka se ne klanjaju ...kazna i intervencija anđela. - Događaji teku sasvim podudarno sa radnjom opisanom kod Piskatora/sl. 66 /
i na slici aleksandrovskog ikonostasa /sl. 65 / .Leva partija sa carem na konju česta ^u manirističko-baroknim ilustracijama drugih sadržina izostala je, u formi koja postoji u Aleksandrovu, iz uobičajenih opisa scene u većini zapadnoevropskih i ruskih slika koje ilustruju ovaj fragment Danilove knjige. Ona nalazi punu analogiju u drugom fragmentu Piskatorovog korpusa, u gravirama starozavetnih careva, /Sl. 64 i 68 / .Autentični, maniristički duh slike alek-

sandrovskog majstora podudara se odlično sa atmosferom i opisom događaja u školskim, latinskim dramama Zapada u XVII veku: "Calcare coelum [↑]erestat..... a oni koji su već pregaženi ne smeju više da bacaju gromove: slomili smo sve što je prokletom rukom nagnulo na naše štitove; pod našim oružjem široka i prostrana zemlja pritisnuta cvili i zastrašena zemaljska kugla bdi nad mojim triumfima". 123

Poenta je, pak, u IV činu Kosenove drame, koji kao i slika, plastično prezentira jezuitsku ideju isticanja istrajnosti u veri: mladići pevaju himnu bogu, dok se narod klanja. Kao na našoj slici i dramaturzi školskog pozorišta uvodili su u radnju i samoga cara, njegove dvorjane i vojnike. 124

Literarna inspiracija levog dela slike sažeta je maksimalno: slika ilustruje momenat prvog čina kada se, kao u Caussin-ovoj drami, pojavljuju glasnici i u prisustvu Baltazara, saopštavaju caru vest o novim pobedama. U isto vreme ona ilustruje i najgest Nabukodonosora u IV činu drame u kome dolazi-posle tipičnog, skolastičkog dijaloga između cara i mladića - do naredbe o spaljivanju. Na desnoj partiji slike, ilustrovan je kraj drame - "Chorus miraculum celebrat".

U istorije mučenika za veru, omiljene teme za dramaturšku razradu jezuitskih pedagoga u kolegijumima Zapada, odrazile su se, dakle, na interesovanja umetnosti Istoka u XVIII veku. Slikarstvo ilustruje i scenske efekte koje zahteva režija; u njemu ima svedočanstava o znanjima pirotehnike i o efektima na kojima se insistiralo prilikom 125

spuštanja anđela i spasavanja mladića iz čeljusti zažarene peći. Slikarstvo Baroka, sa našom aleksandrovskom slikom, upilo je - uz motiv blizak panegiričkom tonu dvorskog pozorišta - i čiste efekte školske scene, organizaciju spektakla i vernu obradu detalja elementima karakterističnim za tu scenu.

TRN I BRVNO U OKU

Posebno i veoma interesantno mesto u baroknoj ikonografiji zauzima ilustracija jevandjeoskog pasusa o hipokrizi. Mesto je tanano dodirnjuto u tekstu Lukinog jevandjelja /Luk.VI,41,42/:"A zašto vidiš trn u oku brata svojega, a brvno u svojem oku ne osjećaš...Kako možeš reći bratu svojem:brate stani da izvadim trun koji je u oku tvome, kad sam ne vidiš brvna u svojem oku? Licijemere "...

U baroknom evropskom slikarstvu tema je rado ilustrirana i na Zapadu i na Istoku. U umetnosti zapadne Evrope ona se, međutim, svela na grafičku interpretaciju više praktičnog no umetničkog efekta i značaja, a na Istoku, u XVII i XVIII veku, ulazi u sklop nove ikonografske koncepcije monumentalnog slikarstva u sastav onih novih siževa koji bitno menjaju tradicionalnu sadržinu i raspored zidnih slika. Najpopularniji obrasci za crpljenje i ove teme na Istoku - Biblija, Piskatora i Vajgla, nisu samo nametnuli nove kompozicijske forme i sadržaje; sa svojim didaktično-teatralnim repertoarom oni su odlučno uneli i jedan novi raspored kompozicija na zidovima pravoslavnih hramova ostvarujući, u suštinskom pogledu, prvenstveno filozofska i etnička htenja katoličke, angažovane umetnosti kontrareformacije. Parabolične i didaktične teme su tako, u ruskim crkvama živopisanim u XVII i prvim desetina XVIII veka, redovno ilustrovane na galerijama, u pripratama, na zapadnom zidu naosa, na tribinama ili lukovima hramova /aroslavske crkve, Crkva Gruzijske Bogomaterije u Moskvi, Aijevska Trojitska nadvratna crkva/. Sličan je slučaj sa spomenicima srpske umetnosti XVIII veka, onih koji su se otrgli od tradicionalne ikonografije i stila /Bodjani/. Tema o trnu i brvnu u oku, međutim, u svima njima, pripojena je najčešće nekoj od parabola Lukinog Jevandjelja - priči o bludnom sinu ili o mudrim i ludim devojkama - ali sa svojim

autonomnim mestom i značajem moralizatorske i slikarske celine.

Kao mnoge teme moralizatorske sadržine i ova je dospela u evropsko slikarsko preko ablematske literature. U njoj je zastupljena i protumačena kao amblem-kompozicija ravnopravna amblematska celina u zbornicama pretežno hieroglifsko-apstraktnih znakova. Na ovaj je način kompozicija osiromašena do standardizovane formule i prati je tekstualno objašnjenje koje je često stihovano-kada se radilo o naročito literarno i popularno nastojenim zbornicama:

Cest ignorant ne congnoissant son mal,
Vouloit tirer de tous yeux le festu,
Ne voyant pas en soy le principal:
Mais par ce bois Dieu luy dit, Que fais tu?
Qui de tout vice et mal es abatu,
Et neantmoins veux autrui corriger?
Corrige toy sinon seras batu
Qui n'a vertu, ne peut autrui renger.

/Georgia Montana, Monumenta Emblematum
chritianorum vitutum..Francofurt ad
Moenum, Anno, MDCXIX, Embl. XVIII/.

Sama grafička obrada amblema javlja se najčešće u nekoj vrsti nacionalnog stilističkog ruha /sl. 84 /.Medjutim, na razvoj sadržaja nije morala da utiče samo gravira Manirizma; insistirati na tom uticaju bilo bi preterano, ako se ne bi uzeo u obzir i stvarni život čije su potrebe prihvatile temu i uvukle je u ikonografiju jednog vremena. Po načinu ilustrovanja bibličkog teksta parabole o trnu i brvnu u oku, reklo bi se, da pored crkveno-sholastičke tendencije, u njoj postoje živi elementi stvarnosti o čemu govore kadkad detaljnije nošnje nacionalnog obeležja i akcesorijum vezan za određene sredine i nacije, ma da se ne sme insistirati ni na ovome fakti koji ne mora da bude isključivi dokumenat stvarnosti.

Jedini sigurni zaključak iz pojave teme o brvnu i trnu u oku u evropskoj ikonografiji jeste taj, da ona obogaćuje didaktički tematski repertoar pod uticajem na Zapadu odnegovanog filozofskog i umetničkog stava i pod uplivom tendencija ka složenijim didaktično-

simboličnim sadržajima u sve-ukupnoj umetnosti Manirizma i Baroka.

Na sceni školskog pozorišta drama o Bogatom i ubogom Lazaru imala je utvrđeni scenski aparat. Na sceni je bila instalirano nebo sa koga su se spuštali anđeli da bi uzneli dušu pravednog Lazara, dok je u adu punom plamenova, bio smešten grešnik. Kompletna scena bila je organizovana po tipu "ЛИЦЕВЫХ СИНОВИКОВ" ¹²⁷. -Naročito je ad predstavljao primamljiv detalj za režiranje spektakla o bogatom i ubogom Lazaru. Ad se predstavljao i na srednjovekovnoj sceni misterija raširenim čeljustima zmaja iz kojih suče dim i plamen, a izvesno je da su jezuitski režiseri i čitava dramaturgija, insistirali kod mašinerije na ovome detalju. Monstrumi i čudovišta, omiljene su pojave na jezuitskoj sceni ¹²⁸, a za partiju nebesa arhitekti jezuitske bine Furttenbachovog kalibra, obezbeđivali su onu specijalnu vrstu oblaka u koje su smestene figure okružene anđelima /sl. 86 /.

Veza izmedju scenske postavke u školskom pozorištu i slikarstvu u periodu Baroka, nije nimalo slučajna. Na nju su upućivali i teoretičari scenske umetnosti - jezuitski pisci, zasnivajući scensku igru na iskustvima i načelima likovnih umetnosti... "Neka čitatelji ne misle da ja izmišljam marionete; u svome radu koristim pouke same prirode - naše zajedničke učiteljice, a zatim, skulpturu i slikarstvo najboljih umetnika koji se svuda poštuju, a naročito u Rimu: svi su oni za mene i pokrovitelji i nastavnici umetničke igre; iz njihovih dela crpem opravdanja za svoja rasudjivanja" ¹²⁹. -Po citatu iz Langa vidi se da strujanja medju umetnostima u Baroku nisu išla samo u jednom pravcu; slika je bila često inspirisana scenom, ali je bilo i recipročnog uticaja. Ova veza postoji naročito na onim umetničkim područjima na kojima nije bilo uticaja opere na scenografiju i u onim dramskim si-

žeima koja su imala dodire sa postavkom moraliteta u kojima su scen-
 ska tehnička sredstva bila skromnija. Tako stvari teku i u Holandiji
 gde je dramsko pesništvo Rederyker-a obradjivalo samo izvesna mesta
 Novog zaveta i to upravo ona koja su okupirala maštu starih scenogra-
 fa i likovnih umetnika: dominirale su parabole i tekstovi u kojima je
 misaono-didaktična srž stajala u prvom planu.¹³⁰ Drama o bogatom i ubo-
 gom Lazaru u ovome nije bila nimalo izuzetak. Masa gravira na ovu temu
 u XVII veku ide uz popularnost i aktuelnost teme u školskim prikazi-
 vanjima drame. Unutrašnji sklop i jedne i druge umetnosti insistirao
 je na kraju je dramatičnom momentu iskazanom formulom "perit anima
 infelix"¹³¹ i "bibit vitam aeternam", tipičnom kalupu za jezuitsku mo-
 ralizatorsku sliku i didaktičnu potku dramskog teksta. U ruskim lite-
 rarnim i slikarskim spomenicima XVIII veka, tema je vrlo popularna,
 dramski doživljena na sceni školskog pozorišta,¹³² a poznata prvenstveno
 po gravirama za koje su crteže davali inostrani majstori.¹³³ Ista je naj-
 barokno doba koristilo je dramatičnu i slikovitu temu i u crkve-
 noj propovedi tesno spojenoj sa školskom i javnom delatnošću i pla-
 nom pedagoške delatnosti jezuitskog kruga prosvetitelja.¹³⁴ Uz likovno-
 -dramaturški materijal koji je, njihovim angažovanjem, preplavio is-
 točnu Evropu, pa i naše umetničko područje, na pravoslavni svet se
 prenela i njihova metodologija aktivne propovedničke delatnosti či-
 ji odjek predstavlja rad Simeona Polockog i Teofana Prokopovića kao
 propovednika. Veoma omiljena tema ruske propovedi u XVII veku, bila
 bila je i ona o milosrdju i žigosanju bogatih kojima nema mesta u
 boljem životu već ih čekaju čeljusti plamenog ada.¹³⁵ Ista drama XIII ve-
 ka prevedjena u Saint-Martial-u u Limozu, neguje istu, tračenu iz-
 istom paraboličnom motivu: l'universelle des croyants bud-
 de par une morale moralizatorski istaknute razliku nesrećne sudbine
 du pauvre et du riche, châtiment, nous avons trop dormi.

PARABOLA O MUDRIM I LUDIM DEVOJKAMA

Didaktična sadržina i slikovitost parabole o mudrim i ludim devojkama/Matej 25,1-13/, korišćena je u nizu zanimljivih ilustracija, gravira i slika, i u mnogim dramskim tekstovima XVII i XVIII veka. Interes za siže javlja se još u Srednjem veku, ali je tek u Baroku biblijska priča bila naročito rado prihvatana od dramaturga i slikara germanskog literarnog i umetničkog područja u čijim je rukama motiv dobio pun, u to vreme tražen i pogodan akcenat za scensku i likovnu realizaciju. Maksimalno moralizatorski efektan, spretno je korišćen, obradjivan i ponavljan na obe strane, od manirističkih vremena, tokom dva veka evropske umetnosti Baroka.

Jezuitsko pozorište je naročito naginjalo - kada se radilo o novozavetnim temama - obradi jevandjeoskih priča koje su ostajale po strani u dramaturgiji Srednjeg veka; priča o bludnom sinu pružala je najblagodarniji materijal za dramsku obradu, a to je bio slučaj i sa parabolom o bogatom Lazaru, sa pričom o vinogradaru, o dužniku i zajmodavcu, o svadbi carskog sina i o ludim i mudrim devojkama. - Istina je da je tokom Srednjeg veka bilo i izuzetaka. Biblijskom sižeu o mudrim i ludim devicama pristupalo se sa težnjom da mu se da simbolično značenje kako je imao u kasnijim umetničkim epohama; tako je parabola bila tema jedne limožske liturgijske drame XIII veka ilustrovane i na emaljnim pločicama istih vremena. U umetnosti Srednjeg veka, u teologiji, misterijama, skulpturi - tema mudrih i ludih devojaka ima simbolično značenje supruge i vernih žena, a citirana drama XIII veka izvodjena u Saint-Martial-u u Limožu, neguje istu, traženu simboliku na istom paraboličnom motivu: l'universalité des croyants budnih devojaka uz moralizatorski istaknutu razliku nesrećne sudbine ludih devojaka: Douleur, châtiment, nous avons trop dormi.

U teoretskim priručnicima jezuitskih pisaca o dramskom pesništ-
tvu namenjenom školskoj praksi, na parabole kao materijal za škol-
sku dramu gledalo se blagonaklono; Masen ih je naročito preporučio
140 pedagozi i djacima, te se parabola o ludim i mudrim devojkama
141 i sa namenom širem krugu gledalaca, a igrana je i od "nemačkih ko-
medijanata".

Holandski i nemački umetnički proizvodi naročito na polju gra-
fike, učestano i uporno neguju ovu temu koja, kao i svi parabolični
sižei, redja na italijanskom tlu, a postaje aktuelna naročito u vre-
me političkih i verskih borbi u doba Reformacije. Razvijen život ho-
landske narodne drame i tradicija nemačkog školskog pozorišta, išli
su paralelno sa programom odabiranja paraboličnih tema u moraliza-
torskoj grafici nizozemsko-nemačkih krajeva. Renesansa je već pokre-
nula, a epoha Manirizma određeno i iscrpno prezentirala, didaktičnu
materiju u vezi sa parabolom o mudrim i ludim devojkama i to u je-
dnoj umetničkoj formi koja je krajem XVI veka postala internacional-
na zahvaljujući svom mestu u amblematskoj literaturi. Brojni evrop-
ski imitatori i prepisivači na italijanskim iskustvima izradjenih
zbornika amblema i uputstava u simbolografijama nemačkog, francuskog
i nizozemskog porekla, svrstavali su pokačad u hronološki niz bibli-
ska zbivanja paraboličnih vrednosti, pripremivši razradu pojedinih
tema. Kao opšte-važeći simboli, oni su pružali sintetičke ideje za
sve okvite umetnosti, naročito za pozorište i slikarstvo.

Motiv bdenja je jedan od najtipičnijih u baroknoj ikonologiji;
on se provlači kroz mnoge teme simboličnog i moralizatorskog karak-
tera /ždral kao simbol vladarske i pastirske budnosti; mudre devoj-
ke; pas; petao; itd/. Biblijski tekst o mudrim i ludim devojkama zahval-
na je podloga za plastično isticanje fine didaktične misli o bud-
nosti, a barokna jezuitska amblematika ga izdvaja u posebnu likovnu

celinu snažnog poučnog smisla. Sadržinska težina motiva dobija mnogo u intenzitetu i dopunskim, čisto prosvetiteljskim aludiranjem na razum, svest i znanje koji prate osnovni motiv budnosti-svakako od primarnog značaja. Zaokrugljena slika amblematski shvaćene ilustracije parabole o mudrim i ludim devojkama biva u baroknoj ikonologiji i plodom čiste invencije /sl. 78 /satkane od bizarne mešavine simbola, figura i amblemskih atributa, a u poznijim vremenima ove literature, javljaju se i poetizirana tumačenja amblema koja imaju slobodno, svetsko i sveže obeležje:

Voicy que est troussees sur ses reins,
 Voulant par la monstrier sa diligence
 Chandelles a brulantes en ses mains,
 Les opposant à l'obscure ignorance.
 Elle n'a point avec elle accoitance:
 Ainsi veut veiller en attendant son maistre.
 Veillons aussi et chasson non ehalance.
 Le maistre vient, et se fait paroistre.

/Georgia Montana, Monumenta Emblemata christianorum virtutum tum politicarum... Francofurt ad Moenum, MDCXIX, Embl. LI./

Siže je negovan u francuskoj grafici i u francuskim amblematskim zbornicima. - Za istočno umetničko područje interesantno je konstatovati da je tema, u skladu sa literarno-didaktičkim potrebama vremena, vrlo često značila nalog za stvaraoce i u likovnoj umetnosti. Redovno se ona sreće u fresko slikarstvu moskovske, jaroslavske, rostovske škole, u slikarstvu kostromsko-jaroslavskih ikonopisaca i dekoratera ikonologije i u jednoj mladoj umetničkoj tradiciji arhitektoničkih spirisanih varijantom sagledanom u predlošcima Biblije Piskatora. Na jugu Rusije, u krugu kijevskih majstora pečarske škole, izrazitiji barokno - teatralni beleg Vajglove kompozicije ovladao je interesovanjima nekih majstora - gravera; ukrajinska sredina sa evropskim prosvetiteljsko-političkim i verskom ciljevima, prihvatila je živo repertoar paraboličnih tema i u praksu školskog pozorišta. Počevši od gravira starih štampanih knjiga kijevo-pečerske tipografije, la-

vovskih i černigovskih izdanja, do pojedinih listova kopiranih sa stranih uzoraka, okvir interesovanja ruskih slikara i gravera ne mimoilazi nikako ¹⁴³parabole. Medju njima, slikarski zahvalna i za artistički duh delikatna, bila je predstava teme o ludim i mudrim devojkama: ona je davala majstorima lepe mogućnosti da kopiranim obrascima ¹⁴⁴dodaju ili oduzmu od pune mere slikovitosti sižea.

Silina likovno-teatralnog utiska grafičkih listova sa moralizatorskom temom, delovala je ponekad na pozajmljivanje izvesnog slikarskog momenta u cilju oživljavanja, razvijanja ili estetske dopune tradicionalnog i već ¹⁴⁵shematizovanog likovnog sadržaja. Pored čisto slikarskih razloga: da se jedan poseban siž utopi u novu kompoziciju i degradira na nivo detalja, ovaj se postupak može protumačiti i svešću o važnosti, aktuelnosti i želji za pedagoškim predodžavanjem poučne sadržine, uz već postojeću temu, bez remećenja koncepcijske preglednosti i osećanja za formu stare slike. O osnovanosti pretpostavke govori postupak pojedinih slikara vezanih za tradiciju starog slikarstva. U srpskom slikarstvu XVIII veka primer za ovo je Zefarovićeva kompozicija Vavedenja iz 1751 godine. Ona je sažela dva motiva, tradicionalni i moderni, i dokazala razumevanje naprednog majstora za stilska zbivanja i tematske novine u savremenoj evropskoj umetnosti. ¹⁴²Zefarovićev bakrorez Vavedenja pokazuje da je uticaj barokne ikonologije i u jednoj mladoj umetničkoj sredini, preko teme moralizatorskog sadržaja, udaljio sliku od starinskog manira primitivne tradicije ne samo spoljašnjim pristajanjem uz novine baroknog stila kopijom predloška, već i budjenjem novog takta za uravnotežavanjem sakupljenih data živih u savremenom pozorištu i slici, a razlučivih tek u onom momentu kada se udje u trag svakom pojedinačnom elementu slike. Kompozicija Vavedenja sačinjena je po uzoru na kijevske predloške XVIII veka; ovaj vid interpretacije Vavedenja odavno je poznat

kod Rusa- njegovo poreklo je vizantisko i sreće se na spomenicima
 vizantiske umetnosti od X veka; u Rusiji se javlja u slikarstvu stro-
 ganovske škole. ¹⁴³ Prednji deo kompozicije uzet je sa drugog predloš-
 ka i ovde je dobio novo, prigodno značenje i likovnu funkciju. Tu pa-
 rtiju gravire čini povorka mudrih devojaka radjena po graviri Teo-
 fana K, ¹⁴⁴ kijevskog majstora, ili direktno po Vajglu: motiv je nadjen
 u literarno inspirisanoj slici sa Zapada, u didaktičnom sadržaju koji
 se podudara sa postavkom trećeg dejstva na sceni školskog pozori-
 šta drame o mudrim i ludim devojka. „mudre devojke dolaze pred
 vratnice koje im otvara Hristos“. ¹⁴⁵ Slika je prestala da bude čist ob-
 jekat umetnosti stvoren u jednom dahu i u jednoj idealnoj formi:
 ona se ispunila novim teatralno-religioznim i moralnim idealom.
 literaturno, te da su njene literarni efekti one što je i izvodi iz
 patrijarhalnosti ustaljenih ikonografskih okvira slike. U druge strane,
 međutim, česta pojava slike u likovnoj umetnosti Baroka mogla je
 da ima ogromnog učešća na spisku mesta i organizaciju u školskom po-
 zorištu, na igru, masku i kostim. U našem slikarstvu se ova se temu in-
 teresovano Zefaravič, kompozicije scena u kojima imaju najbliže ana-
 logiju sa slikarstvom jaroslavskih fresaka i ikona XVII veka koje su
 tematski razradjene po obrascima sa Zapada. U našem slikarstvu
 nimalo nije neobično što i ikonografija našeg slikarstva podnak-
 lju vremena dobija osveženja koja odišu novim idejama prosvetitelj-
 skog i moralno-narativnog utrujanja. Majstori kao Zefaravič koji se
 interesovao ovom porekloj temi, žive u vremenu kada kultura u Evropi
 postaje laična i svetska i kada duh evropskih poezija prodire u vo-
 gube i u našu stvarnost. Osvetovana i evropska načela nisu, da tako reče,
 odjedared i bez pomerenja na izmene duboke tradicionalne shvatanje
 istočne i balkanske umetnosti i da govori o prijedivnosti sa kinom
 i umetneke forme Zapadne Evrope. Ova se umetnost klasi u poro-

PARABOLA O BLUDNOM SINU

Medju slikarskim radovima sa temama iz Novog zaveta treba izdvojiti kompozicije o životu Bludnog sina u kojima razmatranja [↑] po ikonografiji baroknog slikarstva bez kolebanja konstatuju odstupanja od slova biblijskog teksta i proširivanje teme novim stilskim i ikonografskim podacima. Iluziju realnosti ⁱ aktuelnosti u ovim slikama ^{NAMEĆU} čitave scene i detalji, koji nisu istoriski, biblijski, a u stilu nikako usko tradicionalni. Izgleda da je najverovatniji razlog za ovu činjenicu taj, što ova tema, česta u prošlom i baroknom stvaranju i prenošenja [↑] na svet likovnih umetnosti sa naročitom pažnjom i u odredjenim istoriskim i psihološkim momentima, bila, uopšte u evropskoj umetnosti, inspirisana literaturom, te da su njeni literarni efekti ono što je i izvodi iz patrijahalnosti ustaljenih ikonografskih okvira sižea. S druge strane, medjutim, česta pojava sižea ^a u likovnoj umetnosti Baroka mogla je da ima ogromnog udela na scensku maštu i organizaciju u školskom pozorištu, na igru, masku i kostim. - U našem slikarstvu za ovu se temu interesovao Zefarović. Kompozicije scena u Bodjanima imaju najbliže analogije sa slikarstvom jaroslavskih fresaka i ikona XVII veka koje su ^{tematski} tematski razradjene po obrascima sa Zapada. U rimalo nije neobično što i ikonografija našeg slikarstva poodmaklih vremena dobija osveženja koja odišu novim idejama prosvetiteljskog i moralno-narativnog strujanja. Majstori kao Zefarović koji se interesovao ovom baroknom temom, žive u vremenu kada kultura u Evropi postaje laička i svetska i kada duh evropskih pokreta prodire dugo i u našu sredinu. Svetovana i evropska načela nisu, da kako, mogla odjedared i bez posrednika da izmene duboko tradicionalna shvatanja istočne i balkanske umetnosti i da dovedu do prijemčivosti za klimu i umetničke forme zapadne Evrope. Nova se umetnost kalemi upravo po-

sredstvom specijalnih tema koje su značile i novinu u ikonografiji, a zadovoljavala i utilitarne potrebe društvenog i političkog značaja. Sadržaj ilustracije sasvim je prikladan i praktičan za vreme Baroka; on se slagao sa prosvetiteljskom delatnošću učenih ljudi kakvih je bilo i u našoj kulturnoj sredini.

Što se tiče same parabole o Bludnom sinu, interesantno je posebno objašnjenje uzroka njene pojave na zidovima manastira i u grafici XVII i XVIII veka i načina njene interpretacije u slikarstvu koji, i u delu našeg slikara u četvrtoj deceniji veka, predstavlja sasvim izuzetnu pojavu. Slikari ovog vremena radili su često parabolične i naravoučiteljne teme, a ovakav odбір u duhu je sa baroknim figurativnim ukusom i idejnom opredeljenošću, koji nam se mogu, u našem slučaju, činiti novim jer ne postoje paralelna originalna ili prerađena dela literarnih stvaralaca niti razvijena scenska umetnost. U činu odabiranja paraboličnih sižea imaju udela i lični kvaliteti: umetnikova fantazija i psihološki njegov kraj vezan za određeni stvaralački proces, kao i snalaženje u aktuelnim tematskim i stilskim problemima, ali puno objašnjenje pojavi treba tražiti van lokalnih okvira i ličnih darova, na opštem planu zapadnoevropske kulture. U njoj pak, u ovo vreme, oživljuje jedna od starih crta religiozne umetnosti: da se u narativnom slikarstvu udalji od bukvalnog smisla teksta i da se prepusti simbolici. U tom smislu, reči ilustrovanog teksta slivane su u alegorije i simbole; pojava je postala skoro pravilo za parabolične teme koje u Baroku nisu ništa drugo do amblemi i simboli.

Svetska umetnost beleži u XVII veku mnogo paraboličnih tema u slikarstvu. Od 33 novozavetnih parabola poznato je da je samo Domenico Fetti naslikao dvanaest i da su parabolični sižei zanimali naročito slikare Severne Italije-Rosso-a, Pontormo-a, Vasari-a, braću Caracci, Elshajmerovski krug stranaca i neke venecijanske majstore. U nizozem-

skim i nemačkim krajevima interesovanje je za temu bilo je neuporedivo veće. Postoje mišljenja da je parabola česta i efektna u ovom slikarstvu prvenstveno svojom narativnom sadržinom i da njena pojava odražava program kontrarereformacije; priča o Bludnom sinu po ovim shvaćanjima aludirala bi na tajnu pričešća koju su odbacili protestanti i bila bi usmerena na dominantni akcenat katoličke misli o kajanju grešnika. ¹⁴⁷ Može se sasvim prihvatiti ovo mišljenje kao jedna od mogućnosti. Međutim, jezuitska organizovana propaganda široko je iskoristila svaki od parabolinih pasusa u ikonološkom programu koji nikako nije bio jednostran već je izneo čitavo breme ideja i tendencioznih misli, nacrt i aluzija i samo tako mogao da bude prihvatljiv i primenljiv u različitim domenima barokne kulture.

Već sam izbor teme o Bludnom sinu govori i o posebnom literarnom smislu, o ^apoznavanju i razumevanju vrednosti tekstova u savremenoj i sedamnaestovekovnoj literaturi Evrope kao i o taktu u praktičnom vezivanju parabole sa potrebama crkve, sa političkim i vaspitnim njenim zadacima. Svojim izuzetno delikatnim i lepim književnim kvalitetima tekst parabole sv. Luke privlačio je, tokom istorije, ne samo one interpretatore koji su bili skloni moralisanju i pridici već prvenstveno humanitarno, intelektualno i literarno zainteresovan svet umetnika koji teže učenosti i racionalizmu /nizozemski majstori, Direr, italijanski maniristi i dr./. Iz tih razloga i dramska dela zasnovana na pasusima iz biblije morala su impresivno delovati na likovno stvaralaštvo živom i umetničkom rečju i pokretljivošću radnje.

U delima starije evropske umetnosti, skoro po pravilu, ikonografski repertoar ove teme je ustaljen; pričanje teksta teče glatko i jednostavno, u ravnoteženim tokom i ritmom koji ne ističe specijalni segment ~~prečesto~~ padajućim akcentom koji bi povlačio novu ili osobenu ikonografsku varijantu. Negujući temu o Bludnom sinu naročito u tehnikama

grafike, drvorezi i bakrorezi renesansnih majstora Nemačke i Nizozemske prate jevandjeosku reč saglasno njenim tekstualnim prelivima koji ravnomerno raznose poučnu misao, sa slike na sliku.

Ovo uzdržano i prosto pričanje starijeg manira narušava praksa i umetnosti Manirizma i Baroka. Ona do maksimuma koristi literarno-moralizatorske momente, te stavlja akcenat na scenu bluda i teatralno je aranžira. ¹⁴⁸ Impresivne scene odlaska Bludnog sina, bluda i povratka pričaju u Baroku karakteristike drame XVII veka - snagu njenog sadržaja i scenskog izraza, pre nego iluziju dejstva, ali ipak i dramski upečatljive vrednosti iskazane kroz sledjenu sliku minimalne akcije i pokreta. U slikarskoj obradi motiva najčešća skretanja sa prave linije i sheme biblijskog teksta čini obrada novih motiva priče uzetih iz tradicije narodne, popularne drame i školskog pozorišnog teksta i predstava. U ovom smislu holandska i nemačka kultura drame i slike odigrala je suštinsku ulogu na preorijentaciji evropske ikonografije vezane za moralizatorske teme. ¹⁴⁹ Svima njima, pak, za uzor je poslužila amblematska literatura Manirizma i ranog Baroka koja je temu podrobno obradila. Naročito za razumevanje holandskog slikarstva i drame XVI i XVII veka od ogromnog je značaja amblematsko-retorična literatura koja daje objašnjenje suštine didaktičnih sižea, pa i pojavu i razradu teme o Bludnom sinu. Slikovitost njenih likovnih priloga dodiruje, simbolično niti, likovnu umetnost i dramu. Istaknuti motivi dramske školske literature o Bludnom sinu počevši od Gnafeusove drame "Acolastus" i Makropediusovog dela iste sadržine, i slikarstvo i grafika Manirizma i Baroka nalaze, još u Manirizmu, u amblematskoj literaturi nastaloj u Holandiji i Italiji, srž didaktične misaonosti.

Tipični momenat u svim vrstama umetnosti sa etičkim programom predstavljaju scene raspusnog života. Na toj se tački upravo i može dokazati prava veza medju amblematskom poezijom, slikarstvom, jezuitskim iko-

nologijama i dramskim tekstovima pisanim za jezuitsko školsko pozorište. Najbolji primer u tome je amblem No. XLIII u zborniku R.P. Ionnannis Kreihing-a: Emblemata ethico-politica carmine explicata, Antverpen, MDCLXI /sl. 72 /..U emblematici prikazana scena odgovara i zahtevima slikarstva manirizma i baroka i teorijama italijanskih pisaca o umetnosti kontrareformacije koji su zastupali mišljenja o potrebi bavljenja umetnosti problemima prostitutke i ljubavi /Paleotti/. Citirani amblem upravo daje težinu i pesničkoj i dramskoj poenti u vremenu o kome je reč... Ali bludnica je opasnija od smrti¹ ljutog otrova, i ako želiš da se spaseš propasti, beži. Ona može očima da otruje čitav svet: kada peva ili govori, bljuje gnusne otrove. Ne zan² šta je vera i postojanost: ne ispunjava je ni ljubav prema Veneri, ni prema dobru"../Sed letale magis meretrix, graviusque venenum est.../.

Medjutim, pored otvorenih pozajmica iz emblematike, parabolična predstava o Bludnom sinu u likovnoj umetnosti zadržala svoju literarnu stranu jedne teme opšteg značaja. Unutrašnja shema slike, kao i školske drame svodi se na: iskušenje i život u grehu, a zatim kajanje i oprost. Spolja, pak, slika pokazuje majstorsko poznavanje scenske postavke; dejstvo se u slikarstvu razvija jednovremeno na nekoliko planova: u krčmi, u nolu očevog doma, u prirodi kraj stada svinja. To je karakterističan ritam i ostalih ilustracija parabola u likovnoj umetnosti i jezuitskim dramama sličnog sadržaja koje, kao propovedi, služe rutiniran³ i s tezom, izvesnom cilju.

Jezuitski teatar školskog tipa, po pravilima svojih teoretičara i praksi najstarijih vaspitača jezuitskih institucija, obilno je kopirao dramske tekstove školskih nastavnika ili prerade bibliske parabole o Bludnom sinu za svoju pedagošku i scensku praksu, a sa vaspitnim aktuelnim političko-religioznim ciljevima. Rasprostranjenost ovog sižea dodirnula je sve krajeve evropskih zemalja, te ovu temu na

svojim binama beleže repertueri Austrije i Nemačke, Francuske, Poljske i Rusije. ¹⁵³ Faktično svedoče da su sve kulturne sredine zahvaćene metodama vaspitnog sistema jezuitskog života između ostalih komada sa repertoara školske scene, rado prihvatile i često ponavljale adaptaciju auktuelne teme o neposlušnom i rasiđnom sinu-ustvari, preradu ili prevod pominjanih holandskih drama pisanih za školu na latinskom jeziku. Opšte evropsko interesovanje za ovaj siže, sazrelo na Zapadne biblijske priče na razradjeni gradnja i razvijanje u literaturi i likovnoj umetnosti XVIII veka, u XVII veku dobija svoje literarne konture, lako prijemčive i brzo prihvatljive za puniju obradu pedagoški raspoložnog evropskog kruga intelektualaca koji formira svoje nove društvo. ¹⁵⁴ U XVII i XVIII veku priča o Bludnom sinu sa umetničkim klimaksom u preradjenim dramskim delima jezuita, lijske potke detaljima dramski efikasnim i potpuno sem moralizatorskog dejstva imala je i specifičnu funkciju vaspitno-propovednički ton je karakterističan za literaturu ¹⁵⁵ nja pokolenja u porodičnom i patriotskom osećanju i odredjivanja roditeljskog statusa i vaspitne uloge u vremenu važnih promena u na-činu života epohe Prosvećenosti. Napori u sticanju kulture i smišljeni dela-ila su paralelno sa slikarstvom, koje je sa-put u obrazovanje, usloveli su naročito razudjenu istočnu varijantu sižea, kako u literaturi tako i u slikarstvu. Istim razmišljanjima bavila se i ruska amblematska literatura. Amblem Itike Iero-politike No. XVIII veliča učenost i intelektualni rad, "čtenije"-misao da je mudrost jača od sile i korisna u vaspitanju sposobnosti odvajanja ¹⁵⁶ dobra od zla. Slovenizirani stihovi Itike i njeni latinski amblemi stežu u čvrstu vezu kružno strujanje tendencija u umetnostima Isto-ka sa onim u kojima je-u dramu i slikarstvu Zapada-isti materijal poučnih tema formirao svevažee sheme manierističke ikonografije. I ostala školska literatura namenjena praktičnoj nastavi-bukvari i diči-tanke, -prožeta je prosvetiteljskim nastrojenjima iste prirode, te u žigosanju poroka i nerada ne koristi citate iz sv. Pisma, već prika-¹⁵⁷ zuje posledice realnim činjenicama:

"ВИНА ВЪ ПЬЯНСТВО ДА НЕ ПІЕШИ, АДА НЕ ИДЕТЬ СЪ
 ТОБОЮ ПЬЯНСТВО ВЪ ПУТИ ТВОЕМЪ. НЕ БУДИ ВІНОПІЙЦА,
 ВСЯКЪ БО ПЬЯНИЦА И ЛЮБОДѢИ ОБНИЩАЕТЬ, И ОДѢСЯ ВЪ
 РАЗДРАННЫЯ И РУБИЩНАЯ ВСЯКЪ СОЛНИВЫИ. ВІНО И
 ЖЕНЫ ОСТАВЯТЬ РАЗУМНЫХЪ".

Izuzetna važnost ove vrste tendencioznog kazivanja dodirnula je i, do XVIII veka, u Veneciji, te je doba Prosvećenosti prešlo sa bukvalno pozajmljene biblijske priče na razradjeni građanski roman, sličnih osnovnih misli, a i drugi tekstovi sa nametljivom poukom iziskivali su scenску organizaciju pričanja adekvatnu formuli u repertuaru likovnih umetnosti i okviru sukcesivnih slika. U romanima i dramama pisanim od XVII veka, a sa moralizatorskim tendencijama, teži se sve jaćem širenju biblijske potke detaljima dramski efikasnijim i moralno upečatljivijim.¹⁵⁸

Propovednički ton je karakterističan za literaturu Evropskog prosvetiteljstva, a moralizatorski ton književnosti i njene tendencije da ispravlja naravi društva-koje su često dovodile u pitanje literarne kvalitete dela-išle su paralelno sa slikarstvom koje je sebi postavljalo iste ciljeve. Iz ovih razloga, u svom idejnom i stilskom stavu, i jedna i druga vrsta umetnosti bile su prinudjene da se oslone na opširnije pripovedanje i manir blizak teatralnom tretmanu epizora sa jako istaknutim moralizatorskim jezgrom. Kao najizrazitija komparacija i ilustracija ovakvih metoda prosvetitelja u slikarstvu i literaturi stoji literarna aktivnost Fieldinga prema moralizatorskom slikarstvu Hogartha sa analognim idejama i približnim manirskim postupkom i vaspitnim zamahom. Literarne osnove Hogarhove serije "The Rake's Progress" neosporne su: ona stoji u vezi sa široko rasprostranjenim ilustrovanim prevodima Tabulae Cebetis- u Nemačkoj, Nizozemskoj i Engleskoj. Medjutim nije Hogarth jedini pravio pokušaje da prevede na likovni jezik Cebesovu sliku i popularni italijanski traktat La vita del lascivo; medju nizom

zapadnoevropski sedamnaestovekovnih gravera ističe se rad na ovu temu i kod Romeyn de Hooghe-a,¹⁶⁰ poznatog majstora i iz holandske amblematske grafike. Cebesova slika prvi put na italijanski štampana u Veneciji 1538 god., u širokoj panorami predstavlja ljudski život alegorijskom rečnikom, te je prevodjena na nemački, ruski i u Holandiji sve do XVIII veka.¹⁶¹ Od Venecije do Lajdena i Utrehta prevode srećemo, dakle, na onim područjima koja su pokazala sklonost za preradu starije literature sa prosvetiteljskim i poučnim namerama. I momenat o razbludnom životu ovog književnog dela zajednički je - kao literarno-moralizatorska srž - za slike Hogardha, slikare i gravere Holandije i Rusije, bez obzira na izmenjeni likovni jezik i stil. U čitavoj panorami događaja poenta je na žigosanju lenosti i neznanja, i nedovoljne učenosti koje navode čoveka "da rastoči ono što je od sreće dobio".¹⁶² Naglašeno je da scene na zidovima i u grafici XVII i XVIII veka koje ilustruju parabolu o Bludnom sinu ne mogu maći u potpunosti oslonac svojoj ikonografskoj shemi u bibliskom tekstu, a naročito ne scena u krčmi sa ženama koja je u najvećem broju slučajeva bila zastupljena u slikarstvu tih vremena. I de ja za izdvajanje izvesnih momenata za istaknuti deo ilustracije kome se pridaje važan moralizatorski efekat slikarskim tumačenjem tek nagoveštenog i podrazumevanog mesta u jednostavnom jevanđeoskom kontekstu, rečeno je, svedoči o jakoj vezi likovne umetnosti sa amblematikom, literaturom i scenskim aparatom vremena. Samo na tim mestima mogu se naći podudarnosti sa naslikanim scenama, sistem odabiranja specifičnih motiva koji su iskusni pisci sa tendencijom na Zapadu proširili u sižeu i razradili efektnim pasusima, a majstori slikarstva, od kraja XVI veka /Peter Aertsen/-u posebnom slikarskom žanru. Jasno je da su zidne slike i mnoge gravire XVII i XVIII veka inspirisane aktuelnom dramskom literaturom i negovanim formama scenske postavke: to potvrđuju oni elemen-

ti koje su majstori uvlačili u svoja dela i koji imaju ne samo scenski vid već i sigurno scensko poreklo. O scenskoj inspiraciji svedoči čak i prvi utisak očiglednog razumevanja duha doba bez koga ove slike ne bi delovale tako ubedljivo i bez koga ne bi moglo doći do odabiranja scena tipičnih samo za pozorišnu i literarnu praksu. Pored poštovanja opštih kontura pozorišne kulture, najznačajniji elementi teatarsko školskog porekla u baroknim slikama teme o Bludnom sinu su: scenski raspored, svedeni broj aktera, simbolika dekora i nezavistan didaktički sadržaj, a iznad svega odabiranje onih scena za ilustraciju koje nisu impregnirane emocijom ili dramatičnim pokretima u radnji, već su - statičke i deklamatorske-podudarne sa moralističkim namerama savremene pouke i običnim potrebama školskog i društvenog života. Ranije je konstatovano da je organizaciji kompozicija parabole o Bludnome sinu i njenom tematskom tumačenju na istoku dala osnove manieristička slika i gravira Nizozemske XVI i XVII veka. U slikarstvu ovog vremena u Evropi naročito germanske zemlje ističu ovaj siže i u toj vrsti, javlja se velika bliskost između slike i propratnih tekstova u folklornim i popularnim varijantama grafike. Slikarstvo ovog žanra u Holandiji posebno je ispitano: u to vreme je postojalo skoro pravilo da se u nje mu pribegava ikonografiji pozorišta. Tema o Bludnom sinu negovana je od mnogih holandskih slikara, a vrlo je često izvodjena na bini Reder-ykera, i karakteristično je upravo, za primere holandskog manierističkog slikarstva da u njemu, više nego što će to biti slučaj kasnije, preovladjuju efekti pozajmljeni iz dramskih izvodjenja. I u drugim temama koje su težile kazivanju i isticanju uzora morala, osećaće se uvek ova sprega. Iščen umetnički jezik. Ove su ilustracije bliske stilu i tonu popularne analogija sa dramskom literaturom južne Rusije i Zapada i slikarskim ostvarenjima koja imaju direktne zapadne predloške, mogu se konstatovati i scenski elementi u našem slikarstvu sa temom o Bludnom si-

nu /Bodjani/. U njoj su istaknuti momenti tipični za duh školske igre u kojoj inače već postoji "картинность сама по себе". U predstavljenj temi ispoljen je i naturalizam situacija tipičan za manirizma germanskog ambijenta, i u slikarstvu osjetan u istoj mjeri kao i u stilu živih slika popularnog pozorišta ili comedie dell'arte. U Bodjanima na prvom mestu pada u oči živo vizuelno delovanje onih slika koje svojstvima napadno nametnute pouke, govore neposredno, tematskom neobičajenošću i izuzetnošću. Vizuelna sprega sa poukom, a tek onda naracija, diktirala je stoga i izbor otsećaka i scena za ilustraciju, pa su nužno uključeni oni momenti koji su bili tipični za pozorišnu umetnost, a putem predložaka i literature dospeli i u našu sredinu. Pozorišne elemente stoga i kod nas treba tražiti u onim scenama likovnih umetnosti u kojima je malaksao religiozni patos i umanjena suhoća biblijske reči u korist scenske fantazije i didaktike.

Po svom karakteru, i literarnom i scenskom, naše se slike u Bodjanima vezuju za tokove u umetnosti i literaturi Manirizma, ali u aranžmanu odudaraju od starinskog postupka u organizaciji slike i bakroreza inspirisanih scenskom umetnošću. Na suprot onim delima likovnih umetnosti koja su zadržala ritam simultanog prikazivanja događaja označujući mesto radnje, kao srednjevekovnim misterijama, pojedinim medaljonima organizovanim metodama i elementima inscenacije renesansnog porekla - terencijanskim ogledima u aranžmanu dekora i perspektive, znanjem i shodlastičkim insistiranjem na učenosti - podloga scena iz "komedije" o Bludnom sinu naslikanih na zidovima srpskog manastira, dramski i scenski je profanija, gradjanskija, bez ozbiljnih pretenzija na visokoparnost i prečišćen umetnički jezik. One su ilustracije bliže stilu i tonu popularne drame i školskih improviziranih predstava, bliže narodskim dramskim uobličavanju teme slikarstva Baroka. U svim primerima dramske književnosti u jezuitskim pozorištima raspolagala, čak i u svojim školskim vari-

jantama i uslovima, vizuelno efektnim simbolima i da je školska drama bila prodorna umetnost sa visokom stepenom scenske veštine. Slike u Bodjanima poseduju ideju i kontrolu nad njom; one govore o naporu o režiranju scena obrazovanog umetnika od koga je potekao predložak i koji kao pedagog ističe efekte i sprovodi mudro narativno-dramsku misao. Medjutim, ilustracije teme o Bludnom sinu nisu morale imati za inspiraciju samo školsku literaturu o ovom predmetu. Pod uticajem literature namenjene školskoj sceni, došlo je i do čestih folklornih dramskih interpretacija, koje se direktno vezuju za izvodjenje školske jezuitske drame o Bludnom sinu. Popularnim karakterom svojih neusavršenih formi i one se redovno opredeljuju za direktno naravoučenje kao i jednostavne, primitivne slike popularne umetnosti. Folklorna drama kao i njen likovni tumač¹⁶³ odstupa, prirodno, u nivou i načinu scenske interpretacije od školske dramske literature i scene, ali je ona njen derivat, sa zajedničkim ostacima humanističke, djačke scene: Bludni sin je djak, život u tudjini je djački život. Studensko poreklo komada potvrđuje i pojava parazita-sluga koji žuve od tudjeg rasipništva, kao i prisustvo zavodnica i kafanskih žena. Intimni momenti, videli smo, nisu sprečili ni autore latinskih i nemačkih primera nastalih po Gnafeusu, da dramu nameću školi, a u takoj formi je ona delovala na manierističko i barokno oblikovanje teme u slikarstvu, pa i na kompozicije slika u Bodjanima:

O Lais wie bist du so schön	Dein hendly weiß
Deins gleyhen hab ich nie geseh	Mit ganzem fleyss
Entzunt bin ich an dich	Was wilt du nun mein elder schatz
In brüstenklich	Begers von mir doch mit fatz
Gen dir mein hort	Wilt cält and goldlotzkeg
Vernim mein wort	Ich bin dir hold
Mit gestalt vnd bärde	Versag dirs nit
Bist mir so wärd	Heysch was du wit

Sasvim je razumljivo da je obilje tekstova školske drame o Bludnom sinu sa osetljivom temom bluda u krčmi služilo kao ispomoć u ikonografskom uobličavanju teme slikarima Baroka. U svim primercima dramske knjige i logična cela sa bogatstvom opazanja o redjivosti i

ževnosti i scenskih ostvarenja održana je osnovna nit starinske dramske misli kojoj su jezuiti dali poslednju obradu i završnu formu. Uvodjenje slugu i "meretrices" u tekst školskih i popularnih drama, pojava motiva u ilustracijama i komentarima amblematskih zbornika nastalih na germanskom tlu i njihova obrada u ciklusima gravira u XVI i XVII veku, rezultat je ozbiljnog stava u umetnosti i kompleksa umetničkih dejstava u jednoj snažnoj kulturnoj episi, Bodjanske slike deluju lako i pristupačno; razlog za to je, što su one shvaćene kao improvizacija pozorišnih scena na zidovima, pouka nametnuta i sa ove pogodne i davno korišćene estrade. One znače verbalnu i likovnu pridiku upućenu direktno narodu na nauk. U ovome su freske našle jedan književno-teolpški temelj: crkvene propovedi i praznične pridike. Školskog pozorišta XVIII veka u Vojvodini. U neosporne Propovednička delatnost sračunata na moralno preživljavanje ljudi služila se efektnom rečju i upečatljivim slikama odabranih tema. Polazeći od činjenice da je propoved tesno vezna sa dramom, možemo i u njoj potražiti podudarnosti za razradu izvesnih momenata i tema moralizatorskog karaktera. Iz mnogobrojnih primera rusko-slovenske bogoslužbene literature i "zbornika raznih nedeljnih i prazničnih moralizatorskih pouka" raširenih i na našoj teritoriji, opaža se da propovednički ton i namera vode misao istim putem kojim i savremena slika i moralizatorski metod popularne i umetničke književnosti. Bludni sin u njima je isti onaj mladić sedamnaestovekovne literature, drame Zapada, Hogarth-ovih i Aersen-ovih slika, dela Simeona Polotzkog-koji je "hteo da vidi svet", te se otisnuo od očinskog doma i rastočio snagu i imanje u neradnom životu. Obuhvatajući i motiv opisa ambijenta krčme i susret sa rdjavim ženama, propoved u "nedelji Bludnog sina", u rastućem ritmu, suprostavlja zlim postupcima i rdjavim navikama čoveka dobra i bogougodna dela sa hogarthovskim opažanjima o radljivosti i

pobožnosti vrednih i vrljih i krajnjim akcentom na oprostaju, metod "exemplum"-a oko koga se razvija propoved odgovara razradi moralizatorskog kazivanja parabola još u prednjem veku, a sažet je i u dramskoj formi koja je religiozna u tonu, a svetovna po svojim spoljašnjim karakteristikama. ¹⁶⁷ Filozofski stavovi moralizatorskih pouka vezani su direktno za praksu nastavnika-pisaca školskih drama/Simeon Polozki/-te su morali biti od uticaja, i obogaćenje karakteristika zajedničkih ličnosti i scena. Prema izvoru motiva koji su ilustrovani i važnosti koja je data najupečatljivijim scenama u slikarstvu Bodjana moramo zaključiti da je ikonografija ovih slika objašniva, i paralelana u propovedničkoj i poučnoj literaturi koja je postojala u našoj sredini. ¹⁶⁸ Neke od drama ovog tipa je morala činiti i do nedovoljno poznatog reperoara školskog pozorišta XVIII veka u Vojvodini. Uz neosporne i prvenstvene ruske uplive, a posebno sa značajem književnog dela Simeona Polozkog u slovenskom svetu, popularnost ove teme u vaspitnom radu mogla je kod nas doći i sa kulturnim uticajem sa Zapada, iz jezuitskog pozorišta bečkog izdanja. ¹⁶⁹ Tipična fiziomska erta koja ističe grube tipu pogledu likovnog prezentiranja teme u Bodjanskim freskama srećemo efekte jednog slikarstva koje, držeći se želje da bude sprovedena osnovna linija obrazovanosti i obaveštenosti, održava one vrednosti i scenske elemente koji su tipični za jezuitsku dramu ruskog školskog tipa. ¹⁷⁰ Rane njene forme u pravoslavnoj i pozorišnom tradiciji siromašnoj Rusiji nisu mogle obilovati stilski savršenim scenskim aparatom, ali nisu sasvim ni oskudevale u izražajnim dramskim efektima. O tome najbolje govore baš ilustracije drame o Bludnom sinu Simeona Polozkog. I pored zapadnoevropskih stilskih odlika gravire radjene za Polozkovog Bludnog sina nose pečat domaćeg ambijenta i autohtonih elemenata ne retkih u evropskim interpretacijama moralizatorskih tema /sl. 70/. Sto se tače naših fresaka u Bodjanima, tipično za

shvatanja u dramaturgiji djačkog pozorišta je pozivanje na klasične elemente dramske interpretacije koji su, do svog dospeća u školsko pozorište, pretrpeli dosta izmena. Međutim u isto vreme freske u Bodjanima vezane su i sa manje obrazovanim krugom posmatrača jer jednim sumarnim realističkim i demokratskim tretmanom objašnjavaju umetničku zamisao i zanačenje ilustracije. Do sustizavanja raznovrsnih likovnih elementa /sl. 69 i 73/, moralo je doći baš u vremenu kada se u kulturno mladoj sredini formiralo i moderno slikarstvo i savremeno pozorište, te su forme i usvajanja bili najrazličitiji, ma da ipak spojivi. Ali i pored grubog, grafički primitivnog crteža, na bazi starinskog školskog teksta, naše su scene razvile i elemente koje se sreću u antičkoj drami. Na prvom mest dolaze maske i duh improvizacije koji potseća na rimski mim. Lica na Žefarovićevim freskama u Bodjanima, a naročito na predstavama parabola, imaju onu fizionomsku izražajnost i vrlo jaku sugestivnu moć tipova rimskih maski antelane. Ako se uporede lica naslikanih figura u sceni u krčmi sa crtežima maski rimskog pozorišta, uočiće se ona čidna fiziomska crta koja ističe grimasu tipiziranog karaktera. Bukvalne analogije, dakako, ne postoje, ali sličnosti pokazuju jedno: da se u izvesnim delima pozorišne literature i interpretacije morala protegnuti klasična zamisao i inscenacija, a da je i naša sredina, u određeno vreme kroz sasvim određenu literaturu namenjenu klasičnom vaspitanju omladine, umela da koristi mnoge oblike starijeg pozorišta tražeći ih u najbližim i najpristupačnijim izvorima. U poredjenju sa gravirama na ilustrovanim primercima ruskog teksta ili sa slikarstvom Jaroslava i Moskve XVII veka, baš ovi tipovi primitivnih aktera, ukočenog stava i oskudnog gesta, najviše odgovaraju varijanti ilustracija u našem slikarstvu, mada su realizam i nestao evropski duh iz našeg slobodnog domaćeg rada, zbrisali akutni klasični odjek i mimoski utisak koji je osetniji u gravirama ruskih teksto-

va i fresaka. Sem toga, intuitivna slikarska traženja, literarno obrazovanje i snaga našeg majstora sa jednostavnim tekstom ogoljene filozofije u rukama, morale su ga donekle udaljiti od početnih uzora i naterati da se prihvati prirodnijih i bližih sredstava popularne drame. Može da izgleda nategnuto, od strane kritike razno shvatanog i tumačenog teksta drame o Bludnom sinu, vezivanje sa ikonografskom sadržinom i stilskim postupkom u našem slikarstvu. Nemamo čak ni dokaza da je ovaj komad gruzio u našoj sreeini, jer repertoar ranog srpskog pozorišta ne pominje nijedno od dramskih dela ovog inače dobro poznatog pisca i polemičara kod Srba. Medjutim, služeći se onom mogućnošću koja daje kadkad data istoričaru umetnosti da, ne instirajući na opipljivom dokazu, intuitivno prati protezanje kulturnih zbivanja po logici stilskih poredjenja i srodnosti po duhu, smatram da je skok u domen ruske misli i kulturne aktivnosti XVII i XVIII veka najbliži i da su analogije sa predstavama ruskog teatra možda smele ali jedine koje mogu dati esencijalno objašnjenje za postojaće veze između teatra i likovnih umetnosti kod Srba.

Slike Žefarovića u Bodjanima obiluju pozorišnim elementima koji su plod i terencijansko-renesansne tradicije, slobodno korišćeni i doživljeni detalji još starijih iskustava čija je etnografska i popularna primena razbila uske granice i naloge stila. Ove su scene zamišljene drukčije od kasnije nastalih Žefarovićevih bakroreza i iz njih se mogu uzvući elementi starijih scenskih, kalasičnih izvora pretočenih na slikarski jezik. Od najvećeg scenskog interesa je scena u krčmi u kojoj su razvijeni mnogostrani elementi najraznovrsnijeg scenskog porekla. Cela scena na način žive slike vrši ulogu tumača paraboličnog sižea. Pada u oči da je zasićena i detaljima igre i instrumentalnog muziciranja. Po bečkeškama, režiserskim uputstvima na tekstu Simeona Polozkog, saznajemo da se svaki čin drame završavao intermediumom i pe-

vanjem. Pevanje samo po sebi, naophodno je sredstvo inscenacije školskih drama; činovi su se završavali pesmom, ali i nasredini dejstava srećemo vokalne i muzičke elemente. Spajanjem intermedijuma sa osnovnom niti dramskog teksta došao je Zefarović do zaokrugljene koncepcije događaja koja kipti i drugim scenskim elementima. Detalj sa muzičarima, u drami i na slici, svedočanstvo je prihvatanja drevnih forme prikazivanja prenetih kroz zapadnoevropsko slikarstvo. Podudarnost sa likovnim materijalom u prošlosti povezuje sliku sa sličnim scenama u udaljenim epohama antičkog pozorišta i komedije dell'arte. Činjenica je da je na karakter ruskog ranog pozorišta od velikog uticaja bila italijanska gluma i prisci teorija scenske igre kao što je bio Riccnevoni; comedia dell'arte i njena praksa bile su naročito bliske ruskoj sceni i momentima aranžiranja žanra i postavljanja muzičkih partija na sceni. - Antički svet je znao za instrumente čija je upotreba davala boju i akcente dramskoj radnji i koji odgovaraju formama i načinu rukovanja predstavljenim na našoj fresci /sl. 75, 76/. U podudarnosti, pored oblika instrumenta, svedoče i stavovi na koji se oni drže, pokret glave, položaj ruku i prstiju - sviračko igranje repertoara prošlosti. Prenet na dalek svet umetnosti XVIII veka, stari je uzor izgubio od antičkog šarma, kontrole i strogosti stila možda posredstvom profanije i popularnije interpretacije istog motiva veoma funkcionalnog i u praksi Comedia dell'arte. Lako modificiran derivat istog motiva beleži i Kaloova popularna gravira /sl. 74/ koja žilavo i istrajno čuva folklorno doživljen i saopšten scenski svet autentičnih antičkih osnovnih elemenata. Korišćenje ovog puta u saznanju i podražavanju starijim scenama sasvim je prirodno; pozorište jezuita služilo se ovim izvorom za kompletiranje svoje ekletičarski stvorene scene efekata, igre, pouke i vaspitanja.

Medju režiserskim primedbama ruske varijante drame o bludnom si-

nu nalazi se i takva koja ga opisuje sa čašom u ruci ¹⁷³ "БЛУДНЫЙ СЫН БЕ-
 РЕТ ЧАШУ И ПИЕТ". Po receptima jezuitskih poetika Langa, Sarbev-
 skog i dr., za izvodjenje školskih drama bili su predviđeni i gestovi.
 Bludni sin gestikulira po uputstvima režije, upravo onako kako ga pri-
 kazuje kruta slika popularne umetnosti XVII i XVIII veka: on pritiska
 ruku na srce, dok drugom vrši neku radnju po strani. ¹⁷⁴ U scenski i slikar-
 ski najizrazitijoj sceni - po isticanju moralizatorskog momenta - u
 V činu drame, blagoslov oca je gest teatralnosti koji tačno može da se
¹⁷⁵ prapratiti na slikama "sigurnom materijalu za studiranje gestova u škol-
 skom izvodjenju drame o Bludnom sinu". ¹⁷⁶

U koliko više studiramo scene koje je Zefarović ilustrovao u Bo-
 djanima, uvidjamo da su izuzetne i po scenografiji i kostimu koji je u
 njma našao primenu. Polazeći od činjenice da i razvijena pozorišna ume-
 tnost na Zapadu u zreom XVIII veku nije obezbedila stalnost u obele-
 žavanju različitih individualnosti kostimom i maskom, mora se biti opre-
 zan u uočavnju elementa nošnje koji bi bili čisto scenski. U izgledu
 ličnosti u narativnim ciklusima Bodjana-kao i u ⁰ kstimima tipova sre-
 tanih u ilustracijama drugih moralizatorskih tema/Žrtva Avramova, San
 Jakovljević, Priča o Joni i dr./od drugih majstora-održalo se nešto od
 narodske jednostavnosti folklorne neposrednosti, od realizma naivne i
 popularne scene, što odudara od tradicionalnog načina odevanja koji još
 živi u srpskoj kulturi kao i od baroknih težnji za stilskom kompetnoš-
 ću. ¹⁷⁷

Ne izглеda vredna ozbiljne pažnje pretpostavka da je Zefarović-
 ugledajući se na Zapad-prikazivao svetovna lica u "savr^{ME}enom modnom
 odelu" odabirajući neprijateljske i tuđe narodnosti za svoje moderne
 kostimografske eksperimente u cilju tendenciozne socijalno-političke
 špekulacije. Izvesni članci i pokušaji prilaženja u izučavanju nošnje,
¹⁷⁸ konstatuju podudarnost i realne paralele u nošnji savremenih građana

Austrugarske i one na Bodjanskim freskama, ali bez obzira na mogućnosti prihvatanja ovih tvrdnji od strane kompetentnih i upućenih u ovaj specifični i jedva dodirnuti domen istraživanja-one izgledaju slučajne, nedovoljno dokumentovane ili bar jednostrane. Izgleda da je u mnogim od ovih slika direktna opservacija života, načina odevanja i češljanja, od sporednijeg značaja, a da su u momentu kada su freske nastale i u kostimu sledile jednu tradiciju koja je deo razvoja pozorišne umetnosti, njenog aparata primljenog i prenesenog kroz slikarstvo na druge vrste umetnosti i druge epohe. Sem novosti u ikonografskim temama savremena literatura, a posebno drama, ostavila je sigurno traga na modi i u kostimima ličnosti kojima se bavila. Poreklo konstatovane pojave zapadnih krojeva i modnih detalja, prema tome, može biti traženo i u likovnom repertoaru onih tema koje su inspirisane pozorištem i konvencijama koje u njemu vladaju. Bez obzira na primitivnu varijantu freske u Bodjanima ukazuju na jedan siguran obrazac u kostimu, kuafiri i maskama aktera, što nije slučajno, a objašnjenje je tek posle ulaženja u izvore početne inspiracije majstora za celokupnu koncepciju moralizatorskog dela. U literaturi u ovom problemu već je konstatovano da pozorišni kostim stoji u tesnoj vezi i zavisnosti od opšteg stanja u likovnoj umetnosti, ali da istoriski kostim, i scene i slike, uzima elemente iz proteklih epoha. ¹⁷⁹ Skoro na svim ilustracijama Bludnog sina istočnog porekla i kostim žene je izgubio od prvobitnog oblika zapadnog uzora. Na istoku je postojala navika, utvrđen način predstavljanja izvesnih mana; "Bluždenije" se predstavljalo, tako, kao "ЖЕНКА СЛУСЯ РYКАВА , КАБЫ ПЯШЕТ", a upravo tu predstavu srećemo kao bludnicu na ikonama Jaroslava, Moskve i freskama Bodjana u sceni bluda u krčmi. Međutim, u slikarstvu na Istoku ovakve su se scene javile pod uticajem zapadnih, holandskih uzora. U njima pak, naročito kada se radilo o scenama koje je slikarstvo

isticalo kao primer-u predstavljanju bludnica u staroj temi o Bludnom sinu-u kostimu se odstupalo od spoljašnje tačnosti rigoroznog realizma u korist male i dopustive fantazije.

U likovnoj umetnosti barokna i rokoka 180 i u jezuitskoj dramskoj poeziji i scenskoj dekoraciji tog vremena postoji snažna ispoljena sklonost ka alegorijskom načinu izražavanja, za oblikovanje metafora, humaniziranih formi likovnih umetnosti složenog scenografskog jezika barokne i barokne umetničke grane koriste najčešće podudarne izvore, istovetne inspiracije, a moralizatorski tendenciozne.

Alegorijske predstave pozajmljene iz mitologije, određene vezane za hrišćanske religiozne ideje i didaktiku, nisu pronalazak i praksa baroknog, odnako doba; pozajmice iz mitologije postoje u obilju već i u likovnoj umetnosti srednjeg veka i protežu se, preko renesansne, do barokne ere. Isto tako, poznato je da je didaktičan momenat bio snažan i u dramskoj literaturi poznog srednjeg veka u kojoj je pouka skoro isključivo bila olicetvorena alegorijama apstraktnih stavova. Sa željom da potstakne ljubav prema vrlini i otpor ka poroku, jezuitska školska drama je preradjivala stare cikluse moraliteta u kojima su alegorije imale istaknuto mesto.

I teoretski radovi jezuitskih pedagoga, dramaturga i reditelja školskog pozorišta, pokazuju veliku pažnju obrazlaganju značaja personifikacija ljudskih vrline i poroka na sceni. Sa latim šarom oni se zalažu za angažovanje teoloških i filozofskih vrline; oni otkrivaju dramaturzima bogate izvore uzora najpogodnijih za efektivnu prezentaciju. Tako Bassen u svom traktatu o scenskoj umetnosti preporučuje antičke pesnike, mitologiju, priču, ceremonije, hieroglife, anđele i tih. Kao fond za izbor prikladnih alegorijskih jezika i njima odgovarajućih simbola.

Kada se prelazi u XVIII vek dolazi do usavršavanja jezuitske

TEOLOŠKE VRLINE I AMBLEMI ETICKIH VREDNOSTI

U likovnoj umetnosti Manirizma i Baroka kao i u jezuitskoj dram-
skoj poeziji i scenskoj dekoraciji tih vremena, postoji snažno is-
poljena sklonost ka alegoriskom načinu izražavanja. Za oblikovanje
metafora, humaniziranih formi likovnih umetnosti ¹⁸¹ složenog scenograf-
skog jezika barokne drbine, sve ove umetničke grane koriste najčešće
podudarne izvore, istovetne inspiracije, a moralizatorski tendencio-
zne.

Alegoriske predstave pozajmljene iz mitologije, određeno vezane
za hrišćanske religiozne ideje i didaktiku, nisu pronalazak i praksa
baroknog, odmaklog doba; pozajmice iz mitologije postoje u obilju već
i u likovnoj umetnosti Srednjeg veka ¹⁸¹ i protežu se, preko Renesanse,
na baroknu eru. Isto tako, poznato je da je didaktičan momenat bio
snažan i u dramskoj literaturi poznog Srednjeg veka u kojoj je po-
uka skoro isključivo bila olicotvorena alegorijama apstraktnih svoj-
stava. Sa željom da potstakne ljubav prema vrlini i otpor ka poroku,
jezuitska školska drama je prerađivala stare cikluse moraliteta u
kojima su alegorije imale istaknuto mesto.

I teoretski radovi jezuitskih pedagoga, dramaturga i reditelja škol-
skog pozorišta, pokazuju veliku pažnju obrazlaganju značaja personi-
fikacija ljudskih vrлина i poroka na sceni. Sa istim žarom oni se za-
lažu za angažovanje teoloških i filozofskih vrлина; oni otkrivaju dra-
maturzima bogate izvore uzora najpogodnijih za efektanu prezentaciju.
Tako Massen u svom traktatu o scenskoj umetnosti preporučuje antič-
ke pesnike, mitologiju, priče, ceremonije, hierogriffe, ambleme i t.d. Kao
fond za izbor prikladnih alegoriskih jedinki i njima odgovarajućih
simbola. ¹⁸²

Kada na prelazu u XVIII vek dolazi do usavršavanja dežora jezuit-

skog pozorišta novim elementima moderne scenografije, iz ustaljenih postavki školskih renesanskih drama i slikarstva Italije i Nizozemske uzete su i ideje za prikazivanje personifikacija vrline. U XVII veku u evropskoj školskoj drami sastavljenoj iz repertuara jezuita, one već postoje kao aparat jezuitske simbolike za potrebe teologije, filozofije, istorije, prirodnih nauka, a naročito pozorišta i slikarstva. one sadržane u spektaklu i ka njenom čisto vizuelnom doživljavanju

Glavni izvor za oblikovanje moralizatorskih koncepcija alegorijskih predstava u umetnosti XVII - XVIII veka bila je poznorenesansna literatura posvećena ikonografiji religioznih i profanih tema koja je koristila antičke izvore učenosti u umetnosti sa namerom da posluži kao potsticaj, tumač i pomagač pun invencije, savremenoj prosvetiteljsko-religioznoj misiji. Pored niza dela ove vrste ikonologija Cezara Ripa je imala vrlo široku primenu. Ona je, svakako, postala neophodna priručna knjiga bar u onim slučajevima u kojima je apstraktni simbol izražen predmetom trebalo oduhoviti prisustvom humanizirane, ljudske forme koja je i sama u sebi krila poseban alegoriski smisao, a celokupnu zamisao približavala životu. Lapidarni Ripin stil i pristupačni jezik natrunjen vulgatom, sasvim se podudaraju sa gravirama u drvetu priprostog majstora koji je crtežom oživotvorio Ripine slikovite misli, a suštinom svoje slikarske koncepcije ostao uz ideje koje su trajno postojale u italijanskom slikarstvu alegorija od Džotista do manirista. Međutim, uz Ripin tekst, ovakve ili umetnički zrelije, poznije gravirane reprodukcije majstora italijanskog manirizma, poslužile su kao veoma praktičan uzor baroknom slikarstvu i pozorištu koje se izražavalo alegorijom i simbolom. Po Ripinim koncepcijama, slici se pripisivala mogućnost pokretanja, podstičaja koju, inače, poseduje reč ... "slika ima vrednost metafore stvari koje postoje van čoveka onih koje su sa slikom spojene i sadrže se u njoj u svom esencijalnom

stanju".

Ovako zamišljene alegorije, sa svojom rečitom i metaforičnom suštinom, dobile su u efektu i naročito naglašenoj moralizatorskoj vrednosti u aranžmanu "živih slika" i vatrometa paradnih šestvija. Već samo idejni sklop i likovna formacija "živih slika" zapadno-evropskog pozorišta, išla je ka ostvarivanju lake čitljivosti poučne namere sadržane u spektaklu i ka njenom čisto vizuelnom doživljavanju - što je bilo od značaja za inspiraciju likovnih umetnosti. Tableaux vivants - i nisu bili samo teatarski fenomenom već i neka vrsta narativnog slikarstva koje je imalo zadatak da vizuelno dočara dramski sadržaj, a delujući preko glumaca - "žive slike su se nalazile na pola puta između slikarstva i drame".¹⁸⁴ U tom sklopu - po teatarskim, didaktičnim i političkim zahtevima - svaki amblem ili alegoriska figura imala je dublji smisao vezan sa događajima koji su u toku, mada je svojim poreklom stari znak klasične umetnosti.

Praksa prikazivanja Ljubavi, Pravde, Covekoljublja sa atributima pozajmljenim iz grčke i rimske mitologije, bila je sasvim bliska školskoj sceni. Na njoj kao i na svim oblicima jezuitske teatarske aktivnosti, u novim oživljenim aranžmanima, stari scenski elementi, dobili su mnogo u važnosti. Amblemi i alegorije u XVII i XVIII veku bivaju jednostavno izvlačeni iz neposrednog i najbližeg arsenala personifikacija renesansne drame, a u zapadnoj i istočnoj Evropi i sa tableaux vivants - a uličnih spektakala koji su obilovali u Renesansi formiranim alegoriskim predstavama prenošenih na sve vrste scena jezuitskog pozorišta: operu, balet, školsko pozorište, triumfalne luke, procesije i td. Dramska literatura, takođe, obiluje ovim motivima,¹⁸⁵ a oni postaju i opšte mesto slikarstva XVII i XVIII veka.

Strast za alegoriski način kazivanja opšta je bila za sve umetničke aktivnosti XVII i XVIII veka. Po rasprostranjenosti poznorene-

sansnih ikonologija sa tumačima moralnih i alegoriskih vrednosti slike čije slovo obećava široku korist svim vrstama umetnosti i umetničkoj praksi, može se uvideti da su u ovo vreme studije autora i propagatora humanističke amblematike bile dobro poznate kao radnicima na školskom pozorištu tako i onima zaorinutim za formu i čitljivost svog tipografskog znaka ili oblikovanja arhitekture zaglavnih listova knjiga. Amblematski zbornici snabdeveni uvodima izdavača i komentarima autora ili nekog učenog interpretatora autora, ne objašnjavaju samo iscrpno genezu pojedinih amblema, već daju i uputstva za njihovu praktičnu primenu/Reusner, Alciati, Saavedra, Piccinello i dr./Iz ovih enciklopedija literarno-likovne kulture, crpen je materijal za transparente i vinjete, za grbove i devize, čitave ideje za jednu temu, a isto tako kompletni repertoar alegoriskih predstava živih slika i personifikacija školskog pozorišta.

Za odnose pozorišta i slikarstva u eposi Baroka interesantna je studija kretanja šablona i formi personifikacija vrlina koje su u to vreme isticane o praznicima, ceremonijama dvora, ritualu u crkvi i na dvoru, i na mestima gde je kultivisani ukus diktirao ton i organizaciju proslava i svečanosti. U istočnoj Evropi, na djačkim predstavama organizovanim od nastavnika bogoslovske akademije krajem XVII i u prvoj polovini XVIII veka, povodom proslava praznika pobeda, triumfalne vratnice su ukrašavali "СИМБОЛИМИ И ЕМБЛЕМАТАМИ И ИЗОБРЕТЕНИЯМИ ПИ-

ТИЧЕСКИМИ" a uz njih su se izdavale i naročite brošure koje su tumačile alegorije. U propovedničkoj delatnosti vidjenih pedagoga, teologa i oratora figuriraju bogoslovske i filozofske vrline okarakterisane metaforičnom plastičnošću dramskog jezika savremenosti.

Likovna evropska umetnost XVII i XVIII veka zasuta je manirističko-baroknim formama alegoriskih predstava i atributa: alegorija u njoj

javljaju se skoro kao kopije personifikacija koje su učeni krugovi na Zapadu uneli prvenstveno na scenu školskog pozorišta. Tako, u francuskom slikarstvu na izmaku manirizma one su najčešća forma moralizatorskog kazivanja u pedagoškom isticanju kontrasta između vrline i poroka. -¹⁸⁹ Siguran materijal za rekonstrukciju scenskih koncepcija u likovnoj formulaciji personifikacija vrlina daju gravure i crteži nastali između XVI i XVIII veka i Zapada i Istoka. Držeći se zajedničkih, italijanskih izvora sintetiziranih u ikonologijama tipa Ripine, personifikacije teoloških i filozofskih vrlina u holandskom slikarstvu, poljskoj umetnosti baroka, u ruskoj grafici itd. sve do prve četvrtine XVIII veka, čuvaju klasičnu teatarsku formu usvojenu i od kontrareformacije, a u pogledu atributa - u Evropi ukorenjen sistem enigmatskog kazivanja kroz ambleme fiksiranih značenja, i ove personifikacije vrlina vezujemo za slične pojave u po-

U granicama svojih lokalnih, intelektualnih i likovnih mogućnosti i naše su se kultura i umetnost pozabavile ovim oblicima saopštavanja moralizatorskih i poučnih misli, služeći se nagomilanim materijalom kijevskog i moskovskog umetničkog kruga.

U srpskom slikarstvu XVIII veka koje na Jugoistoku zatvara evropski tok kržjenja moralizatorskih tendencija u umetnosti, javljaju se karakteristični primeri za ilustrovanje čvrste veze i na ovoj temi među različitim granama u baroknoj umetnosti. Upravo za studiju sprege moralizatorske literature i umetnosti XVIII veka: književnih i likovnih predložaka sa njihovim specijalnim i složenim idejnim smislom, može da posluži Rajičev rukopis Teološko telo ¹⁹⁰ ТЕОЛОГИЧЕСКОЕ ТЕЛО. Teološko telo, petotomno delo, izvod i prevod iz Teofana Prokopovića, koje spada među Rajičeva dela nazvana "kamenjem", nije štampano, a rukopis se čuva u Pantičaršijskoj biblioteci u Beogradu. Naša je nauka već ispitivala veze Jovana Rajića sa Rusijom, njegovo

njihovim opisima u delu Novinskog, opažamo porast broja personifi-
 poznavanje ruske teološke literature, savremen hod njegovih intere-
 kacija ka sredini XVIII veka, a naročito njihovu brojnost posle 30-ih
 sovanja za propovednička iskustva ruskih pedagoga i njihovu religi-
 godina veka, sa maksimumom između 40-ih i 50-ih godina. Zajedno sa
 ožnu i svetovno-političku zainteresovanost u vaspitnoj aktivnosti
 složenijim monarhijskim arhitektonskog sistema ustrojstva vatrometa ver-
 epohe Prosvećenosti. Ostali su sasvim neobjašnjeni, skoro nepoznati,
 monom postaje složenija klasična interpretacija personifikacija i
 crteži sa predstavama vrlina na naslovnim listovima svakog pojed-
 simboličnih atributa naravi pozajmljenih iz svetskog, unificiranog i sa-
 načnog toma Rajićevog rukopisa. Ruvarac ih je opisao, uz predpostav-
 da XVII veka kojim se i istok bogatije ili posredstvom maniherističkih
 ku da je niz predstavljenih personifikacija vrlina delo Jakova Or-
 radeva Holandjane, ili direktnije - prisustvom italijanskih slikara i
 fekina ili Arse Teodorovića.

arhitekata i neposrednim korišćenjem jezuitske simbolografije u ep-
 Videli smo da su preko grafičkih predstava u amblematskim zbor-
 remi spektakala od strane samih, obučenih domaćih umetnika. Glavna odli-
 nicima alegorije ušle u knjižnu ilustraciju, umetničku grafiku i pred-
 ka ovih manifestacija je sekularizacija kako dramskog panegiričkog
 stave vrlina u ilustracijama vatrometa i pozorišnih svečanosti. Upo-
 teksta tako i likovnog njegovog ekvivalenta u spoljašnjoj opremi pa-
 redjivanjem crteža Rajićevih alegorija, klasično zamišljenih, renesan-
 negiričkih dejstava; naslanjanje više ne ide na duhovnu kulturu već
 sno plastičnih i teških tela, sa nizom predstava na ovoj vrsti gra-
 se povodi za potrebama šireg društvenog kruga i za svetovnim aspek-
 fike, Rajićeve personifikacije vrlina vezujemo za slične pojave u po-
 lika evropskih dramskih zbivanja.

zorištu alegorija zapadnog, holandskog sveta, odnosno za alegorije tri-
 niše, balustrade i postamente na gravirama i jezverima ispunjavaju
 umfalnih šestvija i "feirwerka" petrovske i jelisavetinske epohe /sl.
 predstave vrlina sa simbolima u rukama. U Rusiji, kod slikara Jelisa-
 88 i 89 /.-Pozorišne predstave posvećene znamenitim ličnostima i doga-
 vetine epohe uz ovaj način srećemo i seklove ili postolja ukrasene
 djajima, sastavljene uglavnom od dekorativnih i simboličnih elemen-
 simbola i amblema iz jezuitskih zbornika: atlas, pelikan sa ptici-
 ta iz mitologije, a proniknute i panegiričkim nastrojenjem, pojavile
 sa, lenger itd. To je ambleme i Rajić prihvatio uz svoje konceptualne
 su se prvo u Italiji, a iz nje su prenete u germanske zemlje Fran-
 personifikacija na knizi Teološke tela. Njegov model je samo nast-
 cusku u kojoj su dobile i specijalni naziv "baleti". Iz opisa "feier-
 wa ruske prakse u protezanju figuralnih i amblematskih predstava
 werka" kojima su slavljene vojne pobede kao i iz mnogih graviranih
 vrlina prenetih iz teatarskog sveta na ukras knjige.

listova iz ruku Shonebeka i škole, pa do onih poznijih iz škole Vort-
 U donjoj partiji naslovne strane Rajićevog dela nalazi se ukvi-
 mana /Sokolov, Kačalov/, saznajemo o arhitektonsko-scenskom ustroju
 ren rokajnim kartušem, interesantnih crtež košnice okružen polom.
 ruskih spektakala. Pored arhitektonskih postrojenja: triumfalnih vra-
 Crtež košnice sa polomima, detalj likovnog i simboličnog jezika evrop-
 tnica, vodoskoka sa tritonima, kitovima, pored amblema i regulisanih
 ske katoličke umetnosti, sa devizom Labor omnia vincit, nulli parat ad
 parkova osvetljenih snopovima veštačke vatre, najomiljeniji motivi u
 došao je i nama preko ruske umetnosti kao sablasni tipičan za petrov-
 sastavu "feierwerka" bile su predstave vrlina. Kretanjem po hronološkoj
 sku epohu, prisvajanje širake u ilustraciji knjige i u dekorativnim
 liniji razvoja gravire sa predstavama "feierwerka", a sa pažnjom na
 pan

njihovim opisima u delu Rovinskog, opažamo porast broja personifikacija ka sredini XVIII veka, a naročito njihovu brojnost posle 30-ih godina veka, sa maksimumom izmedju 40-ih i 50-ih godina. Zajedno sa složenijim mehanizmom arhitektonskog sistema ustrojstva vatrometa vermenom postaje složenija klasična interpretacija personifikacija i simboličnih atributa naravi pozajmljenih iz svetskog, uniformnog fonda XVII veka kojim se i Istok bogatio ili posredstvom manirističkih radova Holandjana, ili direktnije-prisustvom italijanskih slikara i arhitekata i neposrednim korišćenjem jezuitske simbolografije u premini spektakala od strane samih, obučenih domaćih umetnika. Glavna odlika ovih manifestacija je sekularizacija kako dramskog panegiričkog teksta tako i likovnog njegovog ekvivalenta u spoljašnjoj opremi panegiričkih dejstava; naslanjanje više ne ide na duhovnu kulturu već se povodi za potrebama šireg društvenog kruga i za svetovnim aspektima evropskih dramskih zbivanja.

197

Niše, balustrade i postamente na gravirama "fejerverka" ispunjavaju predstave vrlina sa simbolima u rukama. U Rusiji, kod slikara Jelisa-
vetine epohe uz ovaj način srećemo i soklove ili postolja ukrašene simbolima i amblemima iz jezuitskih zbornika: atlas, pelikan sa ptićima, lenger itd. Te je ambleme i Rajić prihvatio uz svoje kompozicije personifikacija na knizi Teološko telo. Njegov metod je samo nastavak ruske prakse u protezanju figuralnih i amblematskih predstava vrlina prenetih iz teatarskog sveta na ukras knjige.

199

U donjoj partiji naslovne strane Rajićevog dela nalazi se uokviren rokajenim kartušem, interesantan crtež košnice okružen pčelama. Crtež košnice sa pčelama, detalj likovnog i simboličnog jezika evropske katoličke umetnosti, sa devizom Labor obnibus unus, Nulli patet ad došao je k nama preko ruske umetnosti kao amblem tipičan za Petrovsku epohu. Primenjivan široko u ilustraciji knjige i u dekorativnim

panoima vatrometa i triumfalnih lukova, on je bio poznat i kijevskim i moskovskim vaspitačima, dramaturzima i propovednicima koji su ga plasirali i u bogoslovskoj literaturi svog vremena. Na ruskom terenu, u širenju amblema-pored niza mogućnosti različitih izvora-izgleda da je najviše uticala Tessingova povezanost i uloga u izdavačkoj delatnosti petrovske epohe, tj. izdavanje zbornika Simboli i amblemi u Amsterdamu 1705 godine, priručne knjige ruskih dekoratera i gravera-praktičara. -Veliki broj jezuitskih zbornika obradjuje simbolično značenje predstave košnice okružene pčelama, a oni najiscrpniji čine to sa opširnim istorijatom i opisom nijansi moralizatorskog značenja amblema. Najopširnija tekstualna tumačenja daju Alciati, Saviedra, Ripa ali i drugi radovi i pod poglavljem "aves" ne mimoilaze veoma zahvalan moralizatorski znak. Samo je u Ripinoj Ikonologiji ovaj simbolični siže kombinovan sa figuralnom predstavom u širu poučnu frazu, /sl. 90 i 92 /: "...Mostrando il capello dell'Api, come dicemo, essendo, ²⁰⁰ $\uparrow$ che questi animali sono il geroglifico dell'Artificio et della diligenza"...Kod Alciati-a niz varijanata u komentaru uz dati amblem ističe najbolje principe u organizovanom životu pčela primenljivih naročito na vrline upravljača i vladalaca: Principis clementia ili similis simili gaudet, ili Clementia vera principis virtus. U likovnoj formi ovakvih ideja, u pčelijem jatⁿu ističe se ponekad proporcijama jedna pčela-vodilja /sl. 91²⁰¹ /: "...Kod Camerari-a²⁰² (sl. 97 istaknuta je najčešće deviza koja prati amblem: Labor omnibus unus, opet sa aluzijom na mudre i pravedne upravljanje i prosvetiteljske napore: "Doctus apum studia et mores et jura revolvat. Qui bene vult populis dicere jura suis"...Amblem se često sreće, kao kod Baudouin-a, /sl. 95²⁰³ / na naslovnim stranama izdanja teološke, didaktične i praktične literature, Knjižna ilustracija njime obeležava intelektualnu trudoljubivost i često ga kombinuje sa idejno sličnim amblemima

uskладjenim sa baroknim okvirima naslovnih strana čije arhitektonske forme odgovaraju stilskoj konstrukciji baroknih tabernakala ili akonostasa, Raijićev crtež košnice ulazi u sastav jedne početne strane knjige uz indentično značenje i namenu kao u predhodnim primerima: on je detalj na teatarski zamišljenoj organizaciji štanpane knjige XVIII veka po zapadnim, starijim šablonima. Vezan za knjigu, amblem se može - lako se da pretpostaviti - tumačiti i kao mogući simbol slatkorećivosti, što mu dopušta jezuitska simbolografija, a rado prihvata retorična ambicija pedagoga i škola i jezuitskih institucija. U zborniku amblema Boschi-a postoji niz varijanata amblema sa različitim značenjima: simbol Hrista, simbol budnost, simbol primera u radu. Verani-evo delo tretira svoju formu amblema na sličan način. Tu formu prihvataju i slikari panka sa amblemima koji su ulazili u sastav i ruskin vatrometa, a čiju su formu prisvajali i grbovi pojedinih upravljača. Kompaktni moralizatorsku ideju vezanu za amblem nalazimo kod Saavedre, a tekst uz graviru predstavlja zahvalan primer moralizatorskog naravoučenja, mudru upravu i život:

203

204

....Apes, quibus plurimum, Natura ingenii et industriae tribuit, artificium ^u sum construendi favos callide contegunt. Fervet opus et memo oeconomiam earundem et statum penetra^{re} potest: quod si quis curiosus intendum, efformato alveari vitreo, eum velit introspicere, undique cera illud obducund, ut ne actionum suarum domesticarum testes et spectatores habeant. O prudentem Rempubicam, mundi magistrantiam dudum in animantes omnes superum teneres Imperium, si quemadmodum tibi natura pro tua conservatione suggessit, ita vires quoque pro incremento tuo suppeditasset.....

Doctus apum studia et mores et jura revolvat. qui bene vult populis dicere jura suis.

/D. Saavedra, Idea principis christiano-politici centum symbolis expressa, Bruxellae. 1649; Embl. LXII, Nulli patet/.

Ruskoj kulturi Petrove epohe bilo je poznato Saavedrino delo koje je, po Petrovom nalogu, preveo Teofan Prokopović, ali su se ruski majstori, graveri i dekorateri, mogli služiti i spretnijim, jako rasprostranjenim i preštampanim zbornikom Symbola et emblemata, štampanim u Amsterdamu 1705. god. u kome je amblem zastupljen u nizu varijanata /sl. 93 i 96 /.

Uporedo sa onim što se dešavalo u oblasti teologije i filozofije, slikarstva i pozorišta, tekla je i literarna aktivnost evropskih pisaca. U ondašnjoj književnosti t. z. amblematska poezija biva naročito cenjena i negovana. Ona se javlja u svim vrstama u kojima je didaktična namera odredila sadržinu i nastroyenje i tamo gde se aforistički formulisanim rečenicama nastojalo da se okarakteriše ljudska priroda. Iz ovakvog tumačenja poetskin misli slikoviti utisak nije mogao da izostane. Do koje je mere amblem u Baroku bio likovna i verbalna umetnost, pokazuju ne samo teoretsko - istoriska i pesnička objašnjenja njegove prirode u više ili manje opširnim tekstovima jezuitskih zbornika, već i estetska obrada u pesničkom žanru - u savremenoj umetničkoj književnosti. Ovim su se žanrom, dakako, bavili oni literati koji su poznavali teoretska strujanja u baroknoj kulturi i zahteve umetničkog života XVIII veka. I teorija jezuitskog teatra se u velikoj meri, u ovim vremenima, bavila studijom amblema i simbola i njihovom primenom na sceni. Uni naslov Massenavog taktata o pozorištu glasi: Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, enigmata itd. sa sadržinom koja se odnosi na dekor, kostim i velike simbolične scenske dekoracije. Kompletan znalac svih ovih formi barokne umetnosti, sa uticajem na našu kulturu

XVIII veka, mogao je da bude samo Simeon Polotcki. U njegovom "Vertogradu"-prvom ruskom zborniku stihova šabloniziranog, sholastičkog zana, nalazimo i na motiv košnice sa pčelama. Sa prosvetiteljskom pažnjom za detalje pristupao je on vrstama i temama koje imaju u osnovi popularnu filozofiju i zajednički zadatak likovnih umetnosti i poezije evropskog XVII/XVIII veka.

U pesmi "Trud", Simeon Polotcki je ideju o radljivosti, izraženu vrednošću pčele, uobličio jezikom savremene didaktično-popularne poezije:

ЧЕРЕЗ ЛЬТО ПЧЕЛЫ ТОЧНО РАБОТАЮТ,
СЛАДКИЙ ИЗ ЦВЕТОВ МЕД ЛЮДЕМ СБИРАЮТ;

АЩЕ НЕ ХОЩЕТ КАЯ РАБОТАТИ,
НЕ ДАДУТ В РОИ СВОЕМ ПРЕБЫВАТИ:

ОПРЫЗШЕ КРИЛЬ, ВОН Ю ИЗВЕРГАЮТ,

ГРАЖДАНОМ МИРА ОБРАЗ ПРОЯВЛЯЮТ,

ДА ПРАЗДНЫХ ЛЮДЕЙ НЕ ИМЬЮТ В СЕБѢ
ИБО КОМУЖДО ТРУДИТСЯ ТРЕБѢ

ДА СВОИМ ТРУДОМ ПИТАЕМ БЫВАЕТ,

А НЕ ЧУЖДАЯ ТРУДЫ ПОГЛОЩАЕТ.

НЕ ХОТЯЩЫМ ЖЕ ТРУДОВ ПОЛАГАТИ,
НЕ ПОДОБАЕТ ХЛѢБА ПОДАЯТИ:

"ПРАЗДНЫЙ ДА НЕ ЯСТ." - АПОСТОЛ, СКАЗАШЕ

ИЖЕ ОТ ХРИСТА ПРАВДАѢ УЧЕН БЯШЕ.

ПОДОБАЕТ ЖЕ ВОН Я ИЗГОНИТИ,
ДА НАУЧАТ СЯ В ТРУДѢХ ВЫНУ БЫТИ

U poljskoj latinskoj školskoj drami iz 1714 god. posvećenoj mučeniku sv. Florijanu, u odlomku koji se sačuvao u arhivu Publiczne biblioteke u Vilnu, a koji je objavio prof. Rezanov, motiv pčele koja "sabira rosu i cveće krvi", a simboliše veru, pravi je jezuitski amblem koji u tumačenju dramskog teksta igra ogromnu ulogu: njime su objašnjena moralna svojstva hrišćanskog mučenika, a uz to, amblem je povukao niz

navoda iz antičke istorije i simbolografije.²⁰⁹ Ova vrsta poezije religiozno - filozofskog i didaktičnog sadržaja bila je dobro poznata ruskim krugovima, a interesovanje za nju nije bilo daleko od nastavničkog i bogoslovskeg rada Jovana Rajica.²¹⁰

Govoreći o ličnostima iz klasične istorije i mitologije na baroknoj pozornici, stari autori teorija školskog pozorišta obraćaju veliku pažnju na scenske vrednosti atributa aktera. Srce kao atribut ljubavi notira se kao izrazito scenski motiv; tako se pominje jedna drama školskog tipa u kojoj se pojavljuje Venera sa "ein brennendes Herz" u rukama.²¹¹

Srce kao simbol određenog moralnog stanja koristi se od vremena pozne Gotike u italijanskoj skulpturi i slikarstvu/²¹² Pisanelo, Polajuolo/; pojava plamenog srca u umetnosti XIV i XV veka, vezuje se naročito za karitativne sadržaje. Inače, poreklo amblema je staro, najverovatnije hieroglifsko; srce u plamenu postavljeno na oltar, amblem je Egipta,²¹³ a u Plutarhovo interpretaciji označava nebo.²¹⁴ U najrazličitijim varijantama proznih i stihovanih tumačenja i likovnih formi, javlja se amblem gorućeg srca kao sastavni deo aktuelne, praktične literature. Najčešće on označava čistu, hrišćansku ljubav, hrabrost, odanost, samilost, mada niz primera u baroknoj simbolografiji - sa plamtećim srcem u rukama raznih lica i naknadnih atributa - nosi sobom naravoučitelnu misao indirektnog govora. U želji da se upečatljivo protumače osećanja i ponašanja suprotna iskrenosti i pravoj odanosti, najpopularniji među amblematskim zbornicima proširuju figuralnu kompoziciju i dodaju druge simbole, uz koje srce figurira, kao kontrastni kvalitet, koji žigoše hipokriziju, laž, nevericu, zanemareno iskreno i bogugodno osećanje /sl. 99/

La langue aux mains et le coeur loing derrière,
D'hipocrisie est la droite peinture,
Elle seduit par sa douce manière,
Et rit mordant la simple creature.

Or Christ apprent en la sainte Esriture
que rien ne sert la langue sans le coeure,
Dont l'hipocrite a poudre couverture
Dieu clar-voyant rend moqué le moqueur.

/Georgia Montana, Monumenta Emblematum,
Francofurt ad Moenum, Anno MDCXIX, Embl. XXV/

U baroku se amblem vrlo često vezivao za vrline upravljača: srce vladara je u božijoj ruci, gde je srce simbol čiste duše koja ljubav prema istini pretpostavlja svakom blagu. U hipinoj ikonologiji personifikacija Vere nosi u rukama srce sa upaljenom svetiljkom, a srce u ovome slučaju označava "illuminazione della mente nata per la Fede" /sl. 98 /.-Iz česte prakse na Zapadu upotreba amblema sa gorućim srcem raširila se, u periodu Baroka, i na Istok. Među "kušbuškama" monaške škole Kijevopečarske Lavre, ono se sreće u kompozicijama najrazličitijih sadržina. Na severnom stubu Troitske nadvratne crkve Kijevopečarske Lavre, u ilustraciji "oče naša", fragment "I ne navedi nas vo iskušenije no izbavi nas od lukavago, Amin" ilustrovan je srcem u plamenu. Poštovanje "sv. Srca" prenelo se u rusku umetnost iz kulta zapadne crkve; smatra se da su filozofija i dogmatika Istoka oduzele mnogo od idejne plastičnosti paganskog kulta sadržanog u amblemu u interpretaciji Zapada, utišanoj varijanti ali prilagodjenoj potrebama rimske crkve - ali se ideja СЕРЦА ОДРЖАЛА i u umetnosti Istoka. U srednjem veku precizirano značenje simbola ljubavi koja sve nadvladjuje - srce u plamenu renesansne amblematike i slikarstva Djota, Briselskih tapiserija, grafike XV veka i francuske skulpture vremena Jean Gougeon-a - u Baroku, kroz praktičnu amblematsku literaturu jezuita, postaje stalni predmet slikarstva i formula za potrebe teatra i dekoracije. Simbolični elementi ovoga amblema izvučeni iz jezuitske prakse, postali su scenski fenomen prvog ranga u opremi personifikacija vrlina, a u dramskoj literaturi školskog tipa - plastičan i metaforičan motiv ve-

oma impresivnog delovanja. U uslovima nerealističke, krute i shematične glume na sceni školskog pozorišta i jednostavnog teksta, život i ideje su davane opštim scenskim, dekorativnim frazama: milosrdje je, tako, predstavljeno sa rasutom kosom, a ljubav-sa plamtećim srcem u rukama. ²¹⁹ Teoretičari školske drame posvetili su amblemu osobitu pažnju. i Massen i Lang čijih su se teorijskih radova držali dramaturzi školskih pozorišta Nemačke i Poljske, pa i Rusije u XVII i XVIII veku, pominju amblem kao faktor u organizovanju školske scene i javnih priredbi-parada, svećanih ulazaka, živih slika. Oni opisuju izgled Amor divinus koja se na njima pojavljuje: ²²⁰ НА ПАРИКЕ ЛУЧИ, ЩИТ С ИМЕНЕМ ИСУСА, ПЫЛАЮЩЕЕ СЕРДЦЕ КРЫЛА ; ili daju sledeća uputstva za kostim i masku: ... « НА ГОЛОВЕ ВЕНЕЦ НАД КОТОРЫМ ВОЗВЫШАЕТСЯ СОЛНЦЕ... » « ГОЛОВА УКРАШЕНА ПЛАМЕНЕМ, В РУКЕ СЕРДЦЕ ИСПУСКАЮЩЕЕ ОГОНЬ » ; или : « КРЫЛАТЫЕ ПЛЕЧИ, НА ГРУДЫ НАПИСАНО ИМЯ ИСУСА, В РУКЕ СЕРДЦЕ ИСПУСКАЮЩЕЕ ПЛАМЯ И ПРОКЛЕТОЕ КОПЬЕ ».

U ruskoj umetnosti "Fejerverka", sa obiljem personifikacija vrlina i panoima ispunjenim amblemima i devizama, grbovima i skulpturom triumfalnih lukova, koristilo se stalno preštampano izdanje Tesingove tj. Vetsteinove tipografije iz 1705 god. radjeno po zborniku Daniel de la Feuille-a, *Devôses et emblèmes* iz 1691 god. koja do današnjeg dana čuvaju ruske biblioteke. Dekoracije "Fejerverka", naročito posle Petra Velikog, primenjivale su često iz ovih zbornika pozajmljeno, izolovano plameno srce /sl. 101 /, kao ono koje se u srpskoj umetnosti sreće na soklu ikonostasa u kikinjskoj crkvi sv. Nikole /sl. 100 /.-Čitava, pak, personifikacija ljubavi, crtež Rajićev u Teološkom telu, inspirisana je ikonografskom formulom Ripinog tipa, koja je adekvatna teatarskoj koncepciji vrline ljubavi i sa ruskog spektakla "fejerverka" u XVIII veku /sl. 89 /.- Iz ovih izvora uzeo je Rajić i alegoriske predstave Vere, Bogoslovlja i Nade, opisane takođe u teoretskim radovima dramaturga školskog pozorišta, a po uzoru na književna dela i ikonolo-

gije latinskog porekla.²²¹ Popularne formulacije Donijeovog teksta koje se odnose na personifikacije hrišćanskih vrlina, podudaraju se sa formacijom i sistemom personifikacija italijanskih humanista Ripinog obrazovanja, sa latinskim načinom mišljenja i znanjem antičke kulture.

U crkvi sv. Nikole u Kikindi, na soklu ikonostasa iz XVIII veka, niz amblema od kojih neki propadaju, kao atributi, Rajićevim personifikacijama vrlina u Teološkom telu - dobio je svoj individualni život na mestima već ustaljenim za moralizatorske teme u istočnoj umetnosti pravoslavnog područja.

Predstava srca na soklu kikiškog ikonostasa nastala je iz sigurnog poznavanja jezuitskih simbolografija tipa Devises et emblemes D. de la Feuille -a ili njegovog izvoda u Symbola et emblemata, 1705 god.

Amblem Vere izražen predstavom krsta, tablicama zakona i Jevandjeljem, likovna je transpozicija atributa koje je Doni dao svom opisu personifikacije Vere.²²²

Medju personifikacijama koje su ukrašavale vatromete Pravda je predstavljana sa terazijama u rukama /sl. 89/. U manirističkim ikonologijama, pak, sreće se masa tumačenja za amblem terazija postavljenih u ravnotežu. Sva ona vuku svoje poreklo iz antičkih tumačenja amblema i čuvaju značenje važeće i za hrišćansku didaktiku: Iudex, aqua immota : Iudex rectus; Prudentia itd. Skoro ni jedan katolički zbornik ne propušta komentarisanje amblema i bogate formulacije deviza i likovnih ideja. "Budi neutralan u stvarima pravde", deviza je starih izvora, a postoji i literarni zametak amblema u renesansnoj književnosti. U delu San Polifila od Fra Francescò Colonna-e, prilikom razgledanja ostataka antičkog razorenog hrama, Polija i Polifilo nailaze na kvadar sa natpisima i hieroglifima; medju njima su predstavljene i te-

razije sa psom i zmijom po strani. Natpis na kamenu odgovara sadržini najvećeg broja amblema Pravde: "Justice nue et despouillée de hayne... gardent fermement les royaumes en leur étier". Antička

umetnost i dorske izreke objašnjavaju staro poreklo amblema Pravde, mere i razboritosti, a amblem je obradjen i u vezi sa vladarskim svojstvima. Niz značenja daje Boschi-ev zbornik bogato ilustriran gravirama. Interesantan je amblem i u delu Baudouina-a: *Emblèmes de Lav* je kod Ripe, dakle, i amblem čedenja, što nije retko od vremena sred-
verses represates dans cent quatante figure, Pariz, 1659 god. gde, u Discours LXVII, autor preporučuje pravdu vladarima koja se može postići mudrom upravom, zakonima, ali - po primeru Jevreja i Trajana - i mačem: "O enfants des hommes, pensez à bien juger, et prenez garde soigneusement à ce que vous faites: car c'est de la part de Dieu que vous jugez, et non par d'un homme".

Lenger, atribut Nade, stari simbol sa kojim se srećemo u Itici i u mnogim jezuitskim delima o amblemima - javlja se na kartušu kikin-istorije prirode koju su koristili legende i verovanja o prirodi škotskog ikonostasa upravo u poznatoj formi iz ove vrste literature, svakako znane preko ruskih izvora. U Rusiji je potreba za njom trajala vrlo dugo, te su se, makar i u skraćenom obliku, izdavali zbornici lekara koji su velika poglavlja posvećivali tumačenjima legendarnih amblema i deviza sa najkraćim formulacijama sve do prve polovine XIX veka.

Lav, obično simbol snage, hrabrosti, veličine, simbol je i Hrista i vaskrsenja; u tom svojstvu, javlja se u proroka Jezekije i kod jevanđeliste Marka koji se naročito zalaže za ideju Hristovog vaskrse-
nja i božansku njegovu moć. Lav je krilat kao atribut sv. Marka i kao amblem grada Venecije. Pojam o lavljoj snazi došao je u amblematiku Manirizma iz grčkih pisaca, a hrišćanski smisao toga pojma - iz Otkro-
venja Jovanovog: "... Ne plaći, evo je nadvladao lav, koji je od kolena
Judina, korjen Davidov, da otvori knjigu i da razlomi sedam pečata

233
njezinijeh " / Otkrovenje Jovanovo, Gl. V, 5/. U amblematici se pojam proširuje i sužava i varira u svom fizičkom izgledu. Kod Ripe, lav označava... ragione di stato.

....." che per ragione di Stato cercano, essere di continuo superiori a tutti gl'altri, come anco per denotare la vigilante custodia, che si deve havere con fortezza, per conservatione del suo Stato"

/Cesare Ripa, Iconologia, Padua, 1630, Gl. III, str. 8/.

Lav je kod Ripe, dakle, i amblem bdenja, što nije retko od vremena Srednjeg veka, kada se počinje, u vezi sa legendom, da insistira na ovom moralnom svojstvu. Arilati, pak, lav/sl. 109 i hr / sa knjigom u kandjama, uzet je iz vizije Jezekilja /I, 10, 11/ i Otkrovenja /IV, 7/, sa likovnom koncepcijom krilate životinje u stojećem stavu pozajmljene, idejom, iz 230 asirske umetnosti. - Iz jezuitske amblematske literature može se pratiti starost i aktuelnost amblema u raznim istoriskim i umetničkim epohama. Kao amblem srčanosti, snage, budnosti i pravičnosti on se javlja prvo kod Horapollona i antičkih autora, a zatim u praktatima iz istorije prirode koju su koristili legende i verovanja o prirodi životinja. Ista tendencija Horapollona i autora latinskih istorija o životinjama sreće se kod jezuitskih pisaca, naročito kod prirodnjaka i lekara koji su velika poglavlja posvećivali tumačenjima legendarne tradicije vezane za svet životinja, ptica, riba i rastinja. Takva je bez sumnje, knjiga lekara Camerario -a izašla u Nirbergu 1597 god. ⁿ ~~sykha~~ Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desuntorum centuria altera collecta.

Valerijanovo delo tretirano sa pažnjom znalaca starih kultura i arheologije, uzima iz hieroglifike starog Egipta amblem zmiје. Najčešća značenja amblema-calamitas, mundi moles itd-upućena su vladarima

231
na nauk. Kod Doni-a, zmiја koja puže uz ogledalo okarakterisana je kao

232
Providenza. U umetnosti germanskih zemalja, amblem je dugo korišćen i posebno, a često i u sklopu drugih simboličnih predstava, ornamental-

236
nog utiska ali dubljeg smisaonog značaja. - Osnovno značenje amblema je, mudrost /Prudenzia/. kod Savedraa - e likovna formulacija /sl. 106/ amblema odgovara tekstualnom nastojanju, da se pruže uputstva za delovanje taktičkom i mudrom vladaru: a sa širokom primenljivošću na religiju... Regula et mensura virtutum prudentia est ... Omnes istas temporis differentias in emblemata presenti serpens, Prudentiae symbolum...

233
U koncepciji manir /D. Savedra, Idea principis, ... Bruxellae, 1649, Embl. XXVIII. /.
li i alegorije su postali stalno prisutni element umetničkog dela; U italijanskoj umetnosti renesanse preko koje je amblem proširen na oni su davali suštinu i tumačili unutrašnji sadržaj dela, sa čije re- umetnička dela sledeće epohe, isticana je i hrišćanska deviza amblema zamevanje nisu bila dovoljna samo estetska razmišljanja. Oslanjaju či "prudentia": "Budite mudri kao zmije" /Matej, A, 16/, a u delu Andrea Pi- se na hieroglifiku Herapollona, obrađivao sa univerzalni je 239 simbola sanoa, Djota i Polajuola zmija sa ogledalom uz personifikaciju, sasvim za objašnjenje svih ideja i metafizičkih momenata u teoriji i umet- odgovara humanističkoj interpretaciji renesansnog dela iz Srednjeg ve- nosti. Hieroglifika Herapollona odigrala je ogromnu ulogu u preporu- ka preuzete ideje: "Nije mudar onaj ko ne poznaje sam sebe i ne vidi sebi novi ikonografski element likovnoj umetnosti. Valerijanove bri- be". - U Baroku se idejna zamisao amblema rasipa, a najjasnija njena for- ljanatno delo koje je sabralo znanja hieroglifike Herapollona, uz bo- mulacija nalazi se u Savedrinom delu.

gati materijal grčko-rimske kulture, osnov je za sve kasnije simbolo- grafije manirizma i Baroka, osvetnih u masi umetničkih dela tih epoha.
U umetnosti Baroka govor alegorija nije bio samo posledica trago- Jedan od amblema koji praktikuje ova literatura je predstava ždra- va interesovanja ikonologijom Cesare Ripa-e koja pretenduje da da for- la sa kamenom u kandi-filozofsko-umetnički pojam koji u Baroku de- mu i attribute idejama i misaonim niansama. Bilo je i drugih izvora u bija širu literarnu i umetničku vrednost ždra i ornamente. On u re- renesansnoj amblematskoj literaturi pogodnih za apstraktne preokupa- roknoj emblematici ima ogromnu široku primenu i brojna značenja. Po- cije umetnika barokne ere.; - Iz studia grčkog jezika i literature, u formi, predstava ždrula saduvala je mnoge od humanističke, intelekto- krugovima humanista na početku Kvatročenta, javilo se interesovanje za alne konstrukcije vezane za renesansno shvatanje amblema i njegovim, stari Egipat posredstvom dela Herodota i Diodora; za ljude koje je in- prvenstveno, filozofskim obrazloženjem. Ali u Baroka, filozofsko-umet- teresovala egipatska kultura i koji su u Egiptu bili - Solon, Pitagora, nički pojmovi oko amblema bivaju razudjivani, literarizirani, a nji- Plotin-kao i za one koji su se bavili egipatskom istorijom, učeni lju- hova formalno-likovna predstava u simbolografijama 235 manirizma i Baroka, di Renesanse pokazivali su privrženost i interesovanje. Sa idealizaci- doživljavanja i kao umetničko-dekorativni moment. Amblemu je Renesan- jom egipatske istorije, raslo /je interesovanje renesansnog čoveka za na šedj za hieroglifom dala početnu meru u unutrašnjem značenju, sa hieroglifiku; pomoću Plotina neoplatonska Akademia Ficino-a, tumačila je prupratu likovna formulacija uzdržanog tona. Pored upućenih ko-

hierogliffe, koji su se održali u ustoj interpretaciji u umetnosti i literaturi sve do XVIII veka. U Renesansi su se, dakle, formirala značenja za pojedine simbole i alegorične vrednosti njima pridodate, bez obzira na starinu njihovog porekla, a sa širokom primenljivošću na religiju, filozofiju, umetnost i literaturu. Njih je nauka delimično pratila pretežno kroz likovnu umetnost.

U koncepciji manirističke i barokne literature i umetnosti simboli i alegorije su postali stalno prisutni elemenat umetničkog dela; oni su davali suštinu i tumačili unutrašnji sadržaj dela, sa čije razumevanje nisu bila dovoljna samo estetska razmišljanja. Oslanjajući se na Hieroglifiku Horapollona, obrazovao se univerzalni jezik simbola za objašnjenje svih ideja i metafizičkih momenata u teoriji i umetnosti. Hieroglifika Horapollona odigrala je ogromnu ulogu u preporuci novih ikonografskih elemenata likovnoj umetnosti. Valerijanove briljantno delo koje je sabralo znanja Hieroglifike Horapollona, uz bogati materijal grčko-rimske kulture, osnov je za sve kasnije simbolografije Manirizma i Baroka, osetnih u masi umetničkih dela tih epoha.

Jedan od amblema koji praktikuje ova literatura je predstava ždrala, sa kamenom u kandji-filozofsko-umetnički pojam koji u Baroku dobija širu literarnu i umetničku vrednost žanra i ornamenta. On u Baroknoj amblematiki ima ogromnu široku primenu i brojna značenja. Po formi, predstava ždrala sačuvala je mnogo od humanističke, intelektualne konstrukcije vezane za renesansno shvatanje amblema i njegovim, prevenstveno, filozofskim obrazloženjem. Ali u Baroku, filozofsko-umetnički pojmovi oko amblema bivaju razudjivani, literarizirani, a njihova formalno-likovna predstava u simbolografijama Manirizma i Baroka, doživljavana i kao umetničko-dekorativni momenat. Amblemu je renesansna žedj za hierogligom dala početnu meru u unutrašnjem značenju, sa propratnom likovnom formulacijom uzdržanog tona. Pored uopštenih mo-

ralizatorskih deviza Renesanse, amblem je u Baroku još šire prezentovao koncepciju budnosti i vernosti vezujući se za niz situacija, žanrova, ljudskih odnosa i staleža.

239

Pojava predstave ždrala u srpskoj umetnosti XVIII veka, u vremenu efikasnog angažovanja prosvetiteljskim idejama, znači još jedno svedočanstvo o snalaženju medju artificijelnim formama teološke i profane amblematske rezerve koja je preko ruskih strana-iz Evrope, došla k nama i ukopčala nas u nove ikonografske sisteme i praksu korišćenja uočenog aparata simbola i amblema na širim poljima barokne delatnosti. Glavno uporište za istočni kulturni krug u prihvatanju ideja Barokne ikonografije bila je Holandija. Samo u delu amsterdamskog jezuite van der Ketten-a, amblem ždrala dobio je nekoliko desetina učenih tumačenja.

240

Bez obzira na starinu i izvornost pojedinih amblematskih znakova, holandska je razrada ovoga područja barokne ikonologije zašla u sve domene umetnosti, te raznim putevima uticala i na k sebi okrenuti svet. U vreme vladavine Petra Velikog simboli ^{i AMBLEMI} obilno su unošeni u grafičku umetnost, a preko nje, u praksu drugih umetnosti i života. U ovome poslu uloga stranaca medju Rusima-Sonenbeka i Pikara na primer, bila je, neosporno, velika. Oni su prenosili uzorke, albume, knjige i praksu svoje zemlje, uz interes za spajanje didaktičkog sa estetskim, i uputali ruski Sever na rukovanje učenim i složenim aparatom na Zapadu znanog sistema renesansne i barokne amblematske literature i propisa. I na novom tlu simboli i amblemi protestanske sredine očuvali su osveštalo svoje značenje; imali su istu primenu na objektima političkog, vojnog, teatarskog i literarnog značaja. Ponekad se, kao i na Zapadu, ovaj domen proširivao, te ih srećemo u originalnim kompozicijama koje prvenstveno imaju značaj dokumenta života odredjenog kruga, ali u kojima njihovo prisustvo ne gubi svoju početnu idejnu težinu. /sl. 116 /.

241

Na graviri koja predstavlja proslavu svadbe Ščanskog od Shonebeka, na

242

tapetima kojima su obloženi zidovi trepezarije, uz kineske znake or-
 namentalnog ²⁴⁸ karaktera, nalaze se i frizovi sa predstavom ždrala sa
 kamenom u ²⁴⁹ uzdignutoj nozi. Ovaj put prodiranja poznate amblematske
 sheme, značio je velikim delom, i likovno njeno plasiranje u novi svet
 umetnosti. U prvim decenijama XVIII veka, očigledno, dolazi do snažnog
 preplitanja literarnih formi panegiričke poezije i moralizatorskih
 vrednosti slike, što se odražava u sastavima svih vrsta, pa i u brač-
 nim ²⁴⁹ odama i pozdravima čije su kompozicije značile, na prvom mestu,
 intelektualnu igru antiteza, metafora i simbola; u ovakvim slučajevi-
 ma nije retka pojava da amblem odigra važnu ulogu i kao ukras i kao
²⁵⁰ izvor inspiracije intimnih praznovanja. Iako amblem u sličnim prime-
 rima postaje ²⁵¹ umetnički uobličen ornamenat on ipak ne izlazi iz op-
 sega svog unutrašnjeg značenja koji mu je odredila amblematska li-
 teratura. U Baroku je to skoro nemoguće, te simbol budnosti i vernos-
 ti biva čvrsto spojen i sa pojmom bračne odanosti i sreće... "Connu-
²⁴⁴ bium felix. - Plaudat Hymen! forti vigilantia sponsa marito"... U ovom
 smislu, ždral se simbolično vezuje za realističko-dokumentarne ili
 dekorativne kompozicije u baroknoj epici. ²⁵² svakom koraku u starim an-
²⁵³ ble. Međutim, uglavnom, postojali su strožiji, ortodoksniji i sholasti-
 čki kontrolisani metodi osmišljenom korišćenju znaka u vaspitanju
 i politici. ²⁵² rapclon, Valeriano, Alciati, Ripa, Camerari, N. Caussino i dr.
²⁵³ posredju prvih izdanjima Tessing-ove štamparije u Petrovoj epici, ²⁵⁴
 pojavila se u Rusiji knjiga Symbola et emblemata štampana u Amster-
²⁴⁵ damu 1705 god. U ovom zborniku simbola i amblema koje istorija pre-
²⁴⁶ pisuje ruci Petra Pikara, nalazi se fiksirana predstava ždrala sa ka-
 menom u pandži /sl. 113/ koja označava opreznost, budnost, bdenje,
²⁴⁷ neumornost. Krug majstora ruske nacionalnosti prihvatio je, uz druge
²⁵⁴ ambleme, i ovaj koji je, u duhu evropske ikonologije, bio ponovljen-
 u složenijoj kompoziciji namenjenoj personifikaciji iste vrline-u

kijevskom izdanju Itike Ieropolitike /1712/1 u preštampanoj Itici u Moskvi, 1718. god. za koju je, po mišljenju Rovinskog, gravire rezao Pi-
²⁴⁸kar./sl. 114 /Jug Rusije je takodje imao mnogostruke izvore za
 upoznavanje sa amblemima. Prema crtankama i graviranim djačkim pregledima nemačkim, italijanskim, francuskim i holandskim, monasi Kijevo-pečarske lavre radili su crteže životinja i ptica. Medju sačuvanim crtežima iz polovine XVIII veka česte su studije ždrala sa kamenom u kandži, i drugih životinja od kojih su neke zaokrugljeni amblematski pojmovi. Ždral je medju njima aranžiran u arhitektonski okvir zaglavnog lista-očigledno studija namenjena naslovnoj strani knjige. Simbolične predstave ove vrste zajmla je grafika Kijevo-pečarske lavre i majstori kijevskog ikonopisca. I sama organizacija Itike Ieropolitike, komentari amblema, citati iz klasične literature i Biblije i metod njenog zalaganja za odredjeni prosvetno-moralni program, čini knjigu, ustvari, pravoslavnom varijantom nekog od zapadnih amblematskih zbornika sa malo originalnim tekstom i još manje originalnim ilustrativnim materijalom.

Analogije predstavi ždrala nalazimo na svakom koraku u starim amblematskim zbornicima zapadne Evrope, od polovine XVI veka sve do Itici savremenih dela, i dalje, - do polovine XVIII veka. Osnovni izvor amblema je Horapolon. Valeriano, Alciati, Ripa, Camerari, N. Caussino i dr. posvetili su ždralu mnogo komentara u svojim ikonologijama tretirajući ga najčešće kao simbol bdenja i budnosti... Ut alii dormiunt; Ut qui escant alii; Ne improviso; Officium natura docet; Non dormit qui custodit - sve ove devize, naglašavaju pomenuti autori - uzete su iz Horopollona sa akcentom na isticanju prvenstveno vladarskih i pastirskih obaveza-ideja, koja proističe iz čiste jezuitskog moralizatorskog stava u pogledu preporuke od reda najviše negovane vrline budnosti.

Nizanjem italijanskih amblematskih zbornika po hronološkom redu

dobijamo pregled i likovnih elemenata-ilustracija. Razlike su u tome male i evropska teološka literatura, kao i germanske razrade ikonologija, usvajaju najjednostavnije znake za ovaj amblem. Suha apstrakcija je, dakako, odsutna iz Ripinog italijanskog dela koja je najmanje ponavljano u celini. Medjutim, baš u ilustrovanom materijalu ono je donelo ne samo mehanički komentar teksta, već likovnu sintezu pogodnu ^{KAKO} za kompletnu ^{PRIMENU} latinskú odgajenim umetnicima, tako, i za otkidanje detalja koji neposredno, ali apstraktno govore. Ripino je delo rano prevedeno na ²⁵⁵ holandski jezik, a poredjenjem sa italijanskim izdanjem /na pr. sa VIII izdanjem Pasquardi-a u Padovi 1630 god./ ne nalazimo izmene u pogledu ilustracija i teksta: evropska umetnost XVII veka bila je, dakle, tanano upoznata i sa humanističkim zamišljenim personifikacijama i amblemima ove vrline/sl. 110 i 112 /. Zdrat se kod Ripe javlja kao simbolična dopuna glavne personifikacije svojim posebnim etičkim kvalitetima, a njegovo prisustvo je objašnjeno tekstom koji se njega direktno tiče. Tako, na primer, uz personifikaciju Vigilanza stoji tumačenje: ... principis, a come postoje detaljno izradjena uputstva o dejstvu ... e ne le Grue insegnano, che si deve star vigilante in ognisvako izdanju guardia di se medesimo, et della propria vita perche materijala Piccinel come si racconta da molti, quando vanno insieme per kih znakova. Jer saš riposaris sicuramente, si aiutano in questo modo, trebu bačevica da se che tenendo una di esse un sasso con piede raccolte službe vlastelinto, l'altre finche il sasso non cade, sono sicure di da smatra sebe slug essere custodiate per la vigilanze delle compagne, zbornici predpostavet cadendo, che non avvienesse non nel dormire di na moćnoj straži, dr dette guardie, che al rumore si destano, et se ne negu. Na straži on s fuggono via. dobru. En nu je postojan kao najtvrđji kamen" ... postoje i takvi /Cesare Ripa, Ikonologia, Padua, 1630, Parte terza, Vigilanza. /

znanom čitavih žanr-slika-da bi trebilo ist-ki episkopsku vrliku bu-

Zajedno sa baroknim težnjama ka dinamici i pokretu u srpskoj umetnosti prve polovine XVIII veka javlja se i težnja ka spiritualnosti i simboličnim temama. Didaktični postulati i problem morala postaju aktuelni problemi i srpske barokne ikonologije koju hrane rukavci jake struje evropske umetnosti Kontrareformacije. Preskačući racionalizam Renesanse, naša se umetnost pozno zaustavila na studijama pokreta i ¹⁵³emocija-i to u odmerenoj i kontrolisanoj formi-ali se delimično odavala specijalizovanom toku barokne tematike koja znači nastavak iracionalnog i apstraktnog, skoro srednjevekovnog simboličnog metoda tumačenja života i ideja religiozno-moralnog značaja. U likovnoj interpretaciji ovih tema pomoć je došla sa Zapada, ali-sasvim izvesno-preko predložaka iz Rusije. Takav je slučaj i u pogledu kompozicije ždrala sa kamenom u kandji podignute noge. Nastala dosta pozno/1765/a obzirom na rano prihvaćenu temu u Evropi, za njenu se predstavu Bačević morao poslužiti i gravirom zbornika Symbola et emblemata, nekom od gravira ili predložaka škole Kijevo-pečarske lavre, Sa ²⁵⁶avedrinim delom Idea principis, u kome postoje detaljno izradjena uputstva o idejnim vrednostima slike, predstavama ždrala u kijevskom i moskovskom izdanju Itike /sl. ¹¹⁴ /, tekstom ili slikom u obilju materijala Piccinelle-vog zbornika, i u drugim zbornicima amblematskih znakova. Jer sadržinom svih tih zbornika dobija se odgovor na potrebu Bačevića da stavi akcenat na nužnost mudrosti, budnosti i odane službe vlastelina i upravljača koji mora da bdi nad svojim delom, da smatra sebe slugom čije je srce u božijoj ruci. Lukavom vlastelinu zbornici predpostavljaju mudrog, budnog i čuvarnog.."koji ne zadrema na moćnoj straži, drži kamen u kandži, a telo svoje oslanja na drugu nogu. Na straži on služi opštem dobru. Um mu je postojan kao najtvrdji kamen" ¹⁵⁸...Postoje i takvi amblematski zbornici koji idu za aranžmanom čitavih žanr-slika-da bi tečito istakli episkopsku vrlinu bu-

dnosti /sl. -

VIZITACIJE

/.

Skoro je nemoguće, a izgleda i nevažno, utvrditi direktni Bačevićev uzor; motiv njegovog amblema je sasvim šablonski i najčešće sretan u evropskoj amblematici. Prva generacija ruskih gravera, upućena od Holandjana, puni svoje gravirane listove nizom amblema, pa i ovakvom predstavom ždrala, u sadržinskim okvirima i kompozicijama popularne i široke primene.¹⁵⁹ Vezivanje Bačevićeve predstave ždrala za ove šablone, dokazuje istrajno i kružno kretanje jednog klasičnog zoomorfnog simbola episkopske vrline; njegova pojava u srpskoj umetnosti znači i odjek moralizatorsko-prosvetiteljske literature i prigodnog likovnog aparata odnegovanog i teoretski objašnjenog od strane zapadnoevropskih pedagoga, teoretičara umetnosti, teatra, religioznih propagatora i showlastički nastrijenih mislilaca.

U literaturi o srpskoj grafici ovih vremena postoje mišljenja o stilu, nameni i vrednosti predstava manastirskih veduta sa dodatkom ilustracija dobro zapamćenih kanonskih vizitacija. Neka od ovih mišljenja,¹⁶⁰ korektna u pogledu razjašnjenja namene i društvenog značenja tih radova, treba da podlegne izvesnim korekcijama - ako se istraživanje upute onim pravcem koji bi nam otvorio poroklo likovnih uzora i veze sa savremenim i starijim strujanjima u bogatim domovima kulture i literature.

Odnosno je da kroz sasek po ustaljenim predelima ima svoj topografski smisao i da se može podvrgnuti relativno uspešnoj identifikaciji zajedno sa arhitektonskim kompleksima manastirskih zgrada i crkava. Ipak, ne može se primiti kao apsolutna tačno da geografsko-orientacioni cilj, kulturna namena ili protestni manifest nisu najpravilniji razlog nastajanja aktivnosti na ovom polju grafike. Drugi elementi koji u njima postoje - a to su namenjaju pravi smisao i nacionalnu

104 105

VIZITACIJE

Vrlo interesantan materijal za studije nastavka života starijeg evropskog pozorišta u kulturnim prilikama barokne provincijske umetnosti, pretstavljaju prikazi episkopskih vizitacija na grafičkim radovima slikara XVIII veka na Istoku. Bez obzira što gravirane vedute manastira i manastirskih poseda asociraju starije forme u svetogorskoj ikonografiji, stilski izmenjen lik ovih radova u XVIII veku, posebno istaknutih na graviranim listovima, oduzeo je tradicionalnom motivu prvenstveno srž isključive religioznosti, osnovu atonskog srednjevekovnog shvatanja ove slike koja je isčilela pod uticajem drukčijeg idejnog i likovnog uzora. Motiv manastirskih veduta u donjim partijama gravira XVIII veka potpuno je apsorbovan duhom zapadnoevropske umetnosti, profano-dekorativnim, tapisersko-hroničarskim i teatralnim shvatanjima jednog, po pravashodstvu, istorijskog momenta.

U literaturi o srpskoj grafici ovih vremena postoje mišljenja o stilu, nameni i vrednosti predstava manastirskih veduta sa dodatkom ilustracija dobro zapamćenih kanonskih vizitacija. Neka od ovih mišljenja, korektna u pogledu razjašnjenja namene i društvenog smisla tih radova, moraju da podlegnu izvesnim korekcijama - ako se istraživanja upute onim pravcem koji bi nam otkrio poreklo likovnih uzora i veze sa savremenim i starijim strujanjima u bogatim domenima kulture i literature.

Cinjenica je da kos²⁶⁰ zasek po ustalasanim predelima ima svoj topografski smisao i da se može podvrgnuti relativno uspešnoj indentifikaciji zajedno sa arhitektonskim kompleksima manastirskih zgrada i crkava. Ipak, ne može se primiti kao apsolutno tačno da geografsko-orientacioni cilj, kulturna namena ili protestni manifest čine najopravdaniji razlog umetničkoj aktivnosti na ovoj temi grafike. Drugi elementi koji u njima postoje - a ne umanjuju pravu humanu i nacionalnu

261

namenu pa ni mogućnost praktičnog razaznavanja u topografiji mesta i manastirskih poseda čiji osnovni obrisi ostaju opipljivo prisutni - upućuje nas da na širem području evropske umetnosti tražimo kompleksnije objašnjenje interesantnom sadržaju i izgledu radova koji su pred nama. Odredjeni uticaji sa Zapada nisu samo izmenili izgled i karakter arhitektonskih i pejzažnih podataka, već i temeljnu ideju slike koja se ^{SAD} ~~sadrži~~ drugog ideala i uzora, širih i ne-tradicionalnih slikarskih zahteva i prosvetnih i scenskih tendencija koje postoje i traju u umetnosti i književnosti zapadne Evrope a okrznuili su i našu kulturu preko kontakta sa duhovnim životom Rusije.

Otsecci bakrereza sa predstavama vizitacija koje odvajam iz celine graviranih ploha prezentacije sopstvene misli radi /sl. 119 /, govore o atmosferi paradnog hoda i procesija, ne retkih scenskih manifestacija još u XV i XVI veku u Engleskoj, Francuskoj a naročito u za nas važnoj Nizozemskoj. U svim zemljama Evrope negovao se, od ranih renesansnih vremena, stari antički običaj pompeznih i paradnih ulazaka istaknutih ličnosti koje su, u ovim vremenima, dolazile u zvanične posete tuđim zemljama i stranim gradovima. Od XIV veka u Italiji su mnogobrojni paraadni korteži organizovani na firentin-
skim ulicama po ugledu na ulaske pobednika u Antici koji su inspirisali osobeni rod literature od uticaja na kasniji razvoj ove vrste spektakala - "De modo del triumphare /Facio degli Uberti/; zatim, Canti Carnascialeschi". Kao i u Italiji renesansnih vremena ove su parade, i docnije, imale odlike religioznih procesija. Zvanične ličnosti muzičari, slepci, prosijaci i sveštenici, ljudi odeveni u praznična odela izlazili su u susret svečanim svitama. Narod je bio posmatrač a u centru se nalazila ličnost u čiju je čast priredjena svečana povorka koja je morala impresionirati sjajem i teatralnošću. U Baroku

-episkopska status, -ikonama. Episkopi i sveštenici javljali su se i su na isti način bili organizovani veliki pogrebi /sl. 121 /, pa- u trijumfalnim procesijama Zapada; od Srednjeg veka sve do vladavine radni trijumfalni ulasci i episkopske vizitacije /sl. 129 /.-Na- ja XVI kroz vratnice St. Denis-a prolasile su povorka: svedbene, trium- sledjujući italijansku likovnu tradiciju nizozemskih umetnici su, falne, pekladne u kojima su učestvovali episkopi, sveštenici, bratstva, pored lokalnih teatarskih navika, primili i klasične forme latin- univerziteta - u svečanim odorama. U ovakvim paradama nošeni su pre- skog ambijenta.

Gravirane donje partije na otseccima sa vedutama srpskih mana- na primer, ruskih ilustracija. Rusi su svoju koncepciju mogli da pro- stira, pored atmosfere procesije, imaju mnoge pretopljene i izmenje- sire i na Jugu scenskim elementima priučenim iz poljskog pozorišta. ne sastojke evropskih svečanih, javnih, uličnih pozorišnih prizora. U poljskoj su jezuiti redovno davali predstave u crkvama, ali je po- Ove su scene odblesli onih sjajnih spektakala o kojima nam na sva- stoje razvijen i običaj procesijskih parada u čast kraljeva, sahra- kom koraku govori i ruska istorija pozorišta - priredbe u čast car- ne patrona jezuitskog reda itd, sa sablesima, alegorijama, trasparen- skih pobeda i ulazaka u novoosvojene gradove. O scenskom shvatanju i tisa i - grbovima. Principi teorije i praktične organizacije raznih nasledju u kompozicijama ovih bakroreza govori kao atmosfera praz- ogranka pozorišnog života u školama bili su isti u celoj Evropi, u ničnog dana tako i masa analogija sa monumentalnim spektaklima ove svim delovima gde je jezuitski uticaj u vaspitanju i organizaciji prirode u raznim tehnikama slikarstva na Zapadu i Istoku. Sigurno je spektakala bio dominantan. Jednom spektaklu pozorišnog i paradnog da su ta umetnička dela bila direktno inspirisana pozorištem. U gra- tona prisustvovao je, u koležu Clermont, 1674 god. Luis XIV a tom su viri Sahrana Golovina, koja je po svojoj kompoziciji ilustracija dram- prilikom učenici koleža pozdravili kralja stihovima njima posveće- sko-religiozne procesije, nalazimo bliski dodir sa srpskim predstava- nia i izveli baletski program. Bilo je i javnih pozorišnih predstava ma vizitacija /sl. 119 /. Nastala po direktnim holandskim uzorima /sl.

122/ ona je bogata detaljima zapadnih teatralnih procesija u kojima nionima i žive slike specijalno prepromljene za ovakve svečane pri- učestvuju velikaši, vojnici, sveštenici. Priredbe ove vrste, nastale u like. Procesije organizovane i kontrolisane od nastavnika akademija, krilu crkve, nisu bile samo inspirisane aranžmanom teatarskog duha. angažovale su ljude koji su pesmom, govorima, odama i vancima išli u Poznati glumci su ponekad lično učestvovali u povorkama, kao što je First učestvovao u raskošnom šestviju povodom sahrane Golovina slu- Sve to ilustruje ruske gravire, naročito one nastale u Petrovoj spo- žeći se, pritom, pozorišnom garderobom " ЛАТЫ ДОБРЫЯ ВСЕЯ ВОИНСКОЙ ОДЕЖДЫ И С НАРУЧИ И С РУКАМИ... ДЛЯ ДЕЙСТВИЯ ЧИНА ПРИ ПОГРЕБЕНИИ "

Na graviri se upčavaju i pozorišni mizansen i pozorišni kostimi. U

Na prvom mestu tu dolazi arhitektura. U njenoj interpretaciji na- propovedničkoj literaturi tog vremena, pod uticajem zapadnih istori- ši umetnici XVIII veka, kao i njihove starije kolege koji su se drže- čara, pisaca i propovednika, u mesnom koloritu su interpretirani mo- le vizantijske-balkanske tradicije, ali se u isto vreme markiraju opi- menti paradnih procesija u kojima je samo " ЦАР НЬКІЙ " zamenjen

-episkopo^ma statue, -ikonama.²⁶⁴ Episkopi i sveštenici javljali su se i u trijumfalnim procesijama Zapada; od Srednjek veka sve do vlade Lu- ja XVI kroz vratnice St. Denis-a prolazile su povorke: svadbene, trium- falne, pokladne u kojima su učestvovali episkopi, sveštenici, bratstva, univerziteti²⁶⁵ - u svečanim odorama. U ovakvim paradama nošeni su gre- bovi grada.²⁶⁶ U našim gradovima, sem ikona, ripida i grbova-nema pompe, na primer, ruskih ilustracija. Rusi su svoju koncepciju mogli da pro- šire i na Jugu scenskim elementima primljenim iz poljskog pozorišta. U Poljskoj su jezuiti redovno davali predstave u crkvama, ali je po- stojao razvijen i običaj procesijskih parada u čast kraljeva, sahra- ne patrona jezuitskog reda itd, sa amblemima, alegorijama, transparen- tima i - grbovima. Principi teorije i praktične organizacije raznih ogranaka pozorišnog života u školama bili su isti u celoj Evropi, u svim delovima gde je jezuitski uticaj u vaspitanju i organizaciji spektakla bio dominantan. Jednom spektaklu panegiričkog i paradnog tona prisustvovao je, u Koležu Clermont, 1674 god. Luis XIV, a tom su prilikom učenici koleža pozdravili kralja stihovima njema posveće- nim i izveli baletski program.²⁶⁷ Bilo je i javnih pozorišnih predstava ove vrste. Bazošteni su u XVI veku igrali pred Chatelet-om svoje pa- ntomime i žive slike specijalno pripremljene za ovakve svečane pri- like.²⁶⁸ Procesije organizovane i kontrolisane od nastavnika akademija, angažovale su djake koji su pesmom, govorima, odama i vencima išli u susret ruskim vladarima prilikom njihovih svečanih ulazaka u grad.²⁶⁹ Sve to ilustruje ruske gravire, naročito one nastale u Petrovoj epo- si. Sa našim graviranim predstavama vizitacija, one imaju mnogo slič- nosti.

Na prvom mestu tu dolazi arhitektura. U njenoj interpretaciji na- ši umetnici XVIII veka, kao i njihove starije kolege koje su se drža- le vizantisko-balkanskih tradicija, služe se metodom markiranja opi-

pljivih ali ne potpuno konkretizovanih elemenata realne gradjevine. Izgleda da je ovaj detalj u predstavama vizitacija na našim gravirama bio slobodna, originalna, nešto primitivna u svojoj težnji za uprošćenim i uopštenim, interpretacija preko ruske grafike prenetih uzora veduta samih gradjevina obeleženih likovnim koncepcijama ovih motiva u zapadnoevropskoj umetnosti. Eskorijalski vidici manastira i arhitektonski opisi zidina, unutrašnjih dvorišta, ograda, bašta, omedjanih gradina, pahuljastog drveća - reprodukovali su u rudimentarnoj svojoj varijanti one sheme gradjevinjskih kompleksa koje su samo, prenete u stilizovan i domaći pejzaž, izbledele i olabavile početne izvore re zapadnog porekla. Na zapadni način predstavljeni arhitektonski objekti daju dosta tačnu ideju o izgledu arhitekture, a sa tretmanom arhitektonskih partija u dekorativnim kompozicijama na Zapadu podudaraju se i po tome što se iz njih može indentifikovati plan i graditeljska misao arhitekata. Sigurno je, da se u rukama slikara mora da raspline i maštom dotakne suhi arhitektonski fakt, te naše grafičke predstave manastira bez obzira na sličnost pa čak i podudarnost sa originalnim izgledom, sužavaju ili šire svoje planove, detalje, proporcije - da bi se slikarski uskladile sa drugim likovnim elementima na listu kompozicije. U pogledu tretmana arhitekture naše gravire sigurno napuštaju istočnu, svetogorsku tradiciju shematično-romantičnog prikazivanja svetih mesta koja takodje trpi - na svojim izvorima - direktne uticaje sa Zapada. Uz sve ove sisteme nizanjanja i slikarska obrada arhitekture u podnožju grafičkih tabaka tek u kasnom XVIII veku gubi svoj duh pozorišne dekoracije, šuplji odjek kulisa koje čine okvir procesiji kaludjera, gostiju, naroda; ikone, pak, i ripide na njima - zamenjuju zastave i fanfare paradnih ili vojnih joyeuses entrées-a na Zapadu, alegorične predstave i vatromete živih slika holandske ulice. Na ovaj način doživljena arhitektura, sa kulis-

nim i statičkim svojim vrednostima, ima analogija u crtežima, tapiseriji i grafici na Zapadu još u XV i XVI veku. - Tako je za način i duh interpretacije arhitekture vrlo blizak karakterističan scen-ski manir crteža Antoine Caron-a na kome je prikazan izgled zamka Anet sa odlaskom ^{KATARINE} Marije Mediči, a radjen je za Tapiseriju Valois u Oficijama /sl. 117 /. I ovaj crtež i njegovo ostvarenje u drugoj tehnici, u oblasti primenjene umetnosti, sasvim odgovara teatralnom shvatanju motiva na našim manastirskim predstavama, shematičnoj arhitektonskoj konturi koja je - kao kod Caron-a - pozadinska kulisa procesijskoj kompoziciji u prednjem planu. Zbog velikih razlika u stilskim shvatanjima moglo bi se pronebeći sigurna prilika da se crtež Caron-a i njegovo ostvarenje u flamanskom tkačkom produktu ^{POREDE} sa nekom od naših gravira sa izgledima manastira. Ako bi to ipak učinili, bez pre nagljenosti i sa logikom, intuicijom tačno pronadjenim putem otkrili bi iznenadjujuće podudarnosti - uzimajući u obziru sve vremenske razlike, prostorne udaljenosti, različita shvatanja, tehnike, temperament i život koji deli dela. No čak i ako ne bi težili za analizom pojedinih delova na našim slikama veduta, njihova zamisao i mogućnosti kompariranja u celosti sa delima sličnim po duhu u svim vrstama i umetničkim tehnikama na Zapadu, dopušta siguran sud o jednom vidu dramskih prikazivanja koja su kod nas dobila samo jedan aktuelni i lokalni ton bliskog događaja, ali su, uprkos intimnosti i priviđne udaljenosti pozorišnih svojih početaka, i u ^{u spoljašnjim} suštini svojim manifestacijama usvojili sva znanja javnih priredbi kulturno starijeg i dramski iskusnijeg sveta na Zapadu. Medju radovima, na prvom mestu, postoji identična ideja, pobuda i nalog umetniku za angažovanjem u jednom društvenom, političkom i artističkom činu koji je inače bio opšte mesto teatarskog života Zapada od antičkih vremena i srednjeg veka. U radovima Caron-a, u slikama holandskih i flamanskih majstora,

živi nastavak trajne umetničke ideje i organizacije specifične za-
o adnjačke kompozicije. Ona se prenosi i na našu umetnost. Pored ve-
duta manastira, gradina, reka i sitnih delatnosti u minijaturnim ok-
virima panoramskih predstavljenog života, svojim zapadnim uzorima sa
ove gravire približavaju i evokacijom uspomene na istorijski zna-
čajne momente za manastir i za čitav narod. Jedan odredjeni mentali-
taciju, postojali su i tekstovi, opisi vizitacija, stihovane deskrip-
tet, umetnička tradicija i nacionalna opredeljenost diktirali su -
pored autontonih slikarskih darova - drukčiju varijantu ove teme u
zemljama Istoka i onda kada je stilski bila prilagodljiva i lako
prihvatljiva. U Rusiji je ona čvršće oslonjena na Nizozemsku i Ita-
taliju, a kod nas su uticaji dolazili sa dve strane. Uporedjene sa
zapadnim gravirama ove vrste, konstatuje se gubitak dekorativnog bo-
gatstva i pompeznosti i preovladavanje pravoslavne misli i udalja-
vanje čitavih radova na istorijsko-pozorišnu i likovnu periferiju.

U daljoj analizi uporedjenih radova, interesantno je posmatrati
povorku koja prati karuce u sredini Caron-ovog crteža i flamanskog
tepiha i detalje događaja, ličnosti i njihova ponašanja na srpskim
predstavama vizitacija. U ansamolima predstavljenih ličnosti, u pe-
šačkoj procesiji pored velikodostojnika crkve, učestvuju ljudi iz
naroda-prosijaci, žene, pastiri i paori čije smišljeno prisudstvo u
kompoziciji, autentični kostimi prikladni uzrastu, rangu i zanimanju,
odaju režisersku ruku domaćeg autora upoznatog sa stilom, duhom i
konvencijama pa i samim procesom scenskog postavljanja paradnih
vizita i povorki zvaničnika u pratnji značajnih ličnosti. Zapaža se,
kada se povremeno, tokom razvoja različitih formi školskog pozorišta,
pažnja posmatrača privlačila rado na masovne scene. U prilikama ka-
da je dolazilo do organizacije javnih spektakala kao što su triumfal-
na kretanja i posete, sem čisto pozorišnog dekora, angažovani su i
glumci i "gomila", te je organizacija kretanja masa na školskoj sce-

ni paradnih hodova donosila zagarantovan teatralni utisak.

Prenošenje ove vrste događaja i spektakla na polje druge umetnosti uz minimalno gubljenje istorijske verodostojnosti inače dobro kontrolisanog motiva od strane jakih slikarskih talenata - svedoči o trajnim i živim vezama između pozorišta i likovnih umetnosti i njihovom sažimanju. U ovakvim slučajevima, obično, uz likovnu prezentaciju, postojali su i tekstovi, opisi vizitacija, stihovane deskripcije mesta i prirode djačke deklamacije i ode - dela koja su važna za razumevanje i naših gravira i za punije upoznavanje jednog oblika pozorišnog života kod nas. I kao što su Caron-ovi crteži vezani za savremene hronike koje čine istorijsku osnovu jedne pozorišne interpretacije čija je logika rezultat opšteusvojenih životnih i scenskih navika, tako su i stihovi nastali povodom vizitacija, sastavi panegiričkog karaktera u kojima postoji začetak dramskih školskih formi, bliski sadržinom i stilom, likovnom jeziku scenskih aranžmana iste savremene teme. Monološkim svojim zakonima i uskošću radnje oni uspevaju sasvim da vežu svaku od ovih graviranih predstava za literarno-scenski svet bez konkretizovanja i direktnog tumačenja pojedinačne ode i pojedinačne parade. Duh ovih literarnih sastava posvećenih ovoj ili drugoj ličnosti, faktor je koji je spojiv za svaku od predstava na gravirama i objašnjava ih osobenim i originalnim sredstvima sa dosada nepoznatog aspekta. Deklamacija koja je u ruskoj stilskoj varijanti došla do nas bila je osnovni oblik dramske literature, tekst u rukama i umetničkoj obradi nastavnika i djaka svkarlovačke škole i osetna kao baza scenske postavke na našim kompozicijama vizitacija kao i uzrok ujednačenosti prikazanog sižea.

Jedino školski tekstovi panigiričkog karaktera i mogu da nam rečju dopune i objasne scenski gest, ton i hod na ilustracijama svog dramskog ovaploćenja na našoj grafici, da ga dokažu-a uz pomoć njihovih

271

272

273

274

skromnih kvaliteta, dopunjujemo sumarnu predstavu o specifičnim i malo poznatim pozorišnim manifestacijama kod nas. I u rekonstrukciji detalja na graviranim predstavama tekst nam služi kao tumač i podupirač. I sam razredjeni niz aktera u gravirama ima onaj isti ritam monologa koji - pored prologa i epiloga - nema ubrzanja i nerva dijaloškog teksta. Atmosferu i simboliku panegiričkih predstava i deklamacija djačkog kruga korišćenih upravo u ovakvim prilikama, van školskih dasaka i bina, pružaju redovi popova koji kađe i pevaju i koji samo na izgled imaju prigođno značenje, inače su satkani od starih i brojnih scenskih elemenata, zapadne inspiracije i laičkog karaktera. Pojava profanih, teatarskih formi u gravirama i slikama religiozne sadržine nije ni malo neobična. Od XVI i XVII veka efekti svetkovina i spektakla vatrometa i triumfalnih šestviđa nisu bili strani i ruskim duhovnim licima: ona su ih čak i usvajala organizujući i sama teatralizovane obrade crkvenih praznika u težnji za prihvatanjem svih mera koje bi pomogle jačanje duhovne vlasti. I ne samo crkveni obredi; teatralizovane su bile i crkvene procesije, a time se doprinosilo propagandi crkve. Po stilu graviranih slika takvih manifestacija, vidimo da se pravoslavna crkva, u tom poslu, oslanjala na zapadnoevropska iskustva upućena na to silom političkih i umetničkih okolnosti - u momentu kada su uzori sa Juga, iz Grčke, za pravoslavni svet Severa i Balkana prešahnjivali.

Pejsažne partije naših gravira nižu blaga brda izbrazdana linijama useva-perspektivnim ogledom renesansnom geometrijom-a monotonijom svoje vegetacije i ponavljanim ritmom ispupčenja brežuljaka, sugeriraju neizradjeni ukus i neujednačeni ritam stihovanih opisa u osamnaestovekovnoj poeziji. Ovakve se pesme zaustavljaju na odredjenim imenima mesta i ličnosti u laganom odmatanju hoda vizitacija. One asociiraju čitav taj proces i utisak likovnih predstava događaja, značaj njegov

sa stanovišta organizacije i političke manifestacije, ali i sa spoljašnjim dekorativnim prosedom teatarskog i deklamatorskog paradižanja u usporenom toku reči - bledih odblesaka školske lirike, bez naročitog poetskog poleta.

Naše gravire, međutim, imaju bližeg dodira sa drugom vrstom literature. To su stihovane panegiričke deklamacije Emanuila Kozačinskog, a zatim njegovih sledbenika, i opisi fruškogorskih ili drugih manastira u Vojvodini, kakve smo već pominjali, - nastali kasnije i sa drugim ciljem, manje literarnim - istoriskim, ali sa vrednostima literarnih izvora ako se iz njih isključi politika, informacija, istorija i beleška. Pozdravni stihovi sholastičke versifikacije, zvanično retorični, sa "piitičeskim" patosom, sažimani su u knjižice, a njihov ton i metaforičan jezik, sračunat je bio na čisto vizuelne efekte

²⁷⁵ i teatarska uzbuđenja. Pozdrav sa akrostihom Vićentiju Jovanoviću mitropolitu beogradsko-karlovačkom prilikom povratka iz Beča koji je sastavio Emanuelo Kozačinski, profesor karlovačke gimnazije 1735 god., ²⁷⁶ sadrži stihove koji iako se direktno ne odnose na jedan, svoj, bakrorez sa predstavom vizitacije tj. ilustracijom svečanog dočeka, ipak pruža pravu atmosferu vizitacionog spektakla, njegov ambijent, pejzaž, ljude koji učestvuju, odnos prema duhovnom pastiru i vezuje se za slične detalje na bakrorezima, za ceo niz karaktera, ličnosti i situacija koja se na njima sreću - od klira do prosijaka, od učenih do neuke sirotinje koji su sa detaljima realne nošnje, belezima društvene pripadnosti i entuziazmom nacionalne zainteresovanosti predstavljeni u podnožjima naših [↑] gradova. [↓] U tekstu se pominju zasluge mitropolita i staranje za prosvetu, a u duhu panegiričke poezije, ruski je duh istakao i sve vrline dobrog mecene u oblasti nauke i u odnosu na učenike. Međutim, mogu se sresti i stihovi, koji svežom skicom pejsaža i okoline, odstupaju realizmom i iskrenim doživ-

114 115
ljajem od mehanizma školske versifikacije. Uzgredno i letimično dodirnuti podaci po prirodi koji staju samo u nekoliko stihova naše ode, sugeriraju novo osećanje za pejzaž koje prožima i naivne predstave prirode na gravirama Vojvodjanskih majstora - čiji renesansni metod i realizam ne pripada shemi topografsko - minijatorskog atomskog stila:

КОЛЬ РАДОСТНІЙ ЕСТЬ ПРИХОДЪ, ТВОЙ АРХИПАСТІРЮ

В СЕРБІИ, ВЪ СЛАВОНІИ, ЖИВУЩЕМУ МИРУ,

ЕДИН ПО ЕДИНОМУ, ТВОЕ ПРОСТОГО ПРАВА

Всѣ купно торжествуютъ видящи тѣ здравѣ;

На радость в'стають горы, холмы и долины

Поради пришествія вашей святини

Kasnije je i Dositej u ovom duhu opisivao hopovska brda, vinograde, voćnjake i livade i "holm nad holmom" hopovske okoline. ²⁷⁷ Nezavisno prostudiran pejzaž u sklopu događaja na gravirama, akcesorni je faktor koji pokazuje neosporno svoje zapadno i to dekorativno - scenografsko poreklo. Opis pejzaza ne naleže, svojim realizmom i eventualnim prisustvom činjenica, na beleške neposrednih iskustava pred prirodom, ali sama njegova pojava - i na gravirama i u literaturi - svedoči o ulasku jedne nove, evropske teme u obe grane umetnosti, moderne teme za koju pokazuje interesovanje Evropa XVII veka. ²⁷⁸ Sem toga, treba imati na umu, da knjižice koje opisuju svećane posete i paradne procesije, na primer u Rusiji, uvek označavaju i mesto na kome se vrši ceremonija; one ga opisuju sa mnogo pažnje za plan terena, detalje i okolinu u kojoj se zbiva događaj. ²⁷⁸ Kao na Caron-ovom crtežu i flamanskom tepihu, pejzaži naših gravira pokazuju iste odlike stila - u izrazitim nastojanjima scenografije u postavljanju izdignutih i uporednih planova u cilju postizanja perspektive u pejzažu. Pozadinski pejzaž sa svoje slikarske fakture i dubinskim usponom zajednički je na radovima svih majstora paradnih

procesija i vizitacija koji su pokazali razumevanje za dekorativnost i funkcionalnost pozadinskog zastora na pozornici. Isti umetnički stav, naročito izrazit u radovima nizozemskog porekla, ogleda se u postupku tretiranja vedute kao celine. Posmatran sa uzvišene tačke, široki vidik obuhvata mnoštvo događaja i simultanih zbivanja; on otkriva naturalističke pojedinosti u opisu unutrašnjih izgleda manastirskih dvorišta, scene sa pastirima, događaje na poljima, hvatanje riba na rekama, mlinove i seljačka kola, sitne figure koje se kreću u beznačajnim akcijama i ekipaže i procesije gostiju i kaludjera. Sličnosti između poredjenih radova idu do detalja u toj meri da nas bliski zapadni listovi navode na misao da u gorkogradinama omedjanim pleterom na našim bakrorezima vidimo simplificirane kompartimente uporednih cvetnih aleja koje na scenografski koncipiranim zapadnim crtežima i gravirama interpretiraju palisijevski studiranu parkovnu arhitekturu i kroj niskog rastinja naprednih botaničko arhitektonskih eksperimenata koji su odgovarali naporima francuske Renesanse u prilaženju i savladjivanju prirode. Ali ove motive ne srećemo samo u zapadnoevropskoj umetnosti. Evropski kalup u predstavljenju veduta gradova i arhitekture, strast za evropskim stilom regulisanih parkova, pokazala je Shonebekova škola i on sam, dajući nacрте за "ОРОДНІЕ РЯДИ". U eposi Petra Velikog ta je strast dobila šire razmere; regulisani parkovi su oduševljavali i samoga Petra, a od samih začetaka pozorišnog života, služili su kao mesta za praznovanje, pozorišne predstave i "fejerverke", te dekorativni pejzaž ima u Rusiji direktnu vezu sa dekoracijom naročito pozorišnom. I položaj ovih predela sa arhitekturom i njihovo smeštanje u donje partije gravira, slaže se sa starinskim medodom u ranom ruskom slikarstvu, u slikarstvu veduta - onih, bliskih načinu S. Rožkova i I. Maksimova u knjizi "КНИГА ОБЪ ИЗБОРАНИИ МИХАИЛА ФЕДОРОВИЧА НА ЦАРСТВО

U suštini, naša grafika ove vrste bliska je ruskoj graviri XVII ve-
ka, jer, u oba slučaja, vedute imaju izgled "kartuša amblematskog ka-
raktera", iz kojih su se kasnije razvili panoramski i perspektivni
vidici. Pored istorijskog dokumenta gravire ove vrste bile su u is-
to vreme dokaz o novim umetničkim interesovanjima i novim shvata-
njima pejzaža i arhitekture u dekorativnoj umetnosti.

Na jednom od Caron-ovih crteža koji predstavlja dolazak poljskih
ambasadora u Tiljerije, u dve vrtne parcele nalaze se predstavljeni
grbovi koji su, po naročitoj modi, ulazili u okvir vrtova i jelovih
parkova. Ako se opomenemo srpske gravire manastira Sretenja sa grbom
u levom uglu i parade nizozemskih časnika sa amblemima i grbovima
u rukama /sl. 122/, nećemo oklevati da brzom asocijacijom još jed-
nom otkrijemo dokaz i proširimo svoje saznanje o poreklu i mestu po-
javljivanja ovog detalja. Po evropskom maniru, on se sažima sa temom
političko - ceremonijalne - teatarske prirode.

-Panegirički ton, zahvalno priznanje i nabrojanje požrtvovanih
gestova mitropolitovih za opštu stvar prožima i karakteristične stih
hove:

ТРОДОВЪ СВОИХЪ РОНИШИ ЗА ЛЮДИ КОЛИКО ;
ОТЕЦЪ ВСИ УБОГИМЪ, СКОРБЯЩИМЪ НАДЕЖДА,
АЛЧУЩИМЪ БЛАГО ПИТАТЕЛЬ, А НАГИМЪ ОДЕЖДА ;
ПОМОЩИ НИ ТКОГО, ВЕСМА НЕ ИМУЩИМЪ ;
ИЗЪВЛЯЕШИ МИЛОСТЬ, ДО ЕДИНА СЛОВА :
СИРОТАМЪ НЕ БРАНИТИ СВОЕГО ПОКРОВА
ЧЕСТО ПРИЯВЪ ВЪ ПИТОМСТВО, МЪДРОСТИ УЧИТИ
И ВСЕГО ТРОШКУ НА ИХ ВЕСМА НЕЩАДИТИ.

Stihovi su puni humanističkih pretenzija i simbola školske versi-
fikacije. Međutim, oni nisu puka literatura i čista apstrakcija. U
njima ima mnogo onih žanr detalja koji čine slikovite partije i na
platnima parada i dekoracijama franko-flamanskih ateljea; oni se
dotiču narodskog života na skoro naturalistički način koji u svetu

slika ima svoje šarmantne i adekvatne reprodukcije. Neki od njih se odnose na onaj šaroliki krug ljudi koji se obraća vladici za materijalnu pomoć, za direktnu uslugu milosrdja, presrećući ga na putu i pri ulasku u manastir. To su "убори", скорбящи "kojima on" не бранит своего покровы ". Na najvećem broju naših veduta ovakve su ideje sumirane lakim krokijem slepaca, hromih, žena sa decom u krilima, koji, zbog kompozicijske skućenosti i njene svedenosti na osnovne podatke, gube mogući efekat Kaloovih likova narodskih scena, te kod nas više podsećaju na ruske skomorone no na fiksirane aktore i karaktere Comedija dell'Arte. Ove figure realističkim svojim izgledom i slikarskim tretmanom, mogu da opsene samo spolja, vizuelno. One su na svom mestu, međjutim, sa neprikrivljivim unutrašnjim smislom koji znači političku, socijalnu i naročito-teatarsku namenu. Zato analogije za ovu vrstu žanra možemo naći na onim mestima gde su umetnički produkti pratili inscenaciju paradnog zbivanja pod otvorenim nebom. -Ako bi se zastavili na dosadašnjoj analizi i upoređivanju detalja bilo bi već dosta proverenih i uverljivih data, da je organizacija likovne predstave jednog starinskog političko-paradnog događaja, posrednim putem, inspirisala daleki ali kompletni literarni i likovni odjek jedne slične manifestacije. Čini se da su samo vremenska udaljenost i tehnička zaostalost lišile početnu ideju dugotrajnosti njene pompezne i dekorativne koncepcije najpunijeg zamaha, ali detalji govore da su se naši slikari morali pozabaviti, ne samo aranžerski i režiserski, sistemom paradnih teatralnih spektakla preko predložaka, već da su u njima mogli i učestvovati, bar u onim slučajevima kada se radilo o naročito svećanim vizitacijama.

slikarstva LEGENDA O SVETOM NIKOLI: niz listova koji barokno ki-
 tajastim okvirima zatvaraju male scene koncipirane sigurno u duhu
 Strogo religiozni siže i bibliske teme, opšte su mesto evropske
 školske literature i likovnih umetnosti. U crkveno-bibliskom repertu-
 ara, dramski slikari i pisci pokazivali su pažnju za ista lica i teme.
 Medjusobni uticaji su, takodje, znatni i mogu se zapaziti i na prime-
 rima srpskog slikarstva.

U kulturno-literarnim i umetničkim prilikama vojvodjanskog XVIII
 veka kao i u socijalnom i političkom životu tih oblasti našeg sveta,
 mogu se, naročito u slikarstvu - u složenim okolnostima ovog intere-
 santnog perioda-grubo razuditi dve tendencije: moderna, barokna i trad-
 icionalna, klasična. Smisao za sažimanje obe težnje medju kojima se,
 u pogledu stvaranja na širem polju likovnih umetnosti, ističe barokna
 kora koja sve više preovladjuje u formalnim rešenjima-podriiva povremen-
 čak i posle sredine veka, stara nota jednog manira nedovoljno razradj-
 enog u istoriografiji evropskog Manirizma i Baroka, a koji, na našem te-
 renu, istorija vojvodjanskog slikarstva XVIII veka, u parcijalnim rado-
 vima i studijama, tretira kao ostatak srednjevekovnog ukusa i stila i
 težnji ka ikonografiji balkanskog nasledja i porekla. U ovakvom gle-
 danju ima bez sumnje tačnosti ukoliko tek postoji želja da se proble-
 mi obeleže grubim konturama ili da se njihov sadržaj rezimira konci-
 znom frazom. Ali ovakav metod ne bi smeo da bude dovoljan, a ni dozvolj-
 en: na ovaj način formulisana i uopštena pravila mimošla bi neke ne-
 obradjene ili neopažene pojave u umetnosti XVII i XVIII veka koje no-
 se u sebi interesantno jezgro jednog stila, nesazrelog svojim barokn-
 im oblicima i karakterizacijama naročito u istočno-evropskom svetu,
 a čije se posebne vrednosti ne smeju prenebeći.

U narativno shvaćenim ciklusima i ilustrovanim žitijima, naročito
 na bakrorezima iz sredine veka, pored nasledjenih shema tradicionalnog

slikarstva sa ovakvim temama, započinje se niz listova koji barokno kinjastim okvirima zatvaraju male scene koncipirane sigurno u duhu klasičnog, renesansnog stila. Neke od njih, nizom likovno-scenskih efekata i punoćom teatarskog akcesorijuma, idu za ne retkom pojavom u likovnim umetnostima: onom, da inspiracija i blisko prijanjanje za dramsku literaturu bi bila postojana pojava u slikarstvu od najstarijih vremena. Jedan od primeraka srpske grafike na kome se uspešno može da prati scenska misao u kompoziciji i renesansna shvatanja u detaljima, jeste i bakrorez sa žitijem sv. Nikole od H. Zefarovića.

Evropska dramska književnost i istorija jezuitske prakse školskog pozorišta, beleže drame o životu sv. Nikole kao često davane predstave na scenama koleža jezuitskog reda. Nasuprot dosta retkom interesovanju za sižee iz Novog zaveta, školsko pozorište je često obradnjivalo legende o životu svetitelja i istorije njihovih mučeništava. Motivi su ti bili negovani jer su, pored religioznih ideja, omogućavali moralističkog predstavljanja srednjovekovne na scenama Zefarovićevoj ba-
nu propagandu. - Tako su djaci opatije Saint-Benoît-Sur-Loire, pitomci odgajivani pedagoškim metodama jezuitske braće, pored drama o vaskrsenju Lazara i preobraćanju sv. Pavla, često izvodili Légend de Saint Nicolas, sveca-patrona učenika, dramu koja je svoj oblik dobila kod pisaca XII veka u latinskoj srednjovekovnoj redakciji. Prvi svetitelja iz života svetitelja i mučenika, u periodu barok, započeli su dramatičnim život srećemo u Jeu de Saint Nicolas od Jehan Bodel-a iz Arras-a, a naročito je Lorena negovala rasprostranjeni kult svetitelja. Primera ima i u engleskoj dramskoj literaturi i kod Ruskog repertuaru kasnije školske dramske interpretacije. Naročito se na poljska sredina, koja utiče na Ukrajinu, u dramaturgiju školskog pozorišta XVII veka, oduševljavala srednjovekovnim misterijama; zbog toga će savremene jezuitske drame Poljaka i Rusa na hagiografske teme i žitija, ličiti u mnogome na misterije Srednjeg veka. I propovednička delatnost ruskih pedagoga koji su se u XVII veku bavili i dramatur-

giom, manifestuje uzore govorništva povodom dana sv. Nikole kada je njegova delatnost isticana kao "ОБРАЗЪ ПРЕПОЛЕЗНЫЙ ДѢТСКІЯ ЮНОСТИ НАСТАВЛЕНИЯ" ²⁸⁸

Može se pretpostaviti, da je slično običaju na Zapadu, i na Istoku svetitelj bio vezan za školu i poštovan kao patron djaka. ²⁸⁹

U bakrorezu sv. Nikola, radjenom po predlošcima iskusnijeg majstora, Aristifor Zefarović je koristio jedan oblik scenskog prikazivanja narativne teme metodom koji ⁹prističe skoro neposredno iz religioznih prikazanja Srednjeg veka. U vremenu kome Zefarović radi svoj bakrorez /1746/, scenografija na Zapadu teži realizmu u dočaravanju ambijenta i primeni trodimenzionalno obradjenih kulisa čiji realistički aranžman na sceni zamenjuje konvencionalno markiran prostor ranije prakse. Kod Zefarovića, i likovni i literarni momenat dela lišeni su realizma; postoji, pak, veoma jaka veza sa starijom tradicijom i koncepcijama, te on, u definisanju prostora, kao u Srednjem veku ili Renesansi, ne insistira na savršenoj konkretnosti i egzaktnosti realističkog pretstavljanja. Srednjevekovno na scenama Zefarovićevog bakroreza je prvenstveno indiciranje mnogih mesta radnje, radnje u simultanom kretanju, po primeru prikazivanja u srednjovekovnom pozorištu. U duhu dramskih prikazivanja žitija svetitelja koje su na školskoj sceni sačuvala tragove moraliteta, slike i gravire sa čudima i momentima iz života svetitelja i mučenika, u punom Baroku, zadržavaju skoro srednjovekovni ton u tumačenju pojedinih scena-dramski zastareli ^msredstvima; kao i drame školskog pozorišta slika ne prikazuje akciju, događaj i psihologiju, već likove i zbivanja doživljene kao na ikonama. Medaljoni koji nose pojedinačne scene na isti način lokalizuju radnju-na jedan posebno definisani svet kao i paviljoni u sistemu srednjovekovnih prikazanja. Poznato je da je kroz njih, pred očima gledalaca, radnja prenošena sa jednog objekta na drugi u sukcesivnom nizu kućica. Sukcesivan tok odsečaka žitija sv. Nikole dik-

tirao je organizaciju slika u medaljonima-uskladjenim pozornicama starinske dramske radnje, jednostavnog gesta, ambijenta i govora. Na našem primeru, kao u mnogim slučajevima renesansne italijanske umetnosti koja stoji pod uticajem *Sacre rappresentazioni*, disparatne scene bile su povezane, bez žrtvovanja likovnog i scenskog integriteta, od jednog mesta scenske radnje do drugog, kao scene srednjevekovnog teatra. Tako scene Lottove freske u Oratorio Suardi a Trascorre/Bergamo/ koje se datiraju u 1564 god. pored scenski zamišljene prezentacije legende o sv. Barbari u centralnom polju zidnog platna, donose i tipične medaljone sa sumarnim dramskim momentima iz života svetitelja i mučenika. Scenske elemente ovih fresaka sa arhaizirajućim odlikama srednjevekovnog pozorišta zapaža i istorija italijanske umetnosti, a poreklo, funkcionalnost i logiku scenske umetnosti u interpretaciji događaja u tondima notira i istorija pozorišta /sl. 125 /.

Smenjivanje medaljona sa religioznom sadržinom ili temama alegoriškog značaja obuhvata često loža i grozdasti ornamenat koji se širi sa ogranaka jednog stabla-jedne osovine u organizaciji rasporedu scena. Ovaj čest ornamentalni motiv koji ima vid genealoškog stabla, gradjanski i teatarski je fenomen renesansnog doba i nosi u sebi često lik živog glumca ili scena na krajevima najglavnijih ogranaka. On tu funkciju ima kako na našem bakrorezu, tako i na fresci L. Lotta. Kao okvir i vezivo pojedinačnih scena prikazanja simultanog načina, loza nije redak motiv ni u umetnosti Nizozemske; u ilustracijama šesnaestovekovnih flamanskih ²⁸⁹ pema koje prikazuju Reteriku na nebeskom prestolu-omiljenu figuru *Tableaux vivants* -a, hrićanski motiv loze dobija svoj teatarski smisao i funkciju. Kod Lotta i na Zefarovićevom bakrorezu motiv loze i medaljona živi pored modernih napora, u drugim delima, za jednostavniom slikom, sa jedinstvenim perspektivnim planom i jednom organizovanom likovnom celinom.

Sve ono što se u žitijima svetitelja i dramskom pričanju parabolala ili biblijskih sižea moralizatorskog duha izražava pomoću teksta, pomoću reči, -slikarstvo, služeći se svojim jezikom i medijumom, saopštava često elementima pozorišne igre, pokretom i scenografski shvaćenim ambientom. Na temama pogodnim ne samo zbog moralno-poučnog sadržaja već i zbog dramskog ritma, slikovitosti i mogućnosti likovne impresije, literarni i scenski faktori uzajamno su se dopunjavali i zajednički inspirisali likovnu umetnost. Činjenice su to koje nam omogućuju, da u traženju porekla nekih elemenata u slikarstvu i našeg XVIII veka-zbog nedostataka teorije i literarnih dela sa sadržinom koja nas zanima-komparativnim metodama dolazimo do onih primera koji su tuđi, ali za koje sigurno znamo da su se koncentrisali i oslanjali na detalje i organizam jedne druge umetnosti. Bibliografija naše dramske književnosti ne bežeži ni jedan primer drame o sv. Nikoli ali iz studija ilustracija prikazanja dolazimo do veza koje su postojale u sistemu dramskog izvodjenja u svetu i likovnih koncepcija koje su se držale tog sistema. Ipak, u XVIII veku, na vojvodjanskom tlu nailazimo na karakterističnu pojavu: veliki broj bakroreza sa žitijem sv. Nikole. S druge strane, iz literature je poznato da je J. Rajić pisao prigodne pesme, pozdravne stihove povodom božićnih i uskršnjih praznika i praznika sv. Nikole. Kratke ove pesme od dvadesetinu stihova pripadaju tipu ruske verifikacije, nametnute prisustvom Kozačinskog kao ustaljen običaj srpskih škola XVIII veka. Tekst Rajićeve pozdravne pesme nije mnogo originalna i njime se ne mogu pratiti činjenice i detalji scena na bakrorezima. Međutim, ne izgleda slučajna podudarnost u interesovanju slikara i istaknutog litarata jedne mlade kulture. -Pošto ceo vizuelni tok pričanja događaja na bakrorezu govori o pozajmnici dramskih šablona, nameće se nužno posvećivanje pažnje literaturi koja je morala pomagati u uobličavanju li-

kovne i moralne ideje. Siroko poučni, moralno-natativni tom literaturu prožimao je uopšte život Evrope XVIII veka ¹ste u nužno pritešnje-
noj invenciji slikarstva upućenom na sebe, pomoć dolazi iz ovih izvo-
ra.

Analogije u ruskoj i zapadnoevropskoj umetnosti koja stoji pod uti-
cajem dramske umetnosti i literature, ¹pokazuju na primere iz našeg sli-
karstva sa upadljivim detaljima scenskog porekla. Na ovaj način i deo
likovnog stvaralaštva Zefarovića mogao bi da posluži kao materijal
ako ne za rekonstrukciju fiktivne scenografije školskog pozorišta,
onda bar kao dokaz o postojanju predstava i ideja o scenskim aranžma-
nima, aparatu i vrednostima pozorišne umetnosti koja su svojina savre-
menog života. Rečeno je da u Zefarovićevom bakrorezu sv. Nikola iz
1746 god. i samo rasčlanjavanje događaja jednog žitija na scene u
medaljonima deluje već svakom odeljenom slikom i sadržinom i znači
potkrepljivanje biblijske teme i njene moralizatorske vrednosti oda-
brani vizuelnim i scenskim efektima. Simultanost radnje na ovom gra-
fičkom listu, radnje koja pravi svoj krug sa scene na scenu skoro in-
dentičnog dekora, stari je oblik slikarske prezentacije predstava mi-
sterija čiji jednostavni plan u izvodjenju živi dugo na evropskoj
sceni djačkog pozorišta i u eposi Renesanse. Sematizam starog stila
ogleda se naročito u komponovanju pojedinih slika u kojima postoji
mehaničko kretanje grupa i pojedinaca na sceni. Zbog toga i medaljoni
sa renesansnim rešenjima unutrašnjeg prostora i pozadinski zastorom,
gube celovitost svog stilskog efekta i postaju deo jedne starinske
stilizacije koja nije samo posledica mešanja stilova; na ovaj se način
moglo delovati na gledaoca ne samo situacijom vizuelno saopštivom,
već nesmetanim i tečnim tumačenjem teksta poučnog dramskog dela. Dug
život dekora i sporo menjanje njegovih stilskih karakteristika, odr-

žalo se i u rešenjima onih medaljona inspirisanih elementima renesansnih rešenja.

Analizirajući neke scene na bakrorezu o sv. Nikoli, naročito one koje imaju određene i prečišćene dramske elemente /sl. 126 i 128/, zapazićemo da oni medaljoni na kojima su prikazani događaji u enterijerima, odgovaraju uputstvima za savremenu scenografiju u školskim predstavama širom Evrope. Kao u školskom pozorištu renesansnog vremena scene u medaljonima su tipizirane i opštim mestima uprošćenog dekora obeležavaju prostor i mesto zbivanja radnje. Na nekim primerima arhitektonski ton u pozadini scena obrazuju arkade uzete iz prakse Plautovih i Terencijevih dramskih postavki koje su u XV i XVI veku bile ilustrirane drvorezima /sl. 126/. Medaljon No. 1 Zefarovićevog bakroreza sv. Nikola govori o autentičnim formama ove inspiracije. Kao na drvorezima-ilustracijama Terencijevih drama, mesto radnje je platforma, prednji plan bine izvučen ispred arkada među čijim se lucima nalaze zavese ili navlake. Kao i u renesansnom pozorištu i praksi na univerzitetima i jezuitskim školama, načelno se ne daje puni enterijer u predstavama terencijanskih drama. Teatarski uticaj na bakrorezima određuju i položaj ličnosti, ravna linija njihovih kretanja, i situacija-akcija svedena na minimum pokreta i nužna objašnjenja u okvirima medaljona. Sve to, pak, deluje kao jednostavna, izostala reč školske drame. Po broju i izgledu zastrtih prostora u interkolumnijama, reklo bi se da su prilagodjeni potrebama i navikama školske scene i mogućnostima skromnog školskog ambijenta-odeljeni prostori sa nekada plastičnijom formom, pretrpeli izvesne promene kroz interpretacije i razne varijante u likovnoj umetnosti. Broj lukova je, tako, smanjen; njihov formalni, arhitektonski izgled uprošćen, a zavese retko otvaraju vidik na unutrašnju scenu /sl. 126/. Uzetak je samo scena u kojoj svetitelj spasava devojke od bluda. Dekor koji je i u ovome slučaju jedno-

stavan, razastrt je u jedinstveni plan koji se ipak može okom obuhvatiti sa tri strane i najviše odgovara starinskom srednjevekovnom i djotovskom sistemu prikazivanja mesta radnje u arhitektonskim markacijama prostora. Najbliže analogije, razume se, ne bukvalno uzete i prenesene u vremenski i prostorno udaljeni svet, jesu table sa predele Gentile da Fabriano /²⁹⁵Quartaresi oltarska slika Vatikanske galerije/i doslovna kopija Gentile-ovog rada kod Firentinca Lorenzo di Bicci-a. Ne isključujući elemenat fantazije iz likovnih interpretacija stare scene, skoro jedinstvenim stavom najistaknutiji istoričari pozorišta u svetu, prihvataju drvorezne ilustracije Terencijevih drama i primere ranorenesansnog slikarstva kao moguće izvore za rekonstrukciju izgleda pozno-srednjovekovne i renesansne scene.

Detalji i duh k nama pozno dospelih renesansnih formi blisko naležu na ovaj manir. Oni nam pružaju dovoljno materijala da konstatujemo jeinu nevoljnu retardaciju evropskog stila za koji smo ponekad u zabludi da izostaje iz stilističkih pokreta na srpskom terenu, jer ga prikriva spoljašnja obloga baroknih kalema koja se prepliće sa starim i navodi na generalne karakterizacije. Medaljoni Zefarovićevih bakroreza deluju ubedljivo svojim ranorenesansnim otsečcima ne samo zato što im se mogu naći uzori u evropskoj umetnosti toga vremena, već naročito po konsekventno sprovedenim stilskim shvatanjima. Bez obzira na puteve prodiranja renesansnih elemenata, zainteresovanost za linearni sistem i mogućnosti u sugeriranju prostora, za kristalnu i svedenu kompoziciju, uravnoteženu sa merom i humaniziranu likovnim opredeljenjem za jednostavnost i jasnost, najviše potsećaju na prve korake Renesanse i na onaj šarm kod slikara prelaznog manira kojima su slične i ovakve teme, uprkos naracije i didaktizma religioznog jezgra, odisala je duhom novog i naprednog. Simplificirane renesansne postavke, vremenski zakasnele u zemljama sa sporim hodom ka savremenosti,

došle su k nama i preko scenskih formula školskog pozorišta sa-
žetih u slikarstvu epona i kulture koje su, u teoriji i praksi, mora-
le da nose klasične elemente.

Brod kao element scenskog aranžmana primenjivan je u srednjeve-
kovnom pozorištu, u crkvenim prikazanjima, najčešće priče o potopu kao
i u drugim kontekstima. Na točkovima koji su iznosili i druge pozo-
rišne rekvizite pojavljuje se ovakav brod/sl. ¹³² / i prilikom
svećanih ulazaka vladara u evropske gradove, na triumfalnim lucima
dizanim ²⁹⁶ zatu priliku. Tokom spektakla u čast Katarine Aragonske u
Westminster Hall-u 1501 god. Pojavio se brod na točkovima..."The se-
cund pagent was a ship in like wise sett uppon whelys, without any
leders in sight, in right goodly apperell, havynge her mastys, toppys,
saylys, her tacyng, and all other app/ur/ten/an/us necessary unto a
semely vessel, as though in hade been saylyng in the see". U ovom i
²⁹⁷
ovakvim prizorima, pred celokupnim ansamblom simboličnih pretstava u
procesiji stajao je tumač koji je razjašnjavao prizor-način koji su
negovali naročito Flamanci u objašnjavanju svojih živih slika. Poja-
²⁹⁸
va ovakvih slika. Pojava ovakvih amblematičnih objekata nije itali-
janskog porekla već, izgleda, severnjačkog, pošto i talija, u prikazi-
vanju svojih živih slika, koristi radije arhitektonski dekor. - Sasvim
²⁹⁹
sličan vizuelni utisak ostavlja i Zefarovićev medaljon No. 12 na ba-
krorezu sv. Nikole. Protagonistički koncipirana i izolovana figura sve-
titelja odgovara akciji glumaca-pojedinaca na školskoj sceni koji
upročćenim monologom ³⁰⁰ završava narativni sadržaj žitelja, pred simbo-
ličnim objektom broda u drugom planu. /sl. ¹²⁹ /. U XVII veku
ojačala je simbolična nota ovog starog amblema; u to vreme on se ne
sreće samo u scenskoj umetnosti, već-posredstvom simbola i amblema-
i u slikarskim delima koja se drže moralizatorsko-narativnih tema
i ilustracija literarnog tona. Posebno je značajno istaći scensku

važnost ovog amblema..Od Sabatinijevskih vremena i savršene mašini-
 zacije broda za potrebe scena,njegova tipizirana kontura-u značenju
 države,stabilnosti i spokojnog života,ispunjava simboličnu fantaziju
 sveukupne barokne umetnosti.U aktivnom i napetom tempu života XVII
 veka¹on,na zapadu Evrope,postaje skoro votivni objekat.U Rusiji se
 to događa u eposi Petra Velikog.Masa gravira Zubovljevog kruga ne
 samo da se bavi komponovanjem ovog motiva u batalističko-pomorske sce-
 ne,već ga prenosi,u najrazličitijim vidovima i stanjima,kroz nizove
 graviranih listova izbrazdanih frizovima u bakru raznih galija Petro-
 ve epohe. Struktura njihova oslanja se na holanske uzore XVI iXVII
 veka koja je karakteristična i za amblematsku kompoziciju objekta.
 Holandija je,dakle,dala simbolični sklop jednog detalja koji je pos-
 tao zajednički u složenom aparatu likovnog,političkog,literanog i po-
 zorišnog života.-Evropska škola gravera,sa izuzetno jakim podleganjem
 jezuitskoj sholastici i modernizovanom kulturnom životu XVII veka,
 usvojila je - i u starinskim kompozicijama religiozne sadržine - mno-
 ge simbolične znake amblematskih knjiga jezuita.Uripinoj Ikonologiji
 brod je znak za "Confidenza"³⁰⁴:on je amblem u rukama žene koji znači-
 "Con la nave i naviganti ardiscono di praticare l'onde del mare,
 le quali solo con la ^efacilità del perpetuo moto,par che minaccino rovi-
 na,morte et,est^lerminio dell'huomo che quando passa la terra,¹esce
 fuori di suoi confini"³⁰⁰/sl 134 /.I ovim putem je forma i simbolično
 značenje amblema unešeno u likovnu umetnost baroka.U toj vezi govori
 i savršena mehanizacija amblema u baroknom vremenu nastala iz najis-
 tančanije sinteze zajedničkih umetničkih htenja u arhitektonsko-tea-
 tarskoj praksi Furttenbacha. /sl. 132 /.Veza ta je samo nastavak du-
 gog razvojnog puta ovog elementa u slikarsko-arhitektonskim skicama
 italijanskih praktičara i umetnika,scenskih arhitekata.Sabbattinijev
 radovi predstavljaju živi dokaz za izradjenost ovakvog i sličnih

teatarskih detalja mašinerije, upotrebljivih na baroknoj sceni jednako kao i u slikarstvu /sl. 130 /.

Brod na medaljonu br.12 Zefarovićevog bakroreza sv. Nikola, kombinovan je sa personifikacijama vetrova. Bez obzira na staro poreklo motiva broda sa personifikacijama vetrova, na ravne primere u antičkom i vizantiskoj umetnosti, u zapadnoj umetnosti Baroka on se javlja, skoro ustaljeno opredeljen, na jednoj zaledjenoj grafičkoj shemi koja je dobila šire simbolične vrednosti, savremene devize i svojstvenu moralizatorsku sadržinu. Kao amblem jezuitskih priručnika bukvalna ova grafička formulacija dobija i najširu slikarsku i teatarsku primenu čiji je razvoj pripremila i likovna umetnost i pozorište pred baroknih vremena. Nju ranije srećemo na ilustracijama Cotton rukopisa i na minijaturi koja predstavlja brod podignut na kapiji st. Denis u Parizu povodom paradne pozorišne procesije u čast proslave venčanja Marije Tjodor i Luja XII Francuskog, 1514 god. U svećanim povorkama sa pompeznim mise -en -scene -om dižonskih kavalkada, pojavljivala se Mère Folle na oblacima u pratnji vetrova koji su duvali sa četiri strane i dizali buru. Sličnost sa našim primerom na medaljonu No.12 pokazuju naročito maske koje simbolizuju vetar iz čijih ustiju suče bura. Motiv koji je na minijaturu dospao sa tapiserske pozadine žive slike uličnog teatra, u grafici novijeg vremena iskorišćen je u indentičnoj formalnoj obradi i upravo na onim mestima gde je celokupni sklop kompozicija i ideja koje su ih stvorile, mogao da ima i teatarsko nadahnuće. U prilog ovoj koncepciji može da posluži činjenica da se motiv sa personifikacijama vetrova u simboličnom i literarnom značenju i scensko-dekorativnoj funkciji, može pratiti i na drugim primerima iz istorije slikarstva i da je najlepši onaj koji, kao provereni uzor literarne inspiracije, nalazimo kod Botičelija u slici "Radjanje Venere" /sl. 135 /.

Možda izgleda preterano smelo, ali ne i neosnovano, insistiranje da se od čestih pojava ovih personifikacija u ruskom slikarstvu, u Zefarovićevoj slučaju, pa preko Botičelija i rukopisnih minijatura, može doći do antičkih vremena i u rimskim maskama tražiti analogia i početna inspiracija za morfološku strukturu njihovih izrazitih formi i hipertrofiranih otvora ustiu. Na ovu misao navodi i arhaičnost, nametljiva ne samo formom već i stilskom i osećajnom zastarelošću i koja-bez mnogo izmena-prati ovu interpretaciju nehrišćanskog simbola. Interesantno je da se kroz vekove ista forma jedne personifikacije održala sa upornošću i da je svojim poreklom, primenom, umetničkim smislom i stilom, ostala i likovno održiva i opravdana,

Naknadno se za ovu tvrdnju možemo poslužiti i nekim od argumenata Uvarova. Iz iztraživanja Uvarova vidi se da je predstava vetra nastala još u Grčkoj; i Homer i Hesoid opisuju vetar u antropomorfnom vidu, a kod Homera se nalazi i simbolično tumačenje ove pojave. Hrišćanska je umetnost pozajmila pretstavu vetra sa paganskih spomenika ne smatrajući, kao Grci, da su krila apsolutno neophodan atribut personifikacijama. Umetnicima je ostavljena sloboda u njihovom predstavljanju te uz vetar srećemo razne attribute: ispružene ruke, trubu-redovno vezanu sa burom na moru. O vrlo staroj pozorišnoj adaptaciji ove personifikacije imamo svedočanstva u bronzanom reljefu nadjenom na ostrvu Kalimne na kome je Borej predstavljen sa krilima, trubom i na-kotur-nama. Od hrišćanskog vremena, po Uvarovu, umetnost se oslanjala na ilustraciju sedmog stiha 135 psalma: "izvodi oblake od kraja zemlje, mu-nje čini usred dažda, izvodi vjetar iz staja njegovijeh", a po neutvrđenim ikonografskim pravilima osetnim već i u vizantiskoj umetnosti, javlja se i u ruskoj umetnosti bez krila. Personifikacije vetrova u obliku glava koje duvaju, javljaju se u umetnosti visokog Srednjeg veka, najčešće u minijaturama koje ilustruju pasaže iz Jevanđelja,

novi ... Fluctus /Mor./ i motom: novanem delu Georgette de Montepes

Innumeris agitur Republica nostra procellis
Et spes ventura pola salutis adest:
Non secus ac navis medio circum aequore, venti
quam rapiunt, salis iamque; fatiscit aquis
quod si Neleae advēniat, lucentia sidera, fratres,
Amisssos animos spes bona restituit.
/Alciati, A. Emblemata cum comentariis,
Patavii MDCLXI, Embl. XLIII/.

Medju starijim zbornicima delo Saavedra-e, likovno zrelo i učenom citatologijom opremljeno za teorisku i umetničku praksu nizozemskog ambijenta, donosi isti amblem koji se odnosi na slične pojmove. Uzor za rusku sliku koja je morala poslužiti Zefaroviću, bio je amblem iz zbornika Symbola et emblemata iz 1705 god. Uzet iz priručnika De la Feuille-a, a podudaran i sa amblemom kardinala rimske crkve kod Typoti-a, u kome se pojavljuje Sadeler-ovo ime u svojstvu bakroresca. Sadeler-ova angažovanost u delima Saavedra-e, Typoti-a i u Tessing-ovom izdanju Symbola et emblemata iz 1705 god., još jedan je znak kružnog vezivanja i idejnog jedinstva ovog umetničkog detalja kao i agresivnosti jezuita i protestanata u propagandi putem umetničkog aparata moralizatorske namene. Antverpensko izdanje iz 1661 god. jezuita Johana Kreihings-a posvećeno austrijskom nadvojvodi Leopoldu Vilhelmu, još jedan je primer u razvoju likovnog i literarne strukture amblema:

....qui gaudere bonis rerum successibus operas,
Et tua per placidum curere vela fretum;
Ne sit segne tibi studium removerit quod obstat,
Iamque profectiarum demere vincla rati.
Scandere ne raptis videre ad sidera pennis,
Credere vel tardum posse volare bonum
hes stulta est, pedibus gressum tentare recisis;
Grandia vel manaa spargere tela manu.

/R.P.J. Kreihing, Emblemata ethico-politica
carmine explicata, Antverpiae, Anno MDCLXI/
Embl. LXVI.

U amblematskim knjigama XVII veka predstava se i dalje razvija.

Barokni beleg dobija ona u stihovanom delu Georgette de Monteperey /Georgia Montana/i širu, slobodnije komponovanu sliku/sl. 133 /,

Osnovni značaj amblema ostao je nepromenjen, iako nije više opisan na ustaljeni način; on se podudara sa literarnim i dramskim tumačenjem teme u religioznoj umetnosti gde takodje, posredstvom pobožnog čoveka i pomoću božiom, stihija biva savladana:

Du grand peril des vens et de la mer,
Cest homme a bien cognoissance tresclaire,
Et ne craind point de se voir abismer,
Puiss que son Dieu l'adresse et luy esclaire,
Nul, qui en Dieu remet tout son affaire,
Ne se verra despourueu de secours.
Mais cestui -la qui fera le contraire,
Sera cosus par son propre recours.

/Georgia Montana, Monumenta Emblemata christiano-
rum virtutum tum... Francofurt ad Moenum, Anno
MDCXIX, Embl. 41./

U legendi o životu sv. Nikole mogućnosti za dramsko prikazivanje bile su velike. Njena je struktura bila pogodna za razvijanje dramskih efekata koji oživljuju pričanje radnje: čuda, isceljenja, spasavanje sa puta zla, efektni događaj na moru - i to sve, sa jednostavnom osnovom smišljene pouke. Da bi se vizuelno potkrepila prosvetiteljska i etička htenja, u službu pripovedanja stavljen je i impresivni scenski aparat. Najranije drame ovog sadržaja /Jean Bodel/ pružaju oskudan tekst koji ne proširuje mnogo ni školska dramaturgija, ali se obe zaustavljaju, sa maksimumom pažnje za dramske akcente, na mestima od ~~mesti-~~ ³¹⁰ ma od najvećeg moralizatorskog značaja. Ta su mesta, kako svedoče ilustracije poznate istoriji umetnosti, za jednostavnu maštu scenskih stvaralaca i kadra školskog pozorišta kome su prepuštena na realizaciju, bila i najpogodnija za scensku ilustraciju. Ovi ovi opšti razlozi, izgleda, postaju i poseban: da se i slikarska interpretacija ove i srodnih tema ne podmladjuje novim detaljima ili drugim odlomcima žitija, već se drži starinske ideje autora prošlosti?

TRAGIKOMEDIJA O UROŠU V

U bakrorezu za "Stematografiju" koji predstavlja apoteozu vladarskih vrлина cara Dušana reprodukovanje, kao što je poznato, odredjeni model. ³¹¹ Postoje dve moguće varijante ovog uzora: u Solimeninoj slici iz Ermitaža i u graviri koja ulazi u sastav serije bakroreza Sedelmayera radjenih po Solimeninom ciklusu crteža za ilustracije "Tragedie ³¹² Christiane" od Annibale Marchese -a. U slučaju Zefarovića ne iznenađuje odabiranje Solimeninog dela za ličnu varijantu jedne nacionalne teme. Može se ozbiljno poverovati da bi ovo opredeljenje uslovio čak samo i veliki umetnički renome Solimenin u Srednjoj Evropi u prvoj polovini XVIII veka, a naročito njegov ugled i padegoški upliv na krugove mlađjih savremenika, bečkih slikara, čestih vaspitača i uzora našim umetnicima. Pored toga, izrazito umereni, skoro klasicistički ton Solimeninih ilustracija i njihova teatralna koncepcija, bili su bliski ilustrativnoj umetničkoj prirodi majstora Baroka uopšte. Solimenini crteži za Tragedije Christiane već svojim cikličnim i narativnim tokom i temom koju tumače, izazvali su teatarsko koncipiranje kompozicija, ne strano duhu umetnosti napolitanskog slikara, a detalji i efekti scenskog porekla-kostim i pozorišna aparatura barokne inscenacije-sasvim sigurno svedoče o korišćenju efekata praktičnih u izradjenom sistemu savremenog plana scene. Ovaj način ne narušen poredak srećemo i kod Zefarovića, a suštinski njegov teatralni vid koji je prilagodjen, pogodnim izborom, za još jednu apoteozu i koji je Zefarović usvojio ugledajući se na Solimeninu shemu, nije slučajna: sklonost i razumevanje za teatarsku koncepciju slike možemo često uočiti u praksi Zefarovića, onda, kada se vezuje za najnaprednije težnje i autoritete u slikarstvu Zapada i Istoka i na mnogo širem planu umetničke klime XVII i XVIII veka nalazi sebi uzore.

Kao celina Zefarovičev bakrorez predstavlja tipičan otsečak za tableau vivant -a, a okvirom prosceniumskih stubova i zavesom obuhvata, sadržinom, onaj deo sa trijumfalnog luka ulaznih vratnica koji ispunjava gornju partiju i nosi u sebi apoteozu ličnosti u čiju se čast priredjuje joiyeuse dentree. Solimenina formula je ovde samo jedno opšte mesto korišćeno u praksi ove svečanosti više u Nizozemskoj no u Italiji. Pored opšte sheme, pozorišnim iskustvima naročito pripada ideja i korišćenje klipeusa sa likom vladara. Ideja za jednostavnu konturu apoteozne kompozicije sa ovim medaljonom postoji i na Zapadu, i to skoro u indentičnoj formi kao kod Solimena/Rusbens, francuski slikari kraljevskih portreta u XVII veku i t.d./. U parizu, centru plodne pozorišne delatnosti, nisu bile neobične ovkve predstave čak i na programima pozorišnih priredbi; tu se sreću alegorične figure koje podržavaju medaljon sa grbom ili likom vladara, a sve je to već dobro poznato iz alegoričnih predstava sa najvišeg plana živih slika na trijumfalnim vratnicama dizanim prilikom ulazaka vladara i visokih gostiju. Kao što barokni slikari Leraisse, Cornelis Troost, Jacob de Witt, Andris van de Groen, operisali su italijanskim znanjima u rukovanju kulisima i mašinama: jedan deo francuskog uticaja preneo je Leraisse i na slikarstvo nizozemskog ambiena, a neosporno, i na pozorišnu dekoraciju /Alegoria mira/. Natpis oko okvira medaljona još više naglašava poreklo ovog motiva i potrebu jedne specifične umetničke prakse koja nameće reć kao nužno objašnjenje nedovoljno animiranoj ili sasvim mutavoj sceni tableaux-a. Prateći ovaj motiv na detaljima francuske scenografije Baroka, primetićemo samo razradjen vid pozorišnog fragmenta koji je u rukama jezuitskih majstora scene, obogaćen aparatom opere i predstavljenoj u svetu pozorišne prakse i slikarstva - o čemu svedoči i va jezuitskih koleža - zamakom i baroknim temperamentom formi. Iz ove prakse motiv apoteoze prenet je i na ostala polja umetničke, pa i izdavačke, delatnosti, koja su iziskivala ambleme i alegorije.

Ako naš bakrorez ne bi više poredili sa radovima Solimene već sa nacrtima celih scena ili pojedinačnih njihovih pasusa u delima iskusnih scenografa Evrope XVII veka ili sa ilustracijama teoretskih radova predstavnika jezuitskog teatra na nemačkom tlu, a zatim, i sa amblematskom literaturom istog duhovnog reda, mogli bi da dokažemo da su neosporno postojeće veze i putevi od pozorišta do likovnih umetnosti, zahvatili i naše slikarstvo preko njegovih najeminentnijih predstavnika. - I pored malog broja očuvanih tekstova drama XVII veka snabdevenih originalnim ilustracijama, ipak se nadju primerci koji u tekstu sadrže i dragocene slike. "Pietas victrix" od jezuita Nicolausa Avancinus-a je takav jedan egzemplar. Ilustracija jedne scene ovog dela /Sl. 141 / sasvim se poklapa sa scenskim shvatanjem i duhom u pozorišnoj umetnosti celog XVII veka. Nju srećemo u svim predstavama bitaka iz bibliske, klasične ili savremene istorije, kako u likovnoj umetnosti tako i u scenografskim beleškama evropskih arhitekata-slikara angažovanih ovim poslom. Razume se da se duh ove umetnosti odrazio naročito na predstavama bitaka na triumfalnim kapijama dizanim povodom pobeda u istoriski važnim sukobima /Sl. 148 /, te ne iznenadjuje, što je jedna razradjena shema dobijena preko autoriteta svetskih renomea osvojila Zefarovića i preko njegovog dela unela u našu sredinu elemente jezuitske scenografije za koju možemo pretpostavljati da je mogla biti od koristi našim siromašnim i kasnim pozorišnim počecima. Pozorišna iskustva scenografa i kostimografa osetna su i na detaljima slike. Naročito kostimi, prepisani sa Solimenine ilustracije, podležu analizi, ne kao izuzetna i originalna pojava koja odstupa od pravila već, na protiv, svojom širokom rasprostranjenošću u svetu pozorišne prakse i slikarstva - o čemu svedoče i figure koje prate Dissertatio de actione scenica od Franciscus-a Lang-a iz 1727 god, /Sl. 142 i 144 / i čitava kostimografska delatnost

jednog Beraine-a.

Najveći deo svojih znanja crpeli su i slikarstvo i scenografija iz italijanske umetnosti, te u mnogim nacrtima za scenu nailazimo tragove klasicističkih studija na italijanskom tlu. Kod čuvenih engleskih scenografa XVII veka, Webb-a i Inigo Jones-a, slikara i režisera maski na dvoru engleskog kralja, srećemo shemu koju je u postavci svog pozadinskog plana primenio i naš slikar, bez obzira što koncepcija njegovog prvog plana odgovara pre zamisli žive slike alegoričnog-poučnog karaktera no dramskoj ideji koja određuje postavku tipa dvorskih maski. Kompoziciski, figure koje pokrivaju prvi plan u radu Solimena-Zefarović, rasporedjene su na način nizozemskog pozorišnog postupka živih slika koji je pozitivno uskladjan sa italijanskim manirom stvaranja duboke prostorne scene pomoću perspektive iza stubova prosceniuma. Scenografska praksa engleskih arhitekata prikazuje jednu varijantu složene sheme koja ima dodira sa manje strogom kompozicijom školske scene. U oba slučaja, dva stuba prosceniumskog okvira izvučena su u cilju isticanja prvog plana kao mesta akcije kome se, shodno principima Renesanse, opire zaledjena pozadina fikširanog zadnjeg plana.

Kao kontrast živoj sceni, pojavljivao se u XVII i XVIII veku i u likovnoj umetnosti, umrtvljeni fon sa islikanim figurama koje se utapaju u pozadinsko platno, na planu koji nestaje u dubinu. Ovakva pojava specifična je za scensku tradiciju koja se proteže do XVIII veka i tolerira živi i bezživotni plan bine sa stacioniranim ličnostima na platnu koje zatvara fon scene. U ranom Baroku germanska pozornica je koristila "scena muta" koja je bliska školskoj formi barokne scene, a prvi barokni arhitekti, kombinovali su obično elemente školske inscenacije sa dekorativnim stilom zrelog Baroka. Postavljanje pozadine koja ima karakter pozadinske zavese islikane scenama podu-

darnim sa "karakterom glavnog glumca ili glavnim sadržajem slike", dok su ličnosti postavljene na platnu "potkrepljujući faktor kompozicije",³¹⁷ odlika je slikarske i scenografske prakse u evropskoj umetnosti: ti XVII i XVIII veka.

U francuskoj je scena dječakog pozorišta često angažovala mnogo-brojne glumce u prikazivanju bitki i vojnika pod oružjem. Ponekada je taj broj iznosio oko stotinu ličnosti.³¹⁸ Međutim, u nekim koležima u provinciji, glumci su zamenjivani platnima islikanim predstavama vojnih akcija i na taj način je olakšavan problem mnogobrojnih učesnika i izrade kostima. Ovakav mise-en-scene koji pripada dobu Renesanse, održao se dugo na sceni dječakog pozorišta zadovoljavajući skromne zahteve gledaoca.³²⁰ - Među elementima naslikanim na Zefarovićevoj slici i graviri sa lukom Cara Dušana, ističe se kao posebna tema, pozadinsko platno sa svog scensko-simboličnog karaktera.

U studijama scenografije XVIII veka primećeno je da se pozorišni dekor u tom vremenu može svrstati u nekoliko glavnih grupa i da najčešće postoje samo varijante nekoliko odredjenih dekorativnih tema "koje su uvek dobijale izgled bezvremenog sveta i-maginacije".³²¹ Sator se tretira kao elemenat inscenacije bojnog polja koji svojim mekškim konturama u slikarstvu obuhvata skladno likovnu kompoziciju prednjeg plana.³²² On nalazi široku primenu na sceni nizozemskog pozorišta, naročito u postavi tableaux vivants-a. U XVII veku jačao je interes nemačkih jezuita za prikazivanjem drama sa tematikom iz vojničkih pobeda; godine 1692 u Minneni su davane Comedia, Victrix in bello pietas Alfonsis i regis Portugalliae: god. 1694, Comoedia, Victorija Ferdinandi Antolino. Iz ruske grafike trijumfalnih lukova i parada, u ovome postoje neposredni uticaji: na soklovima lukova se često slikaju scene bitaka i vojske pred logorima. U scenama u kojima se pojavljuju carevi i vojvode, vojnici se slikaju kao pozadina centralnoj fi-

guri velmože, a u komadima sa manjim brojem glumaca, pribegava se simetrično³²⁵ mise-en-scene-u. Scene bitaka su bile omiljena tema Baroka, te i medju listovima folklorne grafike postoje "ЛИЦЕВЫЕ ОБЯВЛЕНИЯ О ВОЕННЫХ КАМПАНИЯХ"³²⁶ -predstave pobeda i podviga vojnika kao što i istorija režije beleži čuvene postavke masovnih borbi.³²⁷ -Kroz čitavu Renesansu mogli smo da pratimo korišćenje ovog elementa u pozadinskom aranžiranju kompozicija bitaka, a u Baroku, kod pozorišnih slikara kao što je Inigo Jones-italijanska muštra ovog motiva suprotstavljena je ashlema ili grupi personifikacija prvog plana-ta-zatvara, ponekad, i čitav prenji plan. Ponavljanjem jednog elementa kodje moralizatorskej temi organizovane iz elemenata znanih pozorišni se bez prekida razvija od svojih srednjovekovnih početaka, došlo tu i razumljivih savremenom posmatraču. Ovakva je organizacija još višese, kako izgleda iz poznatih primera u slikarstvu, do nekoliko slične isticala apstraktnu vrednost baroknog ashlema vojnika pod oružjem njih rešenja u oblasti scenske realizacije sa kojom se, u svim zemljama u dva veka Baroka, mogu naći bliske analogije-na zidovima, zidnim nastavljajući da se sadržinski i kompozicioni širi i razvija i na nim slikama, poklopcima virginale, u gravirama i crtežima ruskih, ni drugih izvorima na domaku ekskluzivnim traženjima, nije slučajno da zozemskih i engleskih slikara.

Medjutim, ova predstava ima svoj dublji, moralizatorski smisao. Celokupnu misao-susret vojnika sa smrću-odavno razvija evropska umetnost uz tendencioznu devizu:memento mori. Barok je naslédio temu, za scenu jezuitskog pozorišta ide i uz indentičnu³²⁸ nacionalnu misao prikazujući rat kao nesigurno mesto za vojnika. Maniristički način koja leži u srži jezuitske drame istorijskog karaktera i tendencioznog ilustracije kampova razradjen u Baroku, u umetnosti, kao dekorativno-bitenja izraženog u delu Zefarovićeve umetnosti. Bez obzira na nacionalne narativna baza za razvijanje i dopunu akcije prvog plana, postaje razlike, sa pokretačke ideje i moralno-političke opredeljenije svake od opšte mesto u novijoj umetnosti u skladu sa evropskim interesovanjem pojedinih i vrlo suprotnih nacija, jedna umetnička misao i literarnog za batalističke kompozicije, ali i kao umetnosti nužan medium za sakaraktara, a u podvojenim ciljevima i partikularističkim gledanjima opštavanje iznijansiranih moralizatorskih misli. Zbog toga nije izdjunobno dalekih nacionalnih svetova prema svom rodnom problemu edrenenadjujuće što se indentična slika javlja kao amblem moralizatorzanja i života, nalazi³²⁹ distiveni izraz u tokovima svetske umetnosti ske prirode i u itici, gde sliku smrti-cara i vojnika-tumače reči, da i prihvata jedan umetnički pravac i jezik preopirani i pozorištem. sudbina istim udesom pogadja sve, da sin ne može da izbegne ono što verovaino da su ovi širi rasloki, dublje umetanje i razumevanje barokje sačekalo oca:" СМЕРТЬ ОУБИВАЕТЪ ОБОИХЪ ЕДИНА "

Iz teksta i ilustracija Reusner-ovog zbornika, najpouzdanije saznaje-

mo, da je lager sa vojnicima bio fiksiran i kao amblem. Propušten kroz zakone amblematike, lako se mogao primeniti na baroknu pozorišnu dekoraciju i naslikarstvo. Pojava njegova u nizu amblema jezuitskih pri-
 ručnika, daje istoriskoj sceni prvenstveno simboličan karakter i znači-
 vojnu hrabrost i ljubav, a razradjenija kompozicija amblema, upravo po-
 dudarna sa baroknom sliko^m, naročito insistira na momentu-memento mori.
 U najvećem broju slučajeva pojava drugog plana na baroknoj slici ili nacrtu za pozorišni dekor, satkana od šatora, lagera i vojnika oko njih, suprotstavljena je amblema ili grupi personifikacija prvog plana-ta-
 kodje moralizatorskoj temi organizovanoj iz elemenata znanih pozoriš-
 tu i razumljivih savremenom posmatraču. Ovakva je organizacija još vi-
 še isticala apstraktnu vrednost baroknog amblema vojnika pod oružjem
 -Vanité des choses humain: oružje je u nemoći da nas zaštiti od smrti.

Nastavljajući da se sadržinski i kompozicijski širi i razvija i na drugim izvorima na domaku eklektičarskim traženjima, nije slučajno da je Zefarovićev bakrorez proširio temu i ideju Solimene i Marchese-a dopunom nacarta bližom, literarnom, luksuznom ilustracijom savremenog baroknog poretka. Podudarnost pozadine njegovog bakroreza sa nacrtima za scenu jezuitskog pozorišta ide i uz indentičnu nacionalnu misao koja leži u srži jezuitske drame istoriskog karaktera i tendencioznog htenja izraženog u delu Zefarovićeve umetnosti. Bez obzira na nacionalne razlike, na pokretačke ideje i moralno-političko opredeljenje svake od pojedinih i vrlo suprotnih nacija, jedna umetnička misao literarnog karaktera, a u podvojenim ciljevima i partikularističkim gledanjima međusobno dalekih nacionalnih svetova prema svom rodjenom problemu održanja i života, nalazi jedinstveni izraz u tokovima svetske umetnosti i prihvata jedan umetnički pravac i jezik propagiran i pozorištem. Verovatno da su ovi širi razlozi, dublje unošenje i razumevanje barokne kulture, uputili Zefarovića da prione uz bliske misli u delima evropskih

skih majstora, radeći na izboru i kombinovanju svoje kompozicije, a ne jednostavno njegov prekopirački nehat i ležernost. Široko rasprostranjena ideja odgoja u miru, apoteoza već postignutoj vojnoj slavi, isticanje taštine i prolaznosti, podsetnici na smrt - sve u kitnjastim okvirima barokne scene - kutije sa akterima u kostimima poznatim iz Langovog dela - bile su zajedničke i Istoku i Zapadu sa preciznošću i Zefarovićeve obaveštenosti o aktuelnim zbivanjima i dramskoj i likovnoj kulturi.

Svedočanstvo o vezi između likovne umetnosti i teatra XVII veka pruža nam i analiza literarne suštine bakrореza. Literatura dramskih akcenata i tendencioznih misli^u nekim delima nastalim u XVII veku u Italiji, Austriji, Rusiji, nalazi na odjeke i u slikarskim koncepcijama. Prilagođavanje duhu i slovu uobličenog teksta koji je u određeno vreme imao svoju vaspitnu funkciju, nije bez važnosti za shvatanje scenografskih fakata i na Zefarovićevom bakrореzu koji ponavlja stilski fiksirana i odmerena dela. Preko dramskih i poetskih sastava tipa *Pietas Victrix* i *Tragedie Christiane* koje već svojim naslovom sugeriraju karakter teksta, hvatamo onu kružnu nit prosvetiteljskog delovanja koju razvija i ruska varijanta školskog pozorišta izradjenog na jezuitskim teatarskim principima, a i u našoj se književnosti mogu naći fragmentiⁱ celi sastavi koji su bili jedno od mogućnosti za mnogostruku inspiraciju umetnika zaposlenih na slikarstvu. Bez obzira na nedostatak bukvalne podudarnosti, i literaturu i slikarstvo tih vremena vodila je jedinstvena umetnička zainteresovanost koja je ukrštala žive elemente lako saopštive u obe vrste umetničke delatnosti. Zbog toga u radovima kao što je "Hrvatska pesma o Beogradu, 1737", odlomci Kozacijskove drame o Urošu V koje je objavio Dr. R. Grujić i u Rajićevoj preradi Tragikomedije o Urošu V, nalazimo potvrdu o kompleksnosti literarno-dramskog delovanja na našu likovnu

umetnost XVIII veka, a posebno na dati Zefarovićev bakrarez. I ako parcialno sačuvani tekst Kozacijskog nema poduđarnosti sa dramama austriskog ili italijanskog autora, analogije postoje u sholastičkom isticanju istoriskih momenata i ličnosti čija je pobedonosna hrišćanska i vojna misija obezbedila napredak, duhovnu olakšicu i kulturu naroda. U momentu vrlo osetljivom za nacionalni život hrišćanskog sveta pred agresijom Turaka, razumljiva je živa interpretacija onih istoriskih okolnosti u kojima je omogućena apoteoza hrišćanskog oružja. Zefarovićev bakrarez je unikatni primerak za studiju i ove ideje na likovnom polju kod nas, a njegova sadržina razumljiva je tek iz komparacija i sa književnošću čija idejnu podlogu i misaonu strukturu bakrarez korist za uobličenje svoje orginalne ikonografije. Pažljiva studija teksta nameće zaključak da su se ton i namena dela Kozacijski-Rajić neodoljivo uvukli u koncepciju Zefarovićevog rada u zajedničkom nacionalnom i političkom nastojanju. Tekst drame ističe cara Dušana kao dominantnu ličnost kojoj pripada sva panegirička hvala i atributi književnog sastava ovog žanra. Uroševa akcija epizodište, uz oslabljeno i misaono produbljivanje, umetnički je bledja i manje pamćena. Personifikacije, pak, uživaju svoju punu dramsku angažovanost kao tumači, idejni vodiči i simboli. Vrednost Dušanove ličnosti za održavanje političkog i nacionalnog entuzijazma i njegov idealizovani lik psihološki je koristila drama Kozacijskog, te je verovatno pozorište pokrenulo Zefarovića da za svoju temu ide ka onim predlošcima koji su postali opšta mesta za lične, svoje i panigirične namere u slikarstvu. - U pojedinim pasusima dramskog sastava Kozacijskog, naročito u stihovima devetog i desetog čina, koje objavljuje Dr Grujić, diskretno struji ideja od prvorazrednog značaja za naša interesovanja. Pasusi teksta objašnjavaju, dopunskom rečju, alagorisku sadržinu jedne od karakterističnih figura ili, otkinutim delom stiha, nabakroreza, daju opis pojedinih figura ili, otkinutim delom stiha, na-

ležu uz sliku kao znamen. +2 analogija nadjenim u obe vrste umetnosti
izvlači se mogućnost povlačenja tačnih ikonografskih kontura, a po-
nekad i ikonografskih klišea nametnutih pesničkim sastavom.

Istaknuti medaljon sa likom cara nosi, na rubu, ispisano ime njego-
vo sa atributima koji imaju svoj opširniji eho u stihovima drugog či-
na, i pojava Tragikomedije, koji su originalni sačuvani Kozačinskov rad:

ОПЛАШЕННѢЙ ИСТИНѢ БЕЗЪ ВСАКА ПОРОКА
СЛАВА БѢХЪ ЧТО ИМАМЪ АЗЪ ЦАРЯ ВЫСОКА
БѢХЪ ДА БЛАГОСЛОВИТЬ И, ВХОДЫ И ИСХОДЫ
ДА ПРОЧІИ УВИДАТЬ ЯЗЫЦЫ, И РОДЫ
НАКѢ ВЪ НАШЕЙ СЕРБІИ ВО ПРАМЫХЪ ХРІСТАНЕХЪ
СХЪ ЦАРІЕ, СХЪ КНАЗЫ, СХЪ КРѢПЦЫ ВОБРАНЕХЪ

Ili u rečima koje izgovara Minerva /II čin, III pojava/, a pripadaju
Rajićevoj preradi:

ЧТО АЗЪ ВИЖУ ДНЕСЬ ВЪ ТЕБѢ СЕРБІЕ ПРЕСЛАВНА,
НАКѢ ДАРОВАЛЪ ТЕБѢ БѢХЪ ЦАРЯ ПРЕХВАЛНА
О ПЛЕМЕНЕ НЕМАНИ ДУШАНА СТЕФАНА
СИЛНА, ХРАБРА, ВЕЛИКА, ВСЕЙ СЕЛЕННѢЙ ЯВНА
ЕРѢЖЕ ЦАРСТВО УЖЕ РАСТИ НАЧИНАЕТЪ
ЕЖѢ И САМЪ БѢХЪ СВЫШЕ ВЪ ЯВѢ БЛАГОСЛОВАЕТЪ

Dela careva na bojnem polju i u životu sumira monolog Dušana koji
tumači optimistički deo sadržine slike /III čin, I pojava/

ПОМѢРЧЕ ДЕНЬ ЮНОСТИ, АХЪ ДЕНЬ СВѢТОЗРАЧНЫЙ
ДОВОЛНО ВЪ МІРѢ ПОЖИХЪ, ДОСТА ИМѢХЪ СЛАВЫ
РАСПРОСТРАНИХЪ И ЦАРСТВО ОТЕСКОЙ ДЕРЖАВЫ
УЖЕ ВО ВРЕМЯ ПРОИДЕ, ВЪ НЕМЪ ЖЕ ИМѢХЪ БРАНЫ
ПРЕМНОГО СЪ МНОГИМИ ТУРЦЫ ЗГАРАНЫ
ИХЪЖЕ ПРОГНАХЪ...

ИНЫХЪ СМРИВЪ ПРИВЕДОХЪ ПОДЪ МОЮ ДЕРЖАВУ

bila je aktivna i česta uloga personifikacija u dramskoj radnji. po svim pravilima koja je školskoj drami nalagala teorija jezuitskog pozorišta, klasicistički derivat u obliku personifikacija zadržao je svoju scensku ulogu i vrednost i u srpskoj drami. Personifikacije korišćene za scensku i retoričku vežbu u učionici, ostavile su traga u tekstu Kozadžinskog koji je izbrazdan njihovim pojavama i intervencijama. Koliko je personifikacija važna kao elemenat za saopštavanje ideja, vizuelno delovanje i nenametljivo tumačenje etičkih znamenja kroz klasicistički uravnoteženu formu, govori postojanje čitavog pozorišta alegorija u Nizozemskoj XVI i XVII veka, rado primanog oblika u složnom i raznovrsnom teatarskom životu Nizozemske. *Alungo andarima il nostro studio è quello* Personifikacije nizozemskih živih slika i alegoriskog teatra, ušle su sa holandskim kulturnim uticajem i elementima protestantske školske scene i na sever Rusije, ma da su glavna strujanja i kalem pozorišnog života dolazili u Rusiju s Juga, prenošenjem i primenom znanja piljskih jezuita, u umetnosti, vaspitanika Italije. U kompletnoj analizi bakroreza Zefarović-Solimena, treba se još zaustaviti na objašnjenju alegoriskih predstava prvog plana, čije je prisustvo psihološki, literarno, pučno i umetnički veoma opravdano. *Adami je kao prah, ne-*

Kao antiteza vojničkoj slavi i apoteozu hrišćanskom oružju pa i mirnom životu nauke i učenja koji simboliše Minerva, dolazi krajnja opomena, kontrast taštinama zemaljskih stvari-personifikacija vremena. Personifikacija vremena sa zadnjim planom slike, tipična je za baroknu moralizatorsku formulu u stilu Vanitas. - Vreme, bradati starac, predstavljen je sa kosom i klepsidrom, bez štaka. Od Renesanse, atributi ove personifikacije obično su štake, a kosa pripada alegoriji smrti koja se javlja u obliku kostura, često u kompozicionom sklopu sa vremenom. ³³⁶ Prisustvo vremena i isticanje ideje o njegovom triumu naročito je karakteristično za moralizatorske i didaktične težnje li-

teature i poezije još od Renesansnih vremena.-Iz ikonologije Ceza-
 ra Ripe preuzeli si barokni majstori personifikaciju vremena kao
 starca sa kosom i klepsidrom. U Ripinom amblemu on se javlja uz per-
 sonifikaciju istorije./sl. 143/, u indentičnoj kompozicionoj
 sprezi kao i na crtežu Solimene za Tragedije Christijane koje 1729g.
 gravirao Bečlija Sedelmayer, a po kome je nastao i naš bakrorez. U
 ovakvoj koncepciji personifikacija vremena potkrepljuje misao, da
 je istorija učiteljica života i duh akcije, "memorija degli animi",
 mada ukazuje i na sujetu sveta, ali i na slavu koja, za ljudskim de-
 lima, jedino traje, : tre rapine, le d'ore minuitte, le rabbie ardenti,

i fiori edili, gli " Pandolfo mio, quest'opre son frali
 Alungo andar: ma il nostro scudio è quello
 Che fa per fama gl'huomini immortali. 337

Najinteresantniji detalj teme "vanitas" ostao je stari peščani sat
 oko koga se formira čitava tema specijalizovane mrtve prirode sim-
 boličnog slikarstva Španije, Nizozemske i Francuske XVII veka. On do-
 minira težinom svoje moralizatorske vrednosti i okuplja oko sebe
 sve druge elemente slike podređujući ih impresivnim svojim smis-
 lom. Amblematika mu posvećuje detaljnu razradu: "Peščani sat o sebi
 sam kaže: ...Ja sam prah i lomno staklo. Život ljudski je kao prah, ne-
 znatan, sitan i kao staklo, krhk... Onaj ko, sagledavši božiju večnost,
 bude mislio na kratkotrajnost ljudskog života koji je gotovo kao
 jedan trenutak, imaće uvek pred očima smrt i biće neznatan i poni-
 zan":. /Horlogijum arenarijū de se ipso dixserit; Minuta polvere, ē
 fragil vetro io sono...../. 338

U delu slikara Doni-a, najjasnije je formulisana alegoriska kon-
 cepcija predstave vremena i uputstvo za njenu ikonografiju. Poznat
 je veliki uticaj Doni-evog dela na formiranje rane barokne ikonogra-
 fije, a punu podudarnost pokazuju slike ove epohe sa literaturom Ma-
 niriizma i Baroka: 340

la mala. Propassan vostri trionfi, et vostre pompe:
Passan le Signorie, passano i Regni,
Ogni cosa mortale tempo interrompe³⁴¹

Doni daje i prozna uputstva za predstavljanje vremena..."niente
dimanco questa fantasia è stata dipinta allora per un barbato vec-
chio, decrepito, mal fatto e gobbo: il quale un horibuolo da polvere
abbia su le spalle, e altri poi l'hanno con l'alie grandi et diver-
se fatto formare con un cerchio di ferro in mano, battezzato per il
Tempo, quello che ogni hora gira nelle sphere delle hore"...-Poenta³⁴²

moralizatorske poruke razvija se u daljem komentaru personifikacije..

"Tutte le nostre altre rapine, le dure nimicitije, le rabbie ardenti,
i fieri odii, gli acerbi sdegni, le ricchezze, pompe, suberbie, vanità;
tutte sono un mescuglio di fango e di polvere"...Jer smrt prekra-
ćuje vreme i pokazuje još jednu osobinu što: "non fa altro che git-
tare a terra ogn'uno, già grande quanto si vuole, et domane un'altro,
ben piccolo quanto gli piace".

Tipični barokni bili su oni majstori skloni studijama u umetno-
sti svog vremena u kojima se osetila učenost i amblematska inspi-
racija u stilu vanitas.

U likovnoj umetnosti personifikacija vremena predstavljena je
naročito često od Renesanse, na reljefima, grafici i slikama engles-
kih, nemačkih i italijanskih majstora. Moralizatorsko-dramski kara-
kter te alegoriske figure, koristi se, u XVII i XVIII veku i scenske
sfrhe. Smrt je bila uobičajena figura školskog pozorišta-često ko-
rašćeni scenski efekat; javljala se čak i u apokaliptičnom obliku,
smrti na konju sa kosom.-Sve ove personifikacije, njihova logična
veza i smisao odaju knjiški duh vaspitanja u školi i van nje u XVII
i XVIII veku, angažovanje svih srecstava i poznavanje uzora i prime-
ra na strani u cilju moralnog obrazovanja ljudi.

Uloga propovedi u ikonografskom uobličavanju ovakve teme nije bi-

la mala. Propoved je koristila primere iz istorije da bi istakla etičke momente u njoj, važne isto tako i kao i faktografski, a zajedničke propovedničkoj delatnosti protestantskih, katoličkih i istočno-pravoslavnih autora XVII i XVIII veka. Iz drevnosti su uzimani primeri idealnih upravljača, a propovednička didaktika - kroz uzore najboljih - insistirala je na misli o sueti sveta i "СМИРЕНИЮ" bez obzira na slavu i starinu roda,:

344
"ЦАРСТВО МІРСКОЕ ЧЕСТО ЛЮДЕТЬ СЯ ЯВЛЯЕТЬ
КТО ЕГО ОТ ЧЕЛОВѢКЪ ЧЕСТМИ НЕВѢИ ЧАЕТЬ
НО НЕ НА ДОЛГЪ МОЖЕТЪ ЦАРЫ УТѢШАТИ
ЯКО ПРЕДѢЛЪ ОНОМУ БОГЪ ИЗВОЛИЛЪ ДАТИ .
ИБО ИЛИ ЦАРЯ СМЕРТЬ ЛЮТАЯ ХИЩАЕТЬ,
ИЛИ ЦАРСТВУ ПРѢМѢНУ ГОСПОДЬ ПОПУЩАЕТЬ
ГДѢ ОНИ СУТЬ ЦАРІЕ ИЖЕ СЛАВНИ БЫША;
ЕДВА НЕ ВСЮ ВСЕЛЕННУ СЕБѢ ПОКОРИША .
АЛЕКСАНДЕРЬ МАКЕДОНСКІИ ГДѢ ДНЕСЬ ПРЕБЫВАЕТЬ
НИЖЕ ПРОБА ЛИ КОСТЕЙ ЕГОВЫХЪ КТО ЗНАЕТЬ
ТАКОМЕ И ПРОЧІИ КНЯЗИ ОТИДОША

345
Propagiranje mira i antiteza između svetske suete "mundus" - a i "contramundus" - a, suština je i jezuitskih školskih drama od kraja XVI veka - Belisarius - a, Cenodoxus-a, Josephus-a.

346
Rajičev Cvetnik koji krajem XVIII veka, u našoj književnosti daje sumu pedagoških napora, metoda rada škole i ideja prosvetiteljstva u sholastičkim kalupima jezuitskih uzora, ističe, uz etičke primere iz antičke istorije i legende, upečatljiva naravoučenija hrišćanske filozofije i moralne pouke. Meooriginalno delo, prevod jednog od izdanja nemačkog teksta Acerra philologica, ovaj rad predstavlja opšte mesto literarne misli i propovedi XVII i XVII veka, te može da posluži kao ilustracija vladajućih nazora o životu, politici i moralnim vrednostima koje su interesovale i umetnost. Rasprostranjenost ideje o prolaznosti u literaturi dva veka Baroka, konstatovana je i u rani-

jim razmišljanjima o Zefarovićevoj slici. Reči iz Knjige propoved-
 ništva koje su na njoj ispisane teško su povezane sa moralizatorskom
 književnošću svoga doba, a kako se nama čini, sa sadržajem i smislom
 pojedinih mesta i iz dramske i poučne literature slične 'ragikomedi-
 ji o Urošu V i Cvetniku. Poglavlja iz Cvetnika: ВОСПОМИНАНИЕ СМЕРТИ;
 ЦАРЕЙ И КНЯЗЕЙ ЩАСТІЕ ОПАКО ; ВСАЧЕСКАА СЧЕТА ,
 izbrađana su citatima iz knjige Postanjanja i Jevandjelja po Jovanu,
 a naročito dva poslednja koja su u stanju da objasne odnose izmedju
 lika vladara na bakrorezu i personifikacija koje ga okružuju. U po-
 glavlju ЦАРЕЙ И КНЯЗЕЙ ЩАСТІЕ ОПАКО naravoučitelna reč ka-
 zuje nepostojanost sreće bez obzira na spoljašnju slavu i veličinu
 i izlišnost napora da se sreća postigne jer je "ljudska velika sla-
 va samo senka". Naročito glava ВСАЧЕСКАА СЧЕТА koristi sve efektne
 citate iz Knjige propovedništva i Jevandjelja po Jovanu da bi istak-
 la misao o nepostojanosti carske slave, koristeći priču o Dariju i
 iskustvu da se ИМЖЕ НЕПОСТОЯНСТВО МІРСКИА СЛАВЫ НА
 ЦАРСКОМЪ ПРЕСТОЛѢ НЕ СВѢДОМО ЕСТЬ ; DA ŽIVOT
 ОУКАЗАТИ ЯКО ВЫСОЧАШАА НА ЗЕМЛИ СЛАВА ПРЕХОДИТЬ
 Ovakva moralna raspoloženja na izgled su nespojiva sa momentom uz-
 nošenja lika vladara na našem bakrorezu. Medjutim, ispisane reči i
 personifikacija smrti, sa sumom svojih baroknih ikonografskih odlika,
 samo ga ovako mogu protumačiti. Ali, i pored toga, panigirička vrednost
 vladarske vrline i zasluga na bojnom polju nije umanjena konstata-
 cijom prolaznosti i smrti; njena protuteža je - istaknuto dostojanst-
 vo mudrosti i znanja i trajnosti stečene slave. U ovom smislu poseb-
 nu pažnju zaslužuje predstava minierve. U X jedanaestom činu, u dija-
 lozima izmedju Belone i Marsa koji se razvijaju postupanju Marsa na
 scenu i njegove negacije potrebe učenja u Srbiji, interveniše Palada-
 dajući svojom pojavom i življi ritam radnji i bogadstvo u novoj ale-

goriskoj figuri-stihovima koji su u mnogome značajni:

КТО КОГДА БЕЗ' МҰДРОСТИ ПОБѢДИТЕЛ' БЯШЕ

ИЛИ БЕЗ' УЧЕНІЯ, КТО ТОРЖЕСТВОВАШЕ?!

ЕЛИ БЕЗ' УЧЕНІЯ МАРСОВА СИЛА,

ПОД ЧЕРНЫМИ ГОРАМИ ТҰРКА ПОБѢДИЛА?

БЕЗ' ЕРОЖЕ САМЫЙ СВѢТЪ МНИТСЯ ПОТЕМНЕНИ,

БЕЗ' ЕРШ ДЕНЬ СВѢТЛѢЙШИИ, ЗРИТСЯ ПОМРАЧЕНИ...

УЧЕНІЕ МИЛЮТЪ, ЦАРІЕ И КНЯЗИ

ВСИ ВОСХОЩУТЪ УМѢТИ, СТРОПЛИВИ И БЛАЗИ

РАЗВѢ КОЕМУ ЗАВИСТЬ, ОЧИ ПОМРАЧИЛА,

ИЛИ СЛАСТЬ СЕРДЦЕМ МРАКОМЪ ТЕМѢЙШИИ ПОКРИЛА

ИХ' ЖЕ ИСЧЕЗАЮТЪ ВО СХЕТЕ ДНІЕ

СИЦЕВІИ Ч(Е)ЛОВѢЦИ СҰТЪ ПРОКЛѢТІЕ.

moralizatorsko njihovo dejstvo ispunjava osnovne zahteve i prvenstvene motive škole u zabrinutoj revnosti za razvijanjem želje za prosvetom i naukom. Ideje o učenosti i na slici nosi figura Minerve koja dogradjuje medaljon na nju prislonjen, pervazom meditacije i intelektualne strepnje. Ona i u drami istupa samo kao racionalistički raspoložen savetodavac i, bilo u rukama Kozacijskog ili u Rajičevom interpolacijama, izražava potrebu za naukom, znanjem, duhovnom moći-kontrastu ljudskoj sujeti.

Bliske veze izmedju slikarstva i dramske poezije ističe i moderna nauka insistirajući, ne na konkretnim podudarnostima, već na zadatku komentatora i jedne i druge umetničke discipline, da u traženju analogija idu za otkrivanjem jedinstvene maštarske sfere koja je osobina baš ove epohe.

352

U vezanosti i dopunjavanju likovnog i literarnog izraza na radu srpskog majstora leži prava njegova intelektualna, scenska i slikarska impresija i vrednost. U njemu je postignuto slivanje ideja nadjenih u pisanim poetskim sastavima barokno-jezuitske literature i likovnim predstavama koje sadrže neke analogne momente, a koji se mogu osetitи i vezati jer su rezultat jedinstvenog, disciplinovanog slikars-

tva i načina izražavanja posebne sfere umetničkih misli na slične tematske odlomke.

Ispitivači odnosa narodne poezije iz starog srpskog slikarstva, zapazili su da se na ikonografskom uobličavanju lika mladog Uroša, sve do XVI veka, odražavaju duh i sadržaj narodne pesme. U XVIII veku, upravo na ovom primeru, u savremenoj formi scenski i literarno doživljenoj, traje nastavak sprege likovnih elemenata sa duhom i slovom najaktuelnijih i najefektnijih književnih interesovanja baroknog vremena. Sudbina Uroševe ličnosti bila je trajno aktuelna u životu srpskog naroda. Ona je pokretala i majstore novije umetnosti, zainteresovane ne za istoriska fakta, no za legendu, za mitsko i pesničko-te su i pesnici i slikari novije srpske škole kombinovali svoje izvore. Nije stoga iznenadjujuće da je upravo ova tema sa prime-sama strogonacionalnog života i istorije-koja pretpostavlja i obzir prema nacionalno-popularnim shvatanjima, a dopušta i moderne izmene u obličavanju forme-prikazana u osamnaestovekovnoj srpskoj grafici i u najznačajnijem dramskom delu vremena.

Drama Kožačinskog koju su igrali učenici karlovačke gimnazije napisana u panegiričkom duhu, isticala je aktuelnu političku misao pozivajući se na primere iz protekle istorije. U vaspitnom cilju is-ticanje se, ostajući u stilu, pribivati određenoj klasi likovnih in-tencija su oni uzori koji su išli u prilog pouka značajnih za savre-menost, a koji su mogli i scenski da budu realizovani. Cinjenica je, i nju bežeži i Rajičev predgovor Tragedije o Urošu V, da je Koža-činskog komad bio davan, a može se predpotaviti da je imao svoju ma-lu nastavu na ideje sretane, do polovine veka, do dela Urošinskog-ksimalnu scensku opremu. Kako je, pak, mogla da izgleda scena, na pri-a sklopjena je iz delova dekorativnih partija sa trinaestom svede-mer, Uroševog monologa i njen kasniji razvoj-konverzacioni tok sa andjelom koji dolazi da ga ovenča-možemo pretpostaviti ispomažući se bakrorezom cara Uroša koji je Žefarović radio za Jazak 1746 godine.-Šasvim drukčije od lista sa predstavom cara Dušana koji ima direk-

tni zapadni uzor u stilu i kompoziciji, i kome je poznat i neposrdni predložak, list sa Uroševim likom, kasnijeg datuma i druge namene, vezan je kompletno za istočne uzore i za one elemente novog evropskog stila koji su k nama preko Rusije došli.

Sam duh bakroreza sa likom cara Uroša odaje teatarsku koncepciju i inspiraciju specifičnom scenskom formom. Sema ovog rada ne samo da prevodi u sliku reč drame Kozačinskog, već živo ilustruje scenografiju, kostim, aparat pa čak i položaj glumca na sceni djačkog pozorišta.

Stil ruskih teatarskih formi. - Nestvarna arhitektura levog ugla bakroreza, stilski je čitljiva u ruskim kulisima satkanim iz elemenata italijanske arhitekture i scenografskih ideja stranaca i domaćih autora XVII i XVIII veka. Drugi deo pozadine, predeo sa manastirom, i ako slikan realistički i sa pretenzijama na relativnu topografsku tačnost domaćeg kraja, ne gubi od pravog značaja pozadinskog platna fiksirane kulise, čija iluzija nije razbijena istinitim podatkom. U ispitivanju samog stila i idejnog aranžmana slike, nalazimo odmah na intuitivne paralele sa jednim teatarskim izvorom inspiracije koji je Žefarovića naveo na lako variranu kopiju uzora ruske umetnosti angažovane u paradižnim tek, osmotrenim bliže, obe figure ispunjavaju identične negiričko-agitacionim predstavama "poteha" i "feirwerka". Sa mnogoosećanja za dramski tekst ruskog nastavnika i njegovu sugestivnu sliku, majstor se, ostajući u stilu, prihvatio određenog klišea likovne interpretacije, dosledno odabranog uzora za dekor i postavku svoje kulisne paradnu od trijumfalnih procesija. Tabla No. 1 u kojoj grake, iz onih likovnih fondova koji su u Rusiji imali priložnu, paradnu i poetsku formu. Arhitektura kojim je on zatvorio levi bok bine stilom se nastavlja na ideje sretane, do polovine veka - do dela Uhtomskog od Grigorija Kacalova, sa bogati materijal cele zbirke gravira koje a sklopljena je iz delova dekorativnih partija na trijumfalnim svečanim sigurno impresivno delovale na savremenike i iz koje je i naš majstor morao zaštititi, siguran je daš Žefarovićeve koncepcije grad 1897 god., dana zauzeća Azova, bile često dizane u Moskvi i drugim ruskim gradovima u čast svečanih ulazaka vladara. Parcialno dosta slobodno podložna inspiraciji, a i arhitektonska dekoracija je u stilu sav-

tanja arhitektura Kačalovljevog i Sokolovljevog kruga. Grb-ruski no i maštom dotkano korišćenje elemenata zapadne arhitekture prenetih preko nacrtu ruskih arhitekata, dobilo je kod Zefarovića svo-blemate, proučavan je u Kačalovljevoj knjizi gravira i snajten na je sterometriske proporcije i bilo razrađeno u konstrukciju posebnog izgleda i svojih umetničkih dimenzija, ma da se ovim izmenama nije prikrilo stilsko poreklo zdanja ni njegovog ornamentalnog sistema. Plastič. Jelisavete Petrovne za koji je nacrt dao Vertman a razao tema kopiranog, kombinovanog i traženog među crtežima ruskih arhitekata. /Crtež No. 19, Imperatorskaja kantića, palazina živo int-

resovanje i skrupulozno prescrtavanje našeg majstera. Plastič sa grbo- Zajedno sa prodorom nekih oblika školskog pozorišta u našu sredinu, vima ruskih careva, koji su kao dekorativni motiv, pripremljeni poseb- proširilo se interesovanje kod nas za široko područje knjiških, li- nim stufijama u knjizi, -bez izmene je stavljen na plaća maladog Bro- terarnih, likovnih i scenskih bogatstava kojima se već rukovalo u ka spremljenog znamenita carskog dostojanstva ruskih vladara 40-ih kulturnom ambientu Rusije. -Gravira Kačalova, naročito ona koja daje godina veka. Podudarnost sa duhom i koncepcijom ruskih redova, sa kom- izgled triumfalne kapije-varijante realizovane 1742 god. -povodom pozicijama objekata pozorišne monumentalne dekoracije, objedinjava pu- krunisanja Jelisavete Petrovne, t, zv. Iverskin vrata, -nosi u sebi ati- teva i složenost interesovanja električarskih duhova barokne epohe ku baroknih formi da predstavom krunisane kraljice i likom gospoda i snalaženje u kompletnom kulturnom životu.

koji joj se obraća iz oblaka/sl. 146 / .Već prva impresija grafič-

tekst drama Kozmačinskog još bliže dopunjuje i osvedočava scenaku ke obrade ove slike na isti način daje kompoziciske nijanse kao što ideju našeg dela, slikarski predloženi i doživljeni epison anatašnjeg to Zefarović čini u grafičkoj postavci i obeležavaju masa na svom zbivanja predstavljene ličnosti i dramskim ubrzanjem radnje narob- listu. A zatim tek, osmotrene bliže, obe figure ispunjavaju identične čite u dijalogu sa anđelom. -Najveće dramske ootvorenja srpske li- uslove paradnog stava i konvencionalnih gestova karakterističnih za terature XVIII veka, Tragedija o smrti Uroša V, sadrži jedan kratak način glume i mimike školskog teatra XVIII veka koji se u ovoj vrsti čim koji naročito svedoči o uticaju sadržine i toka dramskog kazid- drame inspirisao upravo panegiričko-deklamatorskim tvorevinama ve- vanja na ikonografiju i stilsku postavku u Zefarovićevoj radu. Li- zanim za paradni hod triumfalnih procesija. Tabla No.1 u knjizi gra- terarno u hakrorezu je to, što u njemu pored nisa-en-scene-a u koji vira " ОПИСАНИЕ КОРОНАЦИИ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ :

ЧЕРТЕЖЪ ТРИУМФАЛНИХЪ. ВОРОТЬ ЧТО НА ТВЕРСКОЙ УЛИЦѢ ЗЕМЛЯНОГО ГОРОДА " smo se osvedočili, postoji još jedan važan faktor nastao pod utica- jem pozorišta: živ dijaloški momenat, opisu situacije glavnih ličnosti od Grigorija Kačalova, uz bogati materijal cele zbirke gravira koje na slici i njihovom međusobnom nisaenom opštenju čiji je unutrašnji su sigurno impresivno delovale na savremenike i iz koje je i naš ritam izražen teatralnim stavovima, pokretima i gestom uz akcesorne majstor morao zajmiti, siguran je uzor Zefarovićeve koncepcije gra- detalje odgovara tempo i snisao napisane reči u drami. -Uroš u konven- vire sa likom cara Uroša. Cela atika triumfalnih dveri poslužila je cionalnom i deklamatorskom stavu ovog izolovanog, tipično školskog kao početna inspiracija, a i arhitektonska dekoracija je u stilu shva-

tanja arhitekture Kačalovljevog i Sokolovljevog kruga. Grb-ruski dvoglavi orao sa dna atike, a pozajmljen iz zbornika Symbola et emblemata, proučavan je u Kačalovljevoj knjizi gravira i smešten na dno atike, kao i na Zefarovićevom bakrorezu. Kopiranje ove čuvene knjige išlo je tako daleko u delu Zefarovića, da u studijama za krunidbeni plašt Jelisavete Petrovne za koji je nacrt dao Vortman a rezao ga Sokolov /Crtež No. 19, Imperatorskaja mantija/ nalazimo živo interesovanje i skrupulozno precrtavanje našeg majstora. Plašt sa grbovima ruskih careva, koji su kao dekorativni motiv, pripremljeni posebnim studijama u knjizi, - bez izmene je stavljen na pleća maladog Uroša opremljenog znamenima carskog dostojanstva ruskih vladara 40-ih godina veka. Podudarnost sa duhom i koncepsijom ruskih radova, sa kompozicijama objekata pozorišne monumentalne dekoracije, objašnjava putove i složenost interesovanja električarskih duhova barokne epohe i snalaženje u kompleksnom kulturnom životu.

Tekst drame Kozačinskog još bliže dopunjuje i osvedočava scensku ideju našeg dela, slikarski pramljenu i doživljenu - opisom unutrašnjeg zbivanja predstavljene ličnosti i dramskim ubrzanjem radnje naročito u dijalogu sa anđelom. - Najveće dramsko ostvarenje srpske literature XVIII veka, Tragedija o smrti Uroša V, sadrži jedan kratak čin koji naročito svedoči o uticaju sadržine i toka dramskog kazivanja na ikonografiju i stilsku postavku u Zefarovićevom radu. Literarno u bakrorezu je to, što u njemu - pored mise-en-scene-a u koji smo se osvedočili, postoji još jedan važan faktor nastao pod uticajem pozorišta: Živ dijaloški momenat. Opisu situacije glavnih ličnosti na slici i njihovom medjusobnom misaonom opštenju čiji je unutrašnji ritam izražen teatralnim stavovima, pokretima i gestom uz akcesorne detalje, odgovara tempo i smisao napisane reči u drami. - Uroš u konvencionalnom i deklamatorskom stavu svog izolovanog, tipično školskog

"javlenija" izražava, u tekstu, monološki iscrpnu tužbu protiv Vukašina koji mu je oteo carstvo, uz opštu naravoučitelnu primedbu da se čovek uči do smrti-tipičnom etičkom maksimumu koju ponavlja djačka pismena vežba do najnovijih dana. Predanost i uzdanje u Boga koji donosi utehu, izraženo je na slici položaj glave i očima upravljenim k nebu. Vrlo ^x interesantan momenat pojave anđela u drami i na Zefarovićevoj graviri: on dolazi da teši Uroša koji je u opasnosti sa vencem u rukama /sl. 140/. Po svim pravilima u korišćenju scenskog aparata u slučajevima intervencija s neba, i kod nas je iskorišćen "vol oblique"/sl. 139/, a literatura o ruskoj pozorišnoj umetnosti redovno beleži ovu praksu i naškolskoj sceni. Ovu smo pojavu uočili i na graviri tverskih vratnica u sceni otvaranja nebesa pred Jelisavetom Petrovnom, što je inače i način spuštanja nebeskih bića koja ulazeu sastav živih slika, a kasnije naročito u scenske efekte operskih predstava. U Rusiju je ovaj deo scenske opreme i mašinerije došao preko stranaca, a korišćena su uglavnom iskustva jezuita. Italijanski pozorišni slikar Valeriani, predlagao je da se na ruski prevede "Perspektiva", delo rimskog jezuite Giuseppe della Scolepija, koji se koristio zakonima postavljenim kod Vignole i Pozzo-a.

Reči koje u drami anđeo upućuje Urošu, odgovaraju njegovom zaletu i iznenadnoj pojavi na slici, /str. 35/:

ЧТО ТЫ ТАКО СКОРБИШИ, И КАК ПОТРЕБА;
КАК СКОРОЙ ПОМОЩИ ЖЕЛАЕШИ СЪ НЕБА,
ЦАРЮ МЛАДЫЙ ОУРОШЕ И ТЫ ЛИ СКОРБИШИ;

a Urošev odgovor, stavu i izrazu lika na listu koji već ima belege mučeničke predanosti /str. 35/

НЕ СКОРБЛЮ, НО МОЛЮСЯ ДА МЯ УТѢШИШИ.
АЖЕ ПРОРОЦЫ МНОЗИ, ХАЛИЦЫ ВОСТАША
ПАСТИ ИМАТЬ ЗАКОНЪ НАШЪ, ПАСТИ ВѢРА НАША

Ritam dijaloga nosi dalje anđeo/str.36/:

ВѢРА ПРЕБѢДЕТЬ ЦѢЛА, НА ЦАРСТВО СОПРАЗДНИТСЯ

ТВОЯ ЖЕ ДУША ВЪ МЕРѢ ВСКОРѢ ВОДВОРИТСЯ
uz Uroševu predanost

Молю те Господине, поими ма съ собою

ДАВЫ АЗЪ МО... ПОИТИ КЪ ПЛКШ И С ТОБОЮ.

Završne reči anđjela podudaraju se sa njegovom ulogom na slici.

Sa vencem u ruci, on izgovara poslednja moralna ohrabrenja, utehu i stojički savet:

Ни, но ТРЕБѢ ПЕРВѢ ЗА ИСТИНУ СЮ

КРОВЬ СВОЮ ИЗЛЫАТИ, ИЛИ ПОДЪ МЕЧЬ ВЪЮ

ПРИКОНИТИ, И ТОГДА ВЪ КОНЕЦЪ НЕЧАДНИЙ

БУБЕШИ МЕРЛѢНІА ВѢЩЕМЪ УКАЗАННЫЙ.

НИЧТО НЕ СХМѢВАЙСА ПРЕИТИ СѢА СТРАСТИ

АКИ ДОБРЪ ВОИНЬ ХРТОВЪ БѢДЫ И НАПАСТИ

АЗЪ ЖЕ ПОЙДУ ПЕРВѢ МѢСТО ГОТОВАТИ

ТЫ ЖЕ ИЗВОЛИ КРѢПКО ПРАВДУ ПЛАТИ.

ELEMENTI SCENSKOG DEKORA I STRUKTURA BAROKNOG IKONOSTASA.

Triumfalni luk, stari rimski simbol neba i bogova Janusa i Jupite-
 357 ra, važan je faktor barokne ikonologije. U pozprišnom životu ranog Baroka on se, kao simbol, uklapa u vojne i političke momente istorije onih nacija koje su pokazale sklonost da svoje državne uspehe obeležavaju paradama i svečanostima joyeuses entrées-a. Triumfalni luk je u celokupnom takvom aranžmanu igrao dominantnu ulogu, upravo onu koju je odnegovalo antičko vreme. Ali, u Baroku kada svaka jedinka u sastavu pozorišne arhitekture i dekoracije, simbolične slike i panegirike, ima dvogubo značenje i prikrivenu mogućnost dubljeg tumačenja - fenomen triumfalnog luka je, po amblematskoj svojoj prirodi, tajio u sebi moralizatorsku ideju o prolaznosti i kratkom trajanju zemaljskih stvari, uz stare funkcije antičkog arhitektonskog objekta.

U umetničkom životu zapada Evrope, tokom XVII veka, snažno su se razvile navike i ukusi za alegorične pretstave vezane za svečane ulaske vladara i gostiju u razne gradove, a po starijim shemama praktikovanim u Italiji. U životu Holandije, Flandrije i Brabanta pridavana je velika pažnja graditeljskoj delatnosti za improvizirane priredbe joyeuses entrées-a. Po formi, triumfalni luci joyeuses entrées-a nizozemskih ulica sasvim su bili u duhu italijanskih uzora: flandrijski krajevi su bili čak i u vezi sa režiserima javnih spektakala italijanskog porekla, a sami - solidno upoznati sa renesansnim i manirističkim slikarstvom i teorijama o umetnosti. Pored humanističkog vaspitanja osetnog u literarnom i likovno-arhitektonskom programu, urbanistički duh, crtačka praksa arhitekata-katografa i autohtoni elementi domaće popularne drame, odigrali su važnu ulogu u formiranju nizozemske varijante paradnih lukova-živih slika. Poredjenjem između njih i savremenih nacrti za triumfalne luke Italije, zapazi -

će se podudarnost u osnovnim arhitektonskim konturama i u sim-
bolici dekora. Medjutim postoje osetne razlike medju lokalnim
težnjama nizozemske sredine i klasične jednostavnosti latinskog
nasledja. Nizozemska koristi arhitektonsku konstrukciju trumfalnog
luka za maksimalnu prezentaciju i govor alegorija i moralizator-
skih simbola. Triumfalni luci u Nizozemskoj dizani su, uglavnom, iz
scenskih razloga, te su odstupili od strogog antičkog tipa: u njima
je rimska forma kombinovana sa dekorativnim i scenskim oblicima
protestanskog ambijenta, te su - po nalogu perifernih potreba i dru-
štvene politike - bili ispunjavani ne
samo skulpturom već i rekvizitima domaćeg moralizatorskog pozorišta.
Nizozemski triumfalni luk živih slika zasit je zastavama, buktinjama
i amblemima, a sve to je u skladu sa živom reči panegirika koji idu
uz pretstave joyeuses entrées-a. Rubensove brojne skice za gradnju
i dekoraciju triumfalnih lukova povodom ulaska Infanta Ferdinanda
u Anvers/1635g/, pokazuje obilje alegorskih pretstava i detalja, am-
bleme i personifikacije na na svim partijama drvenog trupa luka
prilagodjenih ukusu i potrebi Italije daleke sredine.

Oblici i arhitektonski stil fasada triumfalnih lukova uličnih
scena, sa statuama u nišama i inerkolumnijama, sa predstavama vrlina
i živim slikama u gornjim delovima lukova, amblemima, kartušima: - u
umetnosti Baroka na Zapadu značili su sintezu likovnih i teatarskih
formi, postignutu naporima najučćenijih pregalaca na polju umetnosti
i težnju ka kruženju ideja i prožimanju umetničkih domena. Takva
jedna sinteza morala je imati dalekosežne uticaje.

Veoma nejasan i neispitan problem u istoriji umetnosti istočnog
umetničkog područja je onaj koji se odnosi na poreklo pravoslavnog

ikonostasa u kome - u XVIII veku na ruskom i vojvodjanskom terenu -
ne nalazimo na stisku uskladjenost sa starim i savremenim sveto-

gorskim primercima. Rani primeri arhitektonske gradje srpskih ikonostasa, pre formiranja u sheme pretrpane baroknim detaljima, konstrukcijom osnovnih oblika i likovnom obradom rasčlanjenih polja fasade, približavaju se tipu, nameni i stilu triumfalnih lukova pozorišnih joyeuses entrées-a flamanskih gradskih svečanosti. Do te sličnosti, dakako, nije došlo direktnim zračenjem ove umetničke sredine. Prateći razvijanje motiva kroz umetnost, zapažamo da je isti arhitektonski sklop luka bio usvojen za triumfalna šestvija ruskih istoriskih praznovanja, od vremena ^{ALEKSEJA} Mihailovića, a sa kulminacijom u dobu Jelisavete Petrovne, da su njihove ilustracije u grafičkoj umetnosti savršeno podudarne sa flamanskim listovima iste sadržine, i da su upravo ove ideje izvršile uticaj na formiranje ruskog baroknog ikonostasa i u formalnom i u organizacionom smislu. Već gravire Petrove epohe, radove Pikara, Shonebeka i Zubova, odlikuje čvrsta, klasična forma korpusa triumfalnih lukova rasčlanjenih stubovima. ³⁶²

Iste stilske odlike jednostavnog holandskog triumfalnog luka pokazuju nacrti i grafika druge generacije umetnika i arhitekata: Sokolova, Kačalova, Uhtomskog /sl. 146/. Njihove zamisli u celini podudaraju se sa arhitektonskom shemom ikonostasa, a dekorativni motivi sačinjavaju repertoar na ikonostasima prihvatljivih detalja. I kod ruskih pomenutih gravera kao i u grafičkom delu nizozemskih majstora, osetni su tragovi interesovanja i saradnje likovnih umetnika sa saradnicima na polju pozorišne dekoracije i u momentima kada oba zanimanja nisu bila u rukama jednog umetnika. Kao što su nizozemski umetnici svestranim radom učestvovali na dekoraciji uličnih joyeuses entrées-a, tako se dešavalo i na istoku - da su ponekad čak i sami glumci izradjivali drveni skelet duboreza na ikonostasima. ³⁶³

Arhitektonska zamisao otvora glavnog luka na nacrtu Uhtomskog analogna je otvoru carskih dveri baroknog ikonostasa, sa girlandama

189
i bogatom dekoracijom dovratnika, delimično rezultatom opštih baroknih načela u dekorativnom sistemu. Na suprot tendenciji arhitekture teatralnog porekla na Zapadu, trijumfalni luci ruskog XVIII veka kao i arhitektonski kostur pravoslavnih ikonostasa početka 19. veka, odupirali su se baroknoj težnji slivanja realnog i fantastičnog momenta; donje partije obe vrste arhitektonskih objekata na Istoku očuvale su skoro protestansku, paladijansku strogost i uzdržanu dekoraciju koja je bila, ³⁶⁵ ³⁶⁶ ³⁶⁷ ³⁶⁸ ³⁶⁹ ³⁷⁰ ³⁷¹ ³⁷² ³⁷³ ³⁷⁴ ³⁷⁵ ³⁷⁶ ³⁷⁷ ³⁷⁸ ³⁷⁹ ³⁸⁰ ³⁸¹ ³⁸² ³⁸³ ³⁸⁴ ³⁸⁵ ³⁸⁶ ³⁸⁷ ³⁸⁸ ³⁸⁹ ³⁹⁰ ³⁹¹ ³⁹² ³⁹³ ³⁹⁴ ³⁹⁵ ³⁹⁶ ³⁹⁷ ³⁹⁸ ³⁹⁹ ⁴⁰⁰ ⁴⁰¹ ⁴⁰² ⁴⁰³ ⁴⁰⁴ ⁴⁰⁵ ⁴⁰⁶ ⁴⁰⁷ ⁴⁰⁸ ⁴⁰⁹ ⁴¹⁰ ⁴¹¹ ⁴¹² ⁴¹³ ⁴¹⁴ ⁴¹⁵ ⁴¹⁶ ⁴¹⁷ ⁴¹⁸ ⁴¹⁹ ⁴²⁰ ⁴²¹ ⁴²² ⁴²³ ⁴²⁴ ⁴²⁵ ⁴²⁶ ⁴²⁷ ⁴²⁸ ⁴²⁹ ⁴³⁰ ⁴³¹ ⁴³² ⁴³³ ⁴³⁴ ⁴³⁵ ⁴³⁶ ⁴³⁷ ⁴³⁸ ⁴³⁹ ⁴⁴⁰ ⁴⁴¹ ⁴⁴² ⁴⁴³ ⁴⁴⁴ ⁴⁴⁵ ⁴⁴⁶ ⁴⁴⁷ ⁴⁴⁸ ⁴⁴⁹ ⁴⁵⁰ ⁴⁵¹ ⁴⁵² ⁴⁵³ ⁴⁵⁴ ⁴⁵⁵ ⁴⁵⁶ ⁴⁵⁷ ⁴⁵⁸ ⁴⁵⁹ ⁴⁶⁰ ⁴⁶¹ ⁴⁶² ⁴⁶³ ⁴⁶⁴ ⁴⁶⁵ ⁴⁶⁶ ⁴⁶⁷ ⁴⁶⁸ ⁴⁶⁹ ⁴⁷⁰ ⁴⁷¹ ⁴⁷² ⁴⁷³ ⁴⁷⁴ ⁴⁷⁵ ⁴⁷⁶ ⁴⁷⁷ ⁴⁷⁸ ⁴⁷⁹ ⁴⁸⁰ ⁴⁸¹ ⁴⁸² ⁴⁸³ ⁴⁸⁴ ⁴⁸⁵ ⁴⁸⁶ ⁴⁸⁷ ⁴⁸⁸ ⁴⁸⁹ ⁴⁹⁰ ⁴⁹¹ ⁴⁹² ⁴⁹³ ⁴⁹⁴ ⁴⁹⁵ ⁴⁹⁶ ⁴⁹⁷ ⁴⁹⁸ ⁴⁹⁹ ⁵⁰⁰ ⁵⁰¹ ⁵⁰² ⁵⁰³ ⁵⁰⁴ ⁵⁰⁵ ⁵⁰⁶ ⁵⁰⁷ ⁵⁰⁸ ⁵⁰⁹ ⁵¹⁰ ⁵¹¹ ⁵¹² ⁵¹³ ⁵¹⁴ ⁵¹⁵ ⁵¹⁶ ⁵¹⁷ ⁵¹⁸ ⁵¹⁹ ⁵²⁰ ⁵²¹ ⁵²² ⁵²³ ⁵²⁴ ⁵²⁵ ⁵²⁶ ⁵²⁷ ⁵²⁸ ⁵²⁹ ⁵³⁰ ⁵³¹ ⁵³² ⁵³³ ⁵³⁴ ⁵³⁵ ⁵³⁶ ⁵³⁷ ⁵³⁸ ⁵³⁹ ⁵⁴⁰ ⁵⁴¹ ⁵⁴² ⁵⁴³ ⁵⁴⁴ ⁵⁴⁵ ⁵⁴⁶ ⁵⁴⁷ ⁵⁴⁸ ⁵⁴⁹ ⁵⁵⁰ ⁵⁵¹ ⁵⁵² ⁵⁵³ ⁵⁵⁴ ⁵⁵⁵ ⁵⁵⁶ ⁵⁵⁷ ⁵⁵⁸ ⁵⁵⁹ ⁵⁶⁰ ⁵⁶¹ ⁵⁶² ⁵⁶³ ⁵⁶⁴ ⁵⁶⁵ ⁵⁶⁶ ⁵⁶⁷ ⁵⁶⁸ ⁵⁶⁹ ⁵⁷⁰ ⁵⁷¹ ⁵⁷² ⁵⁷³ ⁵⁷⁴ ⁵⁷⁵ ⁵⁷⁶ ⁵⁷⁷ ⁵⁷⁸ ⁵⁷⁹ ⁵⁸⁰ ⁵⁸¹ ⁵⁸² ⁵⁸³ ⁵⁸⁴ ⁵⁸⁵ ⁵⁸⁶ ⁵⁸⁷ ⁵⁸⁸ ⁵⁸⁹ ⁵⁹⁰ ⁵⁹¹ ⁵⁹² ⁵⁹³ ⁵⁹⁴ ⁵⁹⁵ ⁵⁹⁶ ⁵⁹⁷ ⁵⁹⁸ ⁵⁹⁹ ⁶⁰⁰ ⁶⁰¹ ⁶⁰² ⁶⁰³ ⁶⁰⁴ ⁶⁰⁵ ⁶⁰⁶ ⁶⁰⁷ ⁶⁰⁸ ⁶⁰⁹ ⁶¹⁰ ⁶¹¹ ⁶¹² ⁶¹³ ⁶¹⁴ ⁶¹⁵ ⁶¹⁶ ⁶¹⁷ ⁶¹⁸ ⁶¹⁹ ⁶²⁰ ⁶²¹ ⁶²² ⁶²³ ⁶²⁴ ⁶²⁵ ⁶²⁶ ⁶²⁷ ⁶²⁸ ⁶²⁹ ⁶³⁰ ⁶³¹ ⁶³² ⁶³³ ⁶³⁴ ⁶³⁵ ⁶³⁶ ⁶³⁷ ⁶³⁸ ⁶³⁹ ⁶⁴⁰ ⁶⁴¹ ⁶⁴² ⁶⁴³ ⁶⁴⁴ ⁶⁴⁵ ⁶⁴⁶ ⁶⁴⁷ ⁶⁴⁸ ⁶⁴⁹ ⁶⁵⁰ ⁶⁵¹ ⁶⁵² ⁶⁵³ ⁶⁵⁴ ⁶⁵⁵ ⁶⁵⁶ ⁶⁵⁷ ⁶⁵⁸ ⁶⁵⁹ ⁶⁶⁰ ⁶⁶¹ ⁶⁶² ⁶⁶³ ⁶⁶⁴ ⁶⁶⁵ ⁶⁶⁶ ⁶⁶⁷ ⁶⁶⁸ ⁶⁶⁹ ⁶⁷⁰ ⁶⁷¹ ⁶⁷² ⁶⁷³ ⁶⁷⁴ ⁶⁷⁵ ⁶⁷⁶ ⁶⁷⁷ ⁶⁷⁸ ⁶⁷⁹ ⁶⁸⁰ ⁶⁸¹ ⁶⁸² ⁶⁸³ ⁶⁸⁴ ⁶⁸⁵ ⁶⁸⁶ ⁶⁸⁷ ⁶⁸⁸ ⁶⁸⁹ ⁶⁹⁰ ⁶⁹¹ ⁶⁹² ⁶⁹³ ⁶⁹⁴ ⁶⁹⁵ ⁶⁹⁶ ⁶⁹⁷ ⁶⁹⁸ ⁶⁹⁹ ⁷⁰⁰ ⁷⁰¹ ⁷⁰² ⁷⁰³ ⁷⁰⁴ ⁷⁰⁵ ⁷⁰⁶ ⁷⁰⁷ ⁷⁰⁸ ⁷⁰⁹ ⁷¹⁰ ⁷¹¹ ⁷¹² ⁷¹³ ⁷¹⁴ ⁷¹⁵ ⁷¹⁶ ⁷¹⁷ ⁷¹⁸ ⁷¹⁹ ⁷²⁰ ⁷²¹ ⁷²² ⁷²³ ⁷²⁴ ⁷²⁵ ⁷²⁶ ⁷²⁷ ⁷²⁸ ⁷²⁹ ⁷³⁰ ⁷³¹ ⁷³² ⁷³³ ⁷³⁴ ⁷³⁵ ⁷³⁶ ⁷³⁷ ⁷³⁸ ⁷³⁹ ⁷⁴⁰ ⁷⁴¹ ⁷⁴² ⁷⁴³ ⁷⁴⁴ ⁷⁴⁵ ⁷⁴⁶ ⁷⁴⁷ ⁷⁴⁸ ⁷⁴⁹ ⁷⁵⁰ ⁷⁵¹ ⁷⁵² ⁷⁵³ ⁷⁵⁴ ⁷⁵⁵ ⁷⁵⁶ ⁷⁵⁷ ⁷⁵⁸ ⁷⁵⁹ ⁷⁶⁰ ⁷⁶¹ ⁷⁶² ⁷⁶³ ⁷⁶⁴ ⁷⁶⁵ ⁷⁶⁶ ⁷⁶⁷ ⁷⁶⁸ ⁷⁶⁹ ⁷⁷⁰ ⁷⁷¹ ⁷⁷² ⁷⁷³ ⁷⁷⁴ ⁷⁷⁵ ⁷⁷⁶ ⁷⁷⁷ ⁷⁷⁸ ⁷⁷⁹ ⁷⁸⁰ ⁷⁸¹ ⁷⁸² ⁷⁸³ ⁷⁸⁴ ⁷⁸⁵ ⁷⁸⁶ ⁷⁸⁷ ⁷⁸⁸ ⁷⁸⁹ ⁷⁹⁰ ⁷⁹¹ ⁷⁹² ⁷⁹³ ⁷⁹⁴ ⁷⁹⁵ ⁷⁹⁶ ⁷⁹⁷ ⁷⁹⁸ ⁷⁹⁹ ⁸⁰⁰ ⁸⁰¹ ⁸⁰² ⁸⁰³ ⁸⁰⁴ ⁸⁰⁵ ⁸⁰⁶ ⁸⁰⁷ ⁸⁰⁸ ⁸⁰⁹ ⁸¹⁰ ⁸¹¹ ⁸¹² ⁸¹³ ⁸¹⁴ ⁸¹⁵ ⁸¹⁶ ⁸¹⁷ ⁸¹⁸ ⁸¹⁹ ⁸²⁰ ⁸²¹ ⁸²² ⁸²³ ⁸²⁴ ⁸²⁵ ⁸²⁶ ⁸²⁷ ⁸²⁸ ⁸²⁹ ⁸³⁰ ⁸³¹ ⁸³² ⁸³³ ⁸³⁴ ⁸³⁵ ⁸³⁶ ⁸³⁷ ⁸³⁸ ⁸³⁹ ⁸⁴⁰ ⁸⁴¹ ⁸⁴² ⁸⁴³ ⁸⁴⁴ ⁸⁴⁵ ⁸⁴⁶ ⁸⁴⁷ ⁸⁴⁸ ⁸⁴⁹ ⁸⁵⁰ ⁸⁵¹ ⁸⁵² ⁸⁵³ ⁸⁵⁴ ⁸⁵⁵ ⁸⁵⁶ ⁸⁵⁷ ⁸⁵⁸ ⁸⁵⁹ ⁸⁶⁰ ⁸⁶¹ ⁸⁶² ⁸⁶³ ⁸⁶⁴ ⁸⁶⁵ ⁸⁶⁶ ⁸⁶⁷ ⁸⁶⁸ ⁸⁶⁹ ⁸⁷⁰ ⁸⁷¹ ⁸⁷² ⁸⁷³ ⁸⁷⁴ ⁸⁷⁵ ⁸⁷⁶ ⁸⁷⁷ ⁸⁷⁸ ⁸⁷⁹ ⁸⁸⁰ ⁸⁸¹ ⁸⁸² ⁸⁸³ ⁸⁸⁴ ⁸⁸⁵ ⁸⁸⁶ ⁸⁸⁷ ⁸⁸⁸ ⁸⁸⁹ ⁸⁹⁰ ⁸⁹¹ ⁸⁹² ⁸⁹³ ⁸⁹⁴ ⁸⁹⁵ ⁸⁹⁶ ⁸⁹⁷ ⁸⁹⁸ ⁸⁹⁹ ⁹⁰⁰ ⁹⁰¹ ⁹⁰² ⁹⁰³ ⁹⁰⁴ ⁹⁰⁵ ⁹⁰⁶ ⁹⁰⁷ ⁹⁰⁸ ⁹⁰⁹ ⁹¹⁰ ⁹¹¹ ⁹¹² ⁹¹³ ⁹¹⁴ ⁹¹⁵ ⁹¹⁶ ⁹¹⁷ ⁹¹⁸ ⁹¹⁹ ⁹²⁰ ⁹²¹ ⁹²² ⁹²³ ⁹²⁴ ⁹²⁵ ⁹²⁶ ⁹²⁷ ⁹²⁸ ⁹²⁹ ⁹³⁰ ⁹³¹ ⁹³² ⁹³³ ⁹³⁴ ⁹³⁵ ⁹³⁶ ⁹³⁷ ⁹³⁸ ⁹³⁹ ⁹⁴⁰ ⁹⁴¹ ⁹⁴² ⁹⁴³ ⁹⁴⁴ ⁹⁴⁵ ⁹⁴⁶ ⁹⁴⁷ ⁹⁴⁸ ⁹⁴⁹ ⁹⁵⁰ ⁹⁵¹ ⁹⁵² ⁹⁵³ ⁹⁵⁴ ⁹⁵⁵ ⁹⁵⁶ ⁹⁵⁷ ⁹⁵⁸ ⁹⁵⁹ ⁹⁶⁰ ⁹⁶¹ ⁹⁶² ⁹⁶³ ⁹⁶⁴ ⁹⁶⁵ ⁹⁶⁶ ⁹⁶⁷ ⁹⁶⁸ ⁹⁶⁹ ⁹⁷⁰ ⁹⁷¹ ⁹⁷² ⁹⁷³ ⁹⁷⁴ ⁹⁷⁵ ⁹⁷⁶ ⁹⁷⁷ ⁹⁷⁸ ⁹⁷⁹ ⁹⁸⁰ ⁹⁸¹ ⁹⁸² ⁹⁸³ ⁹⁸⁴ ⁹⁸⁵ ⁹⁸⁶ ⁹⁸⁷ ⁹⁸⁸ ⁹⁸⁹ ⁹⁹⁰ ⁹⁹¹ ⁹⁹² ⁹⁹³ ⁹⁹⁴ ⁹⁹⁵ ⁹⁹⁶ ⁹⁹⁷ ⁹⁹⁸ ⁹⁹⁹ ¹⁰⁰⁰ ¹⁰⁰¹ ¹⁰⁰² ¹⁰⁰³ ¹⁰⁰⁴ ¹⁰⁰⁵ ¹⁰⁰⁶ ¹⁰⁰⁷ ¹⁰⁰⁸ ¹⁰⁰⁹ ¹⁰¹⁰ ¹⁰¹¹ ¹⁰¹² ¹⁰¹³ ¹⁰¹⁴ ¹⁰¹⁵ ¹⁰¹⁶ ¹⁰¹⁷ ¹⁰¹⁸ ¹⁰¹⁹ ¹⁰²⁰ ¹⁰²¹ ¹⁰²² ¹⁰²³ ¹⁰²⁴ ¹⁰²⁵ ¹⁰²⁶ ¹⁰²⁷ ¹⁰²⁸ ¹⁰²⁹ ¹⁰³⁰ ¹⁰³¹ ¹⁰³² ¹⁰³³ ¹⁰³⁴ ¹⁰³⁵ ¹⁰³⁶ ¹⁰³⁷ ¹⁰³⁸ ¹⁰³⁹ ¹⁰⁴⁰ ¹⁰⁴¹ ¹⁰⁴² ¹⁰⁴³ ¹⁰⁴⁴ ¹⁰⁴⁵ ¹⁰⁴⁶ ¹⁰⁴⁷ ¹⁰⁴⁸ ¹⁰⁴⁹ ¹⁰⁵⁰ ¹⁰⁵¹ ¹⁰⁵² ¹⁰⁵³ ¹⁰⁵⁴ ¹⁰⁵⁵ ¹⁰⁵⁶ ¹⁰⁵⁷ ¹⁰⁵⁸ ¹⁰⁵⁹ ¹⁰⁶⁰ ¹⁰⁶¹ ¹⁰⁶² ¹⁰⁶³ ¹⁰⁶⁴ ¹⁰⁶⁵ ¹⁰⁶⁶ ¹⁰⁶⁷ ¹⁰⁶⁸ ¹⁰⁶⁹ ¹⁰⁷⁰ ¹⁰⁷¹ ¹⁰⁷² ¹⁰⁷³ ¹⁰⁷⁴ ¹⁰⁷⁵ ¹⁰⁷⁶ ¹⁰⁷⁷ ¹⁰⁷⁸ ¹⁰⁷⁹ ¹⁰⁸⁰ ¹⁰⁸¹ ¹⁰⁸² ¹⁰⁸³ ¹⁰⁸⁴ ¹⁰⁸⁵ ¹⁰⁸⁶ ¹⁰⁸⁷ ¹⁰⁸⁸ ¹⁰⁸⁹ ¹⁰⁹⁰ ¹⁰⁹¹ ¹⁰⁹² ¹⁰⁹³ ¹⁰⁹⁴ ¹⁰⁹⁵ ¹⁰⁹⁶ ¹⁰⁹⁷ ¹⁰⁹⁸ ¹⁰⁹⁹ ¹¹⁰⁰ ¹¹⁰¹ ¹¹⁰² ¹¹⁰³ ¹¹⁰⁴ ¹¹⁰⁵ ¹¹⁰⁶ ¹¹⁰⁷ ¹¹⁰⁸ ¹¹⁰⁹ ¹¹¹⁰ ¹¹¹¹ ¹¹¹² ¹¹¹³ ¹¹¹⁴ ¹¹¹⁵ ¹¹¹⁶ ¹¹¹⁷ ¹¹¹⁸ ¹¹¹⁹ ¹¹²⁰ ¹¹²¹ ¹¹²² ¹¹²³ ¹¹²⁴ ¹¹²⁵ ¹¹²⁶ ¹¹²⁷ ¹¹²⁸ ¹¹²⁹ ¹¹³⁰ ¹¹³¹ ¹¹³² ¹¹³³ ¹¹³⁴ ¹¹³⁵ ¹¹³⁶ ¹¹³⁷ ¹¹³⁸ ¹¹³⁹ ¹¹⁴⁰ ¹¹⁴¹ ¹¹⁴² ¹¹⁴³ ¹¹⁴⁴ ¹¹⁴⁵ ¹¹⁴⁶ ¹¹⁴⁷ ¹¹⁴⁸ ¹¹⁴⁹ ¹¹⁵⁰ ¹¹⁵¹ ¹¹⁵² ¹¹⁵³ ¹¹⁵⁴ ¹¹⁵⁵ ¹¹⁵⁶ ¹¹⁵⁷ ¹¹⁵⁸ ¹¹⁵⁹ ¹¹⁶⁰ ¹¹⁶¹ ¹¹⁶² ¹¹⁶³ ¹¹⁶⁴ ¹¹⁶⁵ ¹¹⁶⁶ ¹¹⁶⁷ ¹¹⁶⁸ ¹¹⁶⁹ ¹¹⁷⁰ ¹¹⁷¹ ¹¹⁷² ¹¹⁷³ ¹¹⁷⁴ ¹¹⁷⁵ ¹¹⁷⁶ ¹¹⁷⁷ ¹¹⁷⁸ ¹¹⁷⁹ ¹¹⁸⁰ ¹¹⁸¹ ¹¹⁸² ¹¹⁸³ ¹¹⁸⁴ ¹¹⁸⁵ ¹¹⁸⁶ ¹¹⁸⁷ ¹¹⁸⁸ ¹¹⁸⁹ ¹¹⁹⁰ ¹¹⁹¹ ¹¹⁹² ¹¹⁹³ ¹¹⁹⁴ ¹¹⁹⁵ ¹¹⁹⁶ ¹¹⁹⁷ ¹¹⁹⁸ ¹¹⁹⁹ ¹²⁰⁰ ¹²⁰¹ ¹²⁰² ¹²⁰³ ¹²⁰⁴ ¹²⁰⁵ ¹²⁰⁶ ¹²⁰⁷ ¹²⁰⁸ ¹²⁰⁹ ¹²¹⁰ ¹²¹¹ ¹²¹² ¹²¹³ ¹²¹⁴ ¹²¹⁵ ¹²¹⁶ ¹²¹⁷ ¹²¹⁸ ¹²¹⁹ ¹²²⁰ ¹²²¹ ¹²²² ¹²²³ ¹²²⁴ ¹²²⁵ ¹²²⁶ ¹²²⁷ ¹²²⁸ ¹²²⁹ ¹²³⁰ ¹²³¹ ¹²³² ¹²³³ ¹²³⁴ ¹²³⁵ ¹²³⁶ ¹²³⁷ ¹²³⁸ ¹²³⁹ ¹²⁴⁰ ¹²⁴¹ ¹²⁴² ¹²⁴³ ¹²⁴⁴ ¹²⁴⁵ ¹²⁴⁶ ¹²⁴⁷ ¹²⁴⁸ ¹²⁴⁹ ¹²⁵⁰ ¹²⁵¹ ¹²⁵² ¹²⁵³ ¹²⁵⁴ ¹²⁵⁵ ¹²⁵⁶ ¹²⁵⁷ ¹²⁵⁸ ¹²⁵⁹ ¹²⁶⁰ ¹²⁶¹ ¹²⁶² ¹²⁶³ ¹²⁶⁴ ¹²⁶⁵ ¹²⁶⁶ ¹²⁶⁷ ¹²⁶⁸ ¹²⁶⁹ ¹²⁷⁰ ¹²⁷¹ ¹²⁷² ¹²⁷³ ¹²⁷⁴ ¹²⁷⁵ ¹²⁷⁶ ¹²⁷⁷ ¹²⁷⁸ ¹²⁷⁹ ¹²⁸⁰ ¹²⁸¹ ¹²⁸² ¹²⁸³ ¹²⁸⁴ ¹²⁸⁵ ¹²⁸⁶ ¹²⁸⁷ ¹²⁸⁸ ¹²⁸⁹ ¹²⁹⁰ ¹²⁹¹ ¹²⁹² ¹²⁹³ ¹²⁹⁴ ¹²⁹⁵ ¹²⁹⁶ ¹²⁹⁷ ¹²⁹⁸ ¹²⁹⁹ ¹³⁰⁰ ¹³⁰¹ ¹³⁰² ¹³⁰³ ¹³⁰⁴ ¹³⁰⁵ ¹³⁰⁶ ¹³⁰⁷ ¹³⁰⁸ ¹³⁰⁹ ¹³¹⁰ ¹³¹¹ ¹³¹² ¹³¹³ ¹³¹⁴ ¹³¹⁵ ¹³¹⁶ ¹³¹⁷ ¹³¹⁸ ¹³¹⁹ ¹³²⁰ ¹³²¹ ¹³²² ¹³²³ ¹³²⁴ ¹³²⁵ ¹³²⁶ ¹³²⁷ ¹³²⁸ ¹³²⁹ ¹³³⁰ ¹³³¹ ¹³³² ¹³³³ ¹³³⁴ ¹³³⁵ ¹³³⁶ ¹³³⁷ ¹³³⁸ ¹³³⁹ ¹³⁴⁰ ¹³⁴¹ ¹³⁴² ¹³⁴³ ¹³⁴⁴ ¹³⁴⁵ ¹³⁴⁶ ¹³⁴⁷ ¹³⁴⁸ ¹³⁴⁹ ¹³⁵⁰ ¹³⁵¹ ¹³⁵² ¹³⁵³ ¹³⁵⁴ ¹³⁵⁵ ¹³⁵⁶ ¹³⁵⁷ ¹³⁵⁸ ¹³⁵⁹ ¹³⁶⁰ ¹³⁶¹ ¹³⁶² ¹³⁶³ ¹³⁶⁴ ¹³⁶⁵ ¹³⁶⁶ ¹³⁶⁷ ¹³⁶⁸ ¹³⁶⁹ ¹³⁷⁰ ¹³⁷¹ ¹³⁷² ¹³⁷³ ¹³⁷⁴ ¹³⁷⁵ ¹³⁷⁶ ¹³⁷⁷ ¹³⁷⁸ ¹³⁷⁹ ¹³⁸⁰ ¹³⁸¹ ¹³⁸² ¹³⁸³ ¹³⁸⁴ ¹³⁸⁵ ¹³⁸⁶ ¹³⁸⁷ ¹³⁸⁸ ¹³⁸⁹ ¹³⁹⁰ ¹³⁹¹ ¹³⁹² ¹³⁹³ ¹³⁹⁴ ¹³⁹⁵ ¹³⁹⁶ ¹³⁹⁷ ¹³⁹⁸ ¹³⁹⁹ ¹⁴⁰⁰ ¹⁴⁰¹ ¹⁴⁰² ¹⁴⁰³ ¹⁴⁰⁴ ¹⁴⁰⁵ ¹⁴⁰⁶ ¹⁴⁰⁷ ¹⁴⁰⁸ ¹⁴⁰⁹ ¹⁴¹⁰ ¹⁴¹¹ ¹⁴¹² ¹⁴¹³ ¹⁴¹⁴ ¹⁴¹⁵ ¹⁴¹⁶ ¹⁴¹⁷ ¹⁴¹⁸ ¹⁴¹⁹ ¹⁴²⁰ ¹⁴²¹ ¹⁴²² ¹⁴²³ ¹⁴²⁴ ¹⁴²⁵ ¹⁴²⁶ ¹⁴²⁷ ¹⁴²⁸ ¹⁴²⁹ ¹⁴³⁰ ¹⁴³¹ ¹⁴³² ¹⁴³³ ¹⁴³⁴ ¹⁴³⁵ ¹⁴³⁶ ¹⁴³⁷ ¹⁴³⁸ ¹⁴³⁹ ¹⁴⁴⁰ ¹⁴⁴¹ ¹⁴⁴² ¹⁴⁴³ ¹⁴⁴⁴ ¹⁴⁴⁵ ¹⁴⁴⁶ ¹⁴⁴⁷ ¹⁴⁴⁸ ¹⁴⁴⁹ ¹⁴⁵⁰ ¹⁴⁵¹ ¹⁴⁵² ¹⁴⁵³ ¹⁴⁵⁴ ¹⁴⁵⁵ ¹⁴⁵⁶ ¹⁴⁵⁷ ¹⁴⁵⁸ ¹⁴⁵⁹ ¹⁴⁶⁰ ¹⁴⁶¹ ¹⁴⁶² ¹⁴⁶³ ¹⁴⁶⁴ ¹⁴⁶⁵ ¹⁴⁶⁶ ¹⁴⁶⁷ ¹⁴⁶⁸ ¹⁴⁶⁹ ¹⁴⁷⁰ ¹⁴⁷¹ ¹⁴⁷² ¹⁴⁷³ ¹⁴⁷⁴ ¹⁴⁷⁵ ¹⁴⁷⁶ ¹⁴⁷⁷ ¹⁴⁷⁸ ¹⁴⁷⁹ ¹⁴⁸⁰ ¹⁴⁸¹ ¹⁴⁸² ¹⁴⁸³ ¹⁴⁸⁴ ¹⁴⁸⁵ ¹⁴⁸⁶ ¹⁴⁸⁷ ¹⁴⁸⁸ ¹⁴⁸⁹ ¹⁴⁹⁰ ¹⁴⁹¹ ¹⁴⁹² ¹⁴⁹³ ¹⁴⁹⁴ ¹⁴⁹⁵ ¹⁴⁹⁶ ¹⁴⁹⁷ ¹⁴⁹⁸ ¹⁴⁹⁹ ¹⁵⁰⁰ ¹⁵⁰¹ ¹⁵⁰² ¹⁵⁰³ ¹⁵⁰⁴ ¹⁵⁰⁵ ¹⁵⁰⁶ ¹⁵⁰⁷ ¹⁵⁰⁸ ¹⁵⁰⁹ ¹⁵¹⁰ ¹⁵¹¹ ¹⁵¹² ¹⁵¹³ ¹⁵¹⁴ ¹⁵¹⁵ ¹⁵¹⁶ ¹⁵¹⁷ ¹⁵¹⁸ ¹⁵¹⁹ ¹⁵²⁰ ¹⁵²¹ ¹⁵²² ¹⁵²³ ¹⁵²⁴ ¹⁵²⁵ ¹⁵²⁶ ¹⁵²⁷ ¹⁵²⁸ ¹⁵²⁹ ¹⁵³⁰ ¹⁵³¹ ¹⁵³² ¹⁵³³ ¹⁵³⁴ ¹⁵³⁵ ¹⁵³⁶ ¹⁵³⁷ ¹⁵³⁸ ¹⁵³⁹ ¹⁵⁴⁰ ¹⁵⁴¹ ¹⁵⁴² ¹⁵⁴³ ¹⁵⁴⁴ ¹⁵⁴⁵ ¹⁵⁴⁶ ¹⁵⁴⁷ ¹⁵⁴⁸ ¹⁵⁴⁹ ¹⁵⁵⁰ ¹⁵⁵¹ ¹⁵⁵² ¹⁵⁵³ ¹⁵⁵⁴ ¹⁵⁵⁵ ¹⁵⁵⁶ ¹⁵⁵⁷ ¹⁵⁵⁸ ¹⁵⁵⁹ ¹⁵⁶⁰ ¹⁵⁶¹ ¹⁵⁶² ¹⁵⁶³ ¹⁵⁶⁴ ¹⁵⁶⁵ ¹⁵⁶⁶ ¹⁵⁶⁷ ¹⁵⁶⁸ ¹⁵⁶⁹ ¹⁵⁷⁰ ¹⁵⁷¹ ¹⁵⁷² ¹⁵⁷³ ¹⁵⁷⁴ ¹⁵⁷⁵ ¹⁵⁷⁶ ¹⁵⁷⁷ ¹⁵⁷⁸ ¹⁵⁷⁹ ¹⁵⁸⁰ ¹⁵⁸¹ ¹⁵⁸² ¹⁵⁸³ ¹⁵⁸⁴ ¹⁵⁸⁵ ¹⁵⁸⁶ ¹⁵⁸⁷ ¹⁵⁸⁸ ¹⁵⁸⁹ ¹⁵⁹⁰ ¹⁵⁹¹ ¹⁵⁹² ¹⁵⁹³ ¹⁵⁹⁴ ¹⁵⁹⁵ ¹⁵⁹⁶ ¹⁵⁹⁷ ¹⁵⁹⁸ ¹⁵⁹⁹ ¹⁶⁰⁰ ¹⁶⁰¹ ¹⁶⁰² ¹⁶⁰³ ¹⁶⁰⁴ ¹⁶⁰⁵ ¹⁶⁰⁶ ¹⁶⁰⁷ ¹⁶⁰⁸ ¹⁶⁰⁹ ¹⁶¹⁰ ¹⁶¹¹ ¹⁶¹² ¹⁶¹³ ¹⁶¹⁴ ¹⁶¹⁵ ¹⁶¹⁶ ¹⁶¹⁷ ¹⁶¹⁸ ¹⁶¹⁹ ¹⁶²⁰ ¹⁶²¹ ¹⁶²² ¹⁶²³ ¹⁶²⁴ ¹⁶²⁵ ¹⁶²⁶ ¹⁶²⁷ ¹⁶²⁸ ¹⁶²⁹ ¹⁶³⁰ ¹⁶³¹ ¹⁶³² ¹⁶³³ ¹⁶³⁴ ¹⁶³⁵ ¹⁶³⁶ ¹⁶³⁷ ¹⁶³⁸ ¹⁶³⁹ ¹⁶⁴⁰ ¹⁶⁴¹ ¹⁶⁴² ¹⁶⁴³ ¹⁶⁴⁴ ¹⁶⁴⁵ ¹⁶⁴⁶ ¹⁶⁴⁷ ¹⁶⁴

mestima triumfalnih lukova paradnih procesija. U eposi Petra Velikog na sokolovima luka predstavljali su se događaji iz istorije Rusije, najčešće ilustracije ratova i pobeda, koje su prenosile pripovedanje na bočnim slika piramidalnih konstrukcija na glavne telo luka /sl. 152/. Četrdesetih godina veka, izrazito ikonostasne forme ruskih triumfalnih lukova Zemcova i Uhtomskog, smeštaju u sokle pretstave simbola i amblema jezuitskih zbornika /sl. 146³⁶⁵/. Amblemi su bili rasiti i na telu triumfalnog nizozemskog luka. Uz zastave, skulpturu i žive slike, oni su pokatkad bili smešteni i u gornje partije dekorativnog aparata luka obično rezervisanih za personifikacije. Citav taj aparat, kako se već može pratiti po gravirama i radovima Rubensa, usvojio je sa svedenim i skromnijim latinskim ukusom-repertoar simbolografije i ikonologije Ripinog tipa kojim se u Nizozemskoj iskusno i učeno rukovalo. Ripina je ikonologija zaista više poslužila germanskim zemljama no Italiji; koristila je propovednicima, pesnicima i umetnicima kao izvor erudicije i direktnih uzora.³⁶⁶

Pojava amblema u apstaktnom vidu na ruskim triumfalnim lucima i ikonostasima srpske umetnosti XVIII veka sa indentičnom tendencijom beleženja moralizatorskih vrednosti u čije su se ime podizali i triumfalni luci, nedvosmisleno govori u prilog osnovanosti pretpostavke o teatarskom poreklu naših ikonostasa. Personifikacije vrlina na sokolovima srpskih ikonostasa XVIII veka mogu da budu ključ za traženje puteva kojima su i druge osobenosti originalnog stila ove arhitekture dospevale u našu sredinu. Mogućnost njihovog tumačenja amblematskom literaturom Renesanse i Manirizma, utire put za utvrđivanje porekla ne samo jedne specifične simbolične arhitekture i njenih elemenata već i celokupne didaktične-teatralne i slikarske organizacije fasade pravoslavnog ikonostasa kopirane, preko Rusa, sa zapadnih uzora.

Interesantni materijal za ovakvu hipotezu pružaju i gravire i grizaji radjeni za nizozemske štamparske kuće. Za rešenja arhitektonike naslovnih strana izdavačke kuće Plantin-Moretus, majstori-praktičari su izvodili nacрте slikara savršeno podudatne sa scenom formom triumfalnih lukova. Uz arhitektonski okvir, ušla je u grafiku nizozemske štampane knjige XVII veka čitava serija renesansnih amblema, upravo onih koji su ravnopravno bili namenjeni i slikarstvu i pozorišnoj dekoraciji. Tako samo masa listova graviranih po Rumbesovim grizajima od ruku praktičara Galleove radionice pruža dragoceni materijal za potkrepljivanje misli: da je ikonostas i preko ove forme - crtačke varijante teatarske inspiracije - mogao da apsorbuje originalne ideje za arhitektonsko ustrojstvo i klasični, alegoriški sistem dekoracije, prilagođujući patetici i didaktici pravoslavlja neke apsolutno tuđe elemente. Mnogi elementi klasičnog dekora održali su se neizmenjeni u praksi pravoslavne crkvene umetnosti, ako ih je mogla uskladiti sa svojim potrebama. - Vreme prosvetiteljstva je pružilo najpogodnije mogućnosti za idejne kontakte i vrlo srodna umetnička htenja u čitavoj Evropi. Bez teškoća se može konstatovati da su moralizatorske pretstave na sokolovima ikonostasa vezane za napredna strujanja u evropskoj umetnosti prvenstveno iz razloga jedinstvenih stilskih i sadržinskih zahteva prosvetiteljske epohe, njene težnje za slikovitim i jasnim tumačenjem apstraktnih pojmova koji najpunije čuvaju moralizatorsku suštinu i neizmenjivo mesto u sklopu dekorativno-simboličnog i vaspitnog aparata. Iz ovakvog ozbiljnog kontakta sa kulturom Prosvetiteljstva rezultiralo je fizičko kidanje sa tradicijom i izolovanost kulture srpskog društva Vojvodine u XVIII veku.

Gornje partije ikonostasa pravoslavnih crkava i u Rusiji i kod nas, evoluirale su na originalan način u odnosu na kompozicijske okvire koje je postavila arhitektura triumfalnih lukova. Žive slike

i amblemi viših slojeva nizozemskog triumfalnog luka, zamenjeni su već na ruskim triumfalnim lucima, visokim atikom koji znači domaću stilističku tendenciju ka izduženom, dominantnom baldahinu da jednom scenom u sebi, posvećenom glavnom događaju. Ipak, izmene u nacionalnom duhu ne mogu prikriti opasku da je ova zona nastala iz elementa gornje bine ulične scene na triumfalnom luku, bliske elizabetijanskom pozorištu i sceni nizozemske domaće drame. Uz visoki atik, kod Rusa, balustrade i personifikacije zaokružuju kompleks domaćeg svečanog spektakla, sa simboličnom organizacijom i idealnom povezanošću idejne sadržine celokupne slikarske i arhitektonske kompozicije kao na ma kome triumfalnom luku zapadne Evrope. Menjajući idejno-likovni program, majstori pravoslavnih ikonostasa kod nas i Rusa, sačuvali su od ^e tatarske tradicije ne samo spektakularni efekat već i postepeno i dosledno sprovođenje vertikalnog, ruskog organizacionog ustrojstva arhitekture ikonostasa, taloženjem registara i ciklusa naracije i pouke.

Još jedan nadživeli element primenjivan u kompleksu gornjih partija triumfalnih lukova svakako je "vsevidajušće oko" pravoslavnih ikonostasa. - Pretstava oka javlja se kao simbol božanstva i providjenja u starom Egiptu - kao simbol boga Horusa. U Srednjem veku ona se koristi na sličan simboličan način, ali u Renesansi amblem dobija širu primenu. Pojavljuje se i u arhitekturi, i kao simbol Boga - obično u trouglu okruženom zracima - kao znak sv. Trojice. U XVIII veku primenjuje se široko: na nameštaju, oltarima i kao kod nas, na ikonostasima. U renesansnu simbolografiju amblem je ušao iz aleksandriskih spisa o hijeroglifima gde mu je već dato definitivno značenje "božanstva". P. Valerianus ga fiksira u svom delu pod Embl. XXXIII: De ocule, Deus. Iz susreta ovog katoličkog amblema sa dekorativnih ansambala triumfalnih lukova i pravoslavne njegove interpretacije, stvoren je nov i

čest elemenat simbolike ikonostasa.

Sasvim novo dekorativno načelo nepoznato sistemu dekoracije triumfalnih lukova, pretstavlja pojava šestog pojasa u arhitekturi i slikarstvu ikonostasa pravoslavnih zemalja. Primećeno je da se u višim zonama triumfalnih lukova u Rusiji otpočelo sa nacionalnim stilističkim eksperimentima. U momentu formiranja pravoslavnog baroknog ikonostasa, u gornjim partijama su se slikale scene stradanja Hristovih, radjene najčešće po gravirama Biblije Piskatora. Nije, pak, teško utvrditi da su gravire Piskatorovog korpusa, upravo u ovoj seriji, direktno inspirisane popularnim pretstavama strasti Gospodnjih na nizozemskim trgovima XVI veka, onim prizorima koji su interesovali renesansno i manirističko slikarstvo od Boša, Luke Lajdenskog do Brakelerovih žanr-platna. Ruski ikonostas XVII veka usvojio je zapadnu koncepciju teatralno-moralizatorskog prikazivanja ciklusa Stradanja, a preko Rusa, navika se prenela i k nama.

Od svih spomenika koji su nastali pod uticajem scenskih ideja evropske umetnosti Manirizma i Baroka, ikonostas je onaj objekt koji je očuvao najveći broj starih detalja teatarskog porekla i doslednu vizuelno-dramatičnu impresiju ranog baroknog pozorišta.

Još jedan elemenat scenskog karaktera naslućujemo u načinu perspektivne organizacije barokne slike.

Na listovima bakrореza kao i na nekim slikama srpskih majstora XVIII veka, pada nam uoči podna konstrukcija izvedena pomoću šrafiranih i monohromnih kvadrata čiji paralelni tok ne odводи oko u dubinu doslednim sistemom klasične naučne perspektive, a ne koristi ni princip inverznog metoda primenjivanog u tom cilju. Ovaj postupak, neobičan za zreli XVIII vek, ali sigurno poreklom u linearnoj per-

spektivi Renesanse, primenjen je i na sceni sa specifičnim zadatkom scenske funkcionalnosti. Na sceni on dobija novu ulogu nosioca posebnog plana scenske arhitekture koji se ne uklapa u jednu celinu; počevši od XVI veka, arhitekti i scenografi, u nacrtima za scenu, tretiraju svaku njenu površinu, pa čak i pod, kao odvojene planove jedne celine.

Na najvećem broju bakroreza XVII i XVIII veka, onih koji se drže najboljih tradicija školskog pozorišta, scenskim shvatanjem i tumačenjem zbivanja, a stilom svojih najefektnijih scena zadovoljavaju osnovne postulate umetnosti Renesanse i Manirizma u jednom tek ba-
 371
 je ona varijanta stare renesansne perspektivne površine koju su, oči-

gledno, koristili i praktičari - režiseri školskog pozorišta zapadne Evrope i radnici na popularnoj sceni nizozemskih svetovnih uličnih prikazanja. - Serlijeve teoretske studije i nacrti za scenu, odvajaju platformu od dvanaest stopa od prostora za scenski dekor; pod scene sredine veka - originalnih ili začetih u suštini skriptivizmom razoo-
 372
 drame. Bilo je, pak arhitekata koji su tretirali pod bine - od čeonog jera, isti iluzionistički princip perspektivnog pretstavljanja koji parapeta do pozadinskog zastora - kao jedinstveni scenski plan i na njemu proporcionalno smanjivali objekte povlačeći ih u dubinu scene.

Držeći se teorije jezuitske dramaturgije čiji su tvorci Skaliger i Pontanus, teorije jedinstvene za sve školske scene u zemljama koje su negovale ovaj oblik dramskog kazivanja, ruski teoretičar školskog pozorišta Sarbevskij govori u svojoj "Poetici" o perspektiv-

nom principu ruske scene i ističe vladajući stav: da se ona - da bi omogućila kretanje glumcima - držala podne konstrukcije koja je odredjivala prostor paralelnim i na rampu okomitim linijama. Rukopisni tekst poetike Kazimira Sarbevskog, profesora vilenske akademije u XVII veku koji je objavio Rezanov, u IV glavi govori: "Scena mora da bude četvorougla sa zadnjim platnom prema posmatraču, da se u dubinu ravnomerno podiže". I dalje sleduje sabatinijevsko pravilo .. "Pod scene mora biti iscertan linijama koje se seku i koje vide glumci na sceni; to je potrebno, uglavnom, da hor ne bi pogrešio u svojim kretnjama pri recitovanju strofa i antistrofa". Podizanjem scene iz brazdane linijama u obliku šahovskih polja, dobijala se iluzija perspektive na sceni školskog pozorišta. Ovaj princip organizacije jezuitske bine ilustruju grafički prilozi poetike Sarbevskog i očuvane ilustracije drame o Bludnom sinu Simeona Polockog /sl. 70 /.

U pregledu primera iz likovne umetnosti XVIII veka, naročito onih iz prve polovine stoleća koje stvaraju, na terenu Vojvodine, mali slikari nezavidnih kvaliteta kao i radova većih individualnosti sa sredine veka - originalnih ili začetih u nužnom eklekticizmu raznorodnog porekla - i najzad, onih dela nastalih na vremenskim tokovima koje vode punom razvoju slikarstva i drame kod nas - ka kraju XVIII veka - uočićemo, naročito u slikama zatvorenih scena, enterijera, isti iluzionistički princip perspektivnog pretstavljanja koji se formirao u Renesansi i već u njoj, u specifičnoj teatarskoj adaptaciji, dobio svoju odredjenu varijantu. Uvek se u ovakvim slučajevima ovaj fenomen dovodi u vezu sa Rusijom bez pažnje, naziranja i obrazlaganja pravog njegovog porekla. Ne može se mimoći siguran put koji, u rešenju problema, vodi preko Rusije, ali ne postoje logični ni umetnički razlozi da bi se ovakav stav mogao prihvatiti u jednom ne-

domišljenom vidu. Poredjenjima koji idu preko grafike, ikona do monumentalnog slikarstva i kompozicija na zidnim platnima, mogu se konstatovati kontakti sa zemljom pravoslavlja i njenim lokalnim, pokretačkim umetničkim naporima i uzorima. Studije, pak, evropskih pokreta na ruskom tlu i delatnost tuđjih majstora u slovenskom ambijentu, obelodanjuju svestrane i duboke promene ka evropeizaciji opšteg i umetničkog života Rusije. U detaljima i pojedinačnim slučajevima kulture Zapada i umetničkih težnji i proizvoda ruskog života, mogu se naći sigurne analogije. To se isto zbiva i na području dramske i scenografske delatnosti, a iz njih se mogu stvoriti zaključci i o poreklu izvesnih stilskih odlika koje nisu od malog značaja za razumevanje likovnih novina i promena u umetnosti, ma zavisnim od ruskih uticaja. Takav je slučaj i sa mermernim kvadratima podne panorame, okomitim hladnim plohami koje ne prirastaju za ruski ambijent i nisu sigurno njegov autohtoni proizvod već su, sa drugim naprednim idejama i idealima, preneti - i preko pozorišta i ilustrativnog grafičkog materijala - na rusko tle, a poreklo im je u tradiciji slikarstva čiju je novu formu stvorila italijanska Renesansa.

Konstatacija o posredničkoj ulozi teatra u likovnom tretmanu jednog elementa slika, začini korak ka pravilnijem razumevanju važnog stupnja na prelazu od srednjevekovnih koncepcija slikarstva ka naprednoj umetnosti savremenih stilova novog veka. Iz ovakvih fakata i istorija srpskog pozorišta može da crpe izvesna saznanja o nesačuvanom materijalu i da nasluti fizički izgled stare scene srpskog školskog pozorišta. Cinjenica je, da tokom razvoja umetnosti dolazi do mešanja i uticaja jedne umetnosti na drugu, sažimanja i preplitanja imitativnih i likovnih umetničkih delatnosti. Istorija pozorišta ističe da bogatstvo likovnih formi u slikarstvu Fukea, R. van der Weydena, Memlinga, Direra, Gibertija, Botičelija i dr. biva postizano kontaktima

između slikarstva i dramskih prikazivanja i poznavanja scenskog uređaja intenzivnog vizuelnog dejstva. Istu vezu ne samo da naslućujemo, već ona sigurno i postoji u aktivnom kulturnom životu srpskih duhovnih centara u Vojvodini XVIII veka. Nju osećamo ne samo u dramskoj literaturi za školsku namenu i paralelnim njenim tematskim interpretacijama u likovnoj umetnosti, već i u samom maniru i likovnom postupku koji je, u izvesnim slučajevima, nametljivo osetan, a može biti dokazan jedino poredjenjem i približavanjem uzorima stranog slikarstva inspirisanim pozorišnom aktivnošću jakih kulturnih krugova. Važan podatak za ovu ideju pruža nam i diskutovan problem o tretmanu podne konstrukcije.

XVIII veka predstavlja vezivanje moralizatorsko-prosvetiteljskih tendencija kulture te epohe sa nizom alegorijsko-didaktičnih tema sa slikovnim orkestrom, knjiškoj grafici i posebnim otiscima. Pažljivo razmatranjem materijala zapaženo je da je prosvetiteljska misao i didaktična namera slike sa njenom simboličnom potkom u punoj mazi alegorijskog smisla, najviše povezivala umetnost Evrope koja je, preko ovih ideja, u postupku svakidašnje prakse, prilazila na različite i jednake kin obrascima, shemama i priručnicima. Poznavstvo se nizom nabavljanih korpusa siguran je način za utvrđivanje ne samo krugnog puta i zajedničkih nastojanja u umetnostima evropskih naroda XVII i XVIII veka, već i kanale kojima su manje napredne umetničke sredine primale novine, direktno ili preko posrednika, ne retkih u ovim vremenima.

Likovna umetnost sadrži u sebi važan materijal neprocejenih literarnih izvora - dramskih detalja u sastavima protoklih epoha. Među njim, odraz političkog, socijalnog i literarnog života na likovnu umetnost nije uvek sasvim izrazit: on se u pojedinim epohama može odrediti na specijalnim temama karakterističnim za jedno doba i određena ktenja u zajedničkoj klimi općih intelektualnih strujanja. Neodoljivo se nam da misao - kada su se već, u najvećem broju slučajeva, dobili opipljivi dokazi - da je analogna duhovnoj

aktivnosti drugih naroda, koje su postojale saznaje o modernoj evropskoj ikonografiji povezanoj sa manirističkom dramaturgijom i scenografijom.

U XVII i XVIII veku pojavljuju se u evropskoj umetnosti novi ikonografski momenti i teme neregistrovane u tradicionalnoj praksi, starijim priručnicima i umetničkim navikama. Njihovo poreklo, delimično je konstatovano i istraženo u detaljima, ali se još nije započelo sa praksom sintetičnog zgušnjavanja problema oko jezgra koje, u Manirizmu i Baroku, privlači i materijal pozorišnog života - drame i scenografije. Isti je slučaj i sa tumačenjima novih pojava u srpskoj umetnosti prve polovine XVIII veka.

Jedan od momenata za unapredjenje studija ikonografije XVII i XVIII veka predstavlja vezivanje moralizatorsko-prosvetiteljskih tendencija kulture te epohe sa nizom alegorisko-didaktičnih tema na zidovima crkava, knjiškoj grafici i posebnim otiscima. Pažljivim razmatranjem materijala zapaženo je da je prosvetiteljska misao i didaktična namera slike sa njenom simboličnom potkom u punoj snazi alegoriskog smisla, najviše povezivala umetnost Evrope koja je, preko ovih ideja, u postupku svakidašnje prakse, prilazila najčešće i jednanim obrascima, shemama i priručnicima. Poznanstvo sa nizom emblematskih korpusa siguran je način za utvrđivanje ne samo kružnog puta i zajedničkih nastojanja u umetnostima evropskih naroda XVII i XVIII veka, već i kanala kojima su manje napredne umetničke sredine primalle novine, direktno ili preko posrednika, ne retkih u ovim vremenima.

Likovna umetnost sadrži u sebi važan materijal neproučenih literarnih izvora - dramskih detalja u sastavima proteklih epoha. Međutim, odraz političkog, socijalnog i literarnog života na likovnu umetnost nije uvek sasvim izrazit : on se u pojedinim epohama može odrediti na specijalnim temama karakterističnim za jedno doba i određena htenja u zajedničkoj klimi sveukupnih intelektualnih stremljenja. Neodoljivo se nameće misao - kada su se već, u najvećem broju slučajeva, dobili opipljivi dokazi - da je analogno duhovnoj

aktivnosti drugih naroda i kod nas postojalo saznanje o modernoj evropskoj ikonografiji povezanoj sa manirističkom dramaturgijom i scenografijom.

Studije apstraktnih simbola i amblema nisu nove u istoriografiji manirističke i barokne umetnosti. Medjutim, one nisu obuhvatale tumačenje nje veza nadjenih u slici, tekstovima, propovedi i literaturi, u poprečnom preseku jednog vremenskog i kulturnog razdoblja. - Likovna umetnost Manirizma i Baroka svesno ili nesvesno se bavila simbolima i dadaktičnim temama. Izvesni amblemi u celini postajali su teme, a simboli su dopunjavali didaktično konstruisanu sadržinu slike ili su, kao atributi amblematski shvaćenih celina, direktno govorili svojom psihološko-teološkom sadržinom apstraktnog znaka. Iz uporednih studija različitih graha umetnosti Baroka na evropskom i srpskom tlu, bilo nam je moguće da ustanovimo kružni put novih koncepcija literarno-slikovitog jezika da stvorimo metod za razrešavanje nastanaka pojedinih tema, njihovu vezu sa starijim umetnostima i teorijama - značajnim za fromiranje ikonografije umetnosti XVII i XVIII veka.

Bez obzira na spoljašnje barokne odlike, evropska umetnost XVII i XVIII veka, a posebno slikarstvo istočnog dela Evrope, suštinom svog stila, oslonjena je čseto na one profane momente koji su u manirističkim formama ušli u religiozno slikarstvo Kontrareformacije i širom Evrope bili prenošeni slikarskim uticajem germanskog ambijenta - škole italijanista i manirista Holandije i Nemačke. Jedan od razloga za internacionalizam umetnosti Manirizma i žirenje njenih teoretskih ideja i umetničkih šablona, svakako je bezvremeni jezik simbola svrsta njih u masu amblematskih priručnika jednako korisnih za duh likovnih umetnosti, politiku, teologiju, literaturu i pozorište na Zapadu i Istoku.

Ispitujući poreklo motiva u umetnosti Baroka morali smo uzeti u obzir činjenicu da i literatura i pozorište ne smeju biti mimoizdjeni ako se želi potpuno razumevanje ikonografije u ovome periodu.

O temama slikarstva ne govori samo poezija i drama, već naročito pozorište u užem smislu, koje identičnim repertoarom tema obuhvata istovetne simbole i ambleme.

Za rekonstrukciju scenografije djačkog pozorišta postoji mali broj dokumenata, ali je slikarstvo sačuvalo materijal za uspešno obavljanje ovoga posla. Kada smo u Manirizmu i Baroku dokučili idejne pokretače, zajedničke teme i sredstva realizacije, slikarstvo je postalo početna tačka iz koje se može crpsti materijal za pozorišnu istoriju.

7/ H.M. Levy, *Essai sur la Symbolique vana*, Paris, 1913, str. 125/126.

8/ *Recherches de Houbert*, *Revue des arts*, str. 41.

9/ *Opuscula de Houbert*, *Revue des arts*, str. 41.

10/ Jurgis Baltrušaitis, *Symbolisme et cosmogonie à la fin de l'âge de pierre*, *Gazette des Beaux-Arts*, Février, 1939, str. 72, 81, 82.

11/ J. Baltrušaitis, *Revue des arts*, str. 70 i 81.

12/ *Opus J. Baltrušaitis*, *Revue des arts*, str. 70 i 77.

13/ Ernest Rhys, *An anthology of English prose*, London, 1937, str. 6/6.

14/ G. Chaucer, *The Canterbury Tales*, *prose in modern English* - Nevill Coghill, London, 1964, str. 11.

15/ H.M. Levy, *Revue des arts*, str. 88.

16/ *The Chester Mystery plays*, *adaptation in modern English* Maurice Hewson, London, 1937.

17/ H. Alfred Pollard, *St John's College, Oxford*, London, 1934, str. 101 i 102.

18/ Orville Kilgus, *Apocalypse in art and Theatre*, *Gazette des Beaux-Arts*, Octobre, 1939, str. 106.

19/ В. И. ПЕЗАНОВЪ, КЪ ИСТОРИИ РУССКОЙ ДРАМЫ. ЭПИКЛЕСЪ ВЪ ОБЛАСТИ ТЕАТРА. ИЗВЪСТНОЕ, М., 1940, стр. 11.

20/ В. И. ПЕЗАНОВЪ, ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ДРАМЫ. ИРОНИЧЕСКАЯ ДЕЙСТВИЕ ВЪ ОБЛАСТИ ТЕАТРА. ИЗВЪСТНОЕ, М., 1940, стр. 131, 134, 135.

21/ *Revue des arts*, str. 125/126.

22/ P. Fischel, *Symbolisme*, *édition de 1789* par G. Fischel, *Librairie H. Fischel*, Paris, 1939, str. 131, 134, 135.

BELEŠKE

- 1/ Cesare Ripa, Iconologia, Padua, 1630, Uvod.
- 2/ P.Valerianus, Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, Basilea, 1556, Uvod.
- 3/ Carla Gottlieb, The mystical window in paintings of the Salvator Mundi, Gazette des Beaux-Arts, Décembre, 1960, str. 324/325.
- 4/ А.А.РОВИНСКИЙ, РУССКИЕ НАРОДНЫЕ КАРТИНКИ, Том II, SPB, 1900, str. 160
- 5/ Barbier de Montault, Traité d'iconographie, Tom II, Paris, 1890, str. 39 /podvučena mesta, R.M./
- 6/ Navedeno delo, str. 40 /u primedbi/
- 7/ M.M.Davy, Essai sur la Symbolique roman, Paris, 1955, str. 105/106.
- 8/ Barbier de Montault, navedeno delo, str. 41.
- 9/ Upor. Otto Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, Wien, 1935, T. 27.
- 10/ Jurgis Baltrušaitis, Cercles astrologique et cosmographiques à la fin du Moyen Age, Gazette des Beaux-Arts, Février, 1939, str. 72, sl. 10.
- 11/ J. Baltrušaitis, navedeno delo, str. 70 i 84.
- 12/ Upor. J. Baltrušaitis, navedeno delo, str. 75 i 77.
- 13/ Ernest Rhys, An Anthology of English prose, London, 1937, str. 5/6.
- 14/ G. Chaucer, The Canterbury Tales, prevod na moderni engleski - Nevill Coghill, London, 1958, Uvod, XI.
- 15/ M.M.Davy, navedeno delo, str. 65.
- 16/ The Chester Mystery plays, adaptacija na moderni engleski Maurice Hussey, London, 1957.
- 17/ M.A. Alfred Pollard, St John's Collage, Oxford, London, 1954, str. 204 i 206.
- 18/ Orville K. Larson, Ascension image in Art and Theatre, Gazette des Beaux-Arts, Octobre, 1959, str. 168.
- 19/ В. И. РЕЗАНОВЪ, КЪ ИСТОРИИ РУССКОЙ ДРАМЫ. ЭКСКУРСЪ ВЪ ОБЛАСТЬ ТЕАТРА ІЕЗУИТОВЪ, НѢЖИНЪ, 1910, стр. 22
- 20/ В. И. РЕЗАНОВЪ, ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ДРАМЫ. ШКОЛЬНЫЯ ДѢЙСТВА XVII И XVIII ВВ. И ТЕАТР ІЕЗУИТОВЪ, М., 1910, стр. 132, 134, 135
- 21/ Navedeno delo, str. 138/139.
- 22/ Ph. Piccinello, Mundus symbolicus, izdanje iz 1729 god. Col. Agrip. Liber XXI, Caput VIII, No. 49 - Globus sphaerae.

- 23/ Isto, No. 48.
- 24/ Navedeno delo, Liber I, Caput I, No. 13.
- 25/ Erwin Panofsky, Renaissance and Renaissances in Western Art, Copenhagen, 1960, Tom I. str. 186.
- 26/ Nicolaus Reusnerius, Emblemata partim ethica et phisica partim verè historica et hieroglyphica.. Francofurt, 1581, Uvod.
- 27/ Л. Н. Майков, Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII вв., SPB, 1889, str. 84 i 70.
- 28/ Navedeno delo, str. 70.
- 29/ Rosalie Colie, Time and Eternity: Paradox and Structure in Paradise Lost, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, London, 1960, Vol. XXIII, Numb. 1-2, str. 135.
- 30/ Uper. Joachimo Camerario, Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desuntorum centuria altera collecta... Norimberg, 1597.
- 31/ М. П. Истомин, Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в XVIII в. Искусство и художественная промышленность, СПб, 1901, стр. 304.
- 32/ Daljim, pak, poredjenjem sa simbolima Srednjeg veka bliskih baroknoj enigmatskoj nastrojenosti, nalazimo analogije na svakom koraku. Take amblem drveta na baroknoj slici nije ništa drugo do moderno protumačeni stari simbol drveta života i Hristovog krsta romanske umetnosti. /Uper. M. M. Davy, Essai sur la symbolique romane, Paris, 1955, str. 159/
- 33/ I. P. Valerianus, navedeno delo, Liber XLIV, De sole.
- 34/ M. M. Davy, navedeno delo, str. 160.
- 35/ I. Beschio, Symbolographia, Aug. Vind. 1702, Sermo I, str. 2.
- 36/ I. Mich. van der Ketten, Apelles symbolicus... Amsterdam, 1699, Gl. V. Embl. CXC VII; CXC VIII; Gl. X, Embl. CDXXXV; Embl. CDXLIX; Embl. CDL itd.
- 37/ Van der Ketten, navedeno delo, Gl. XV, Embl. DCXC VII - Luna a Sole lumen, a se vero maculas habens. - Uper. Typoti, Symbola divina et humana, Francof. 1652, Embl. DCXIX i P. Valerianus, Hieroglyphica.. Basilea 1556, Liber XLIV, Natura humana; Eternitas.
- 38/ Typotius, Symbola divina et humana, Francofort, 1652, Tom III, Tab. LXX.
- 39/ Ikonografski program u ilustrovanju teme o Stvaranju sveta u Rusiji i kod nas, na primer, nije ni u jednoj varijanti bio nezavisan, invencija individualnog majstora ili grupe saradnika na jednom spomeniku. Sem toga, izvori likovne umetnosti bili su nedovoljni za oslanjanje umetnika u zajmljenju predložaka

za rad. Barokni amblematski fondovi proširili su polje uzora. Očigledno inspirisane Biblijom Piskatora scene Geneze jaroslavskih crkava skoro mikelandjelovski monumentalnim figurama boga-oca u akciji, ispunjavaju svetlosnu mandorlu u činu stvaranja, što odgovara koncepciji amblema iste sadržine u amblematskom zborniku Nikole Reusner-a.

40/ П.О.Морозовъ, ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА, Т.І.СПБ,1889,стр.181.

41/ В.И.РЕЗАНОВЪ, ЭКСКУРСЪ ВЪ ОБЛАСТЬ ТЕАТРА ІЕЗУИТОВЪ,
НБЖИНЪ, 1910, СТР. 8

42/ СЕРГЕЙ ИРНАТОВ, НАЧАЛО РУССКОГО ТЕАТРА И ТЕАТР ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ,
М., 1919, СТР. 10

43/ ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА ПОД РЕД. В.В.КАПЛАША И Н.Е.ЕФРОСА, Том І,
М., 1914, - ЧЛАНАК ГЕРНЕРОСА, СТР. 65

44/ В. ВСЕВОЛОДСКИЙ - ГЕРНЕРОСС, РУССКИЙ ТЕАТР ОТ ИСТОКОВ ДО СЕРЕДИНЫ
XVIII В., М., 1957, СТР. 104, 117, 118

45/ Ф.И.БУСЛАЕВ, СОЧИНЕНИЯ, Т.І, СПБ, 1908, - СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД НА
ИСТОРИЮ ИСКУССТВА ВЪ РОССІИ И НА ЗАПАДѢ, СТР. 14

46/ Sheldon Cheney, The Theatre, London, 1947, str.145.

47/ О.НОСКОВА, МОСКОВСКИЙ СВЕТСКИЙ ТЕАТР НА РУБЕЖЕ XVII - XVIII ВВ.
СТАРИННЫЙ СПЕКТАКЛЬ В РОССІИ, Л., 1928, СТР. 300

48/ Navedeno delo, str.287.

49/ Navedeno delo, str.280.

50/ Pejzaž sa životinjama u slikarstvu na pragu Baroka nastavak je izmenjene tradicije Srednjeg veka koja je sadržavala moralizatorske koncepcije uzete iz Physiologus-a, ikonografije zodijska, personifikacija vrline i mana ili iz pristupačnih delova bestijara. Čitava animalistička ikonografija tapiserije i slike kasnog Srednjeg veka - kroz humanistički filter Renesanse i Manirizma - stvorila je, oko 1600 god. - jednu skoro naučnu disciplinu, umetnost i znanje vezane za ilustraciju biblijskih epizoda - priče o Noju, Adamu i Evi, Davidu /Jan Bialostocki, Les Bêtes et les humains de Roelant Savery, Bulletin - Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles, No.2, Juin, 1958, str.79-84.

51/ Jan Bialostocki, Les bêtes et les humains de Roelant Savery, Bulletin - Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles, No.2, Juin, 1958, str.76-84.

52/ П.О. МОРОЗОВЪ, navedeno delo, str.346.

- 53/ В.И. РЕЗАНОВЪ, ДРАМА УКРАЇНСКА, у Київѣ, 1924, - КОМ. О АДАМЕ И ЕВЕ, ДЧИН,
- 54/ Joseph Fruttenbach, Mannhafter Kunstspiegel, Augsburg, 1863, str.127.
str.
- 55/ В.Н. ВАСИЛЬЕВ, СТАРИННЫЕ ФЕЙЕРВЕРКИ В РОССИИ XVII - ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XVIII ВВ.,
L.1960, str.8.
- 56/ В. ПЕРЕТЦ, ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ НА ШКОЛЬНОЙ СЦЕНЕ В КИЕВЕ И МОСКВЕ XVII и
НАЧАЛА XVIII ВВ. - СТАРИННЫЙ СПЕКТАКЛЬ В РОССИИ, Л., 1928, стр. 76
- 57/ M.M. Davy, navedeno delo, str.94/95.
- 58/ Navedeno delo, str.95.
- 59/ Navedeno delo, str.44.
- 60/ Na Ukrajinі, na primer, one nose i drugi naziv: „ТОРЖЕСТВО ЕСТЕТСТВА
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО“ i izvede se često u duhovnim Akademijama.
Toj pojavi odgovara ne manje česta praksa ilustrovanja teme u grafici i
slikarstvu.
- 61/ Alexis Wesselofsky, Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater von
1672 - 1756, Prag, 1876, str.24.
- 62/ Sturla Gudlaugsson, Iconographische Studien über die holländische Malerei
und das Theater des 17 Jahrhunderts, Würzburg, 1938, str.
40/41.
U slikarstvu nizozemskog Manirizma i Baroka, tako, u predstavljanju scena,
na pr. o stvaranju Eve, postoji podudarnost sa simbolizmom italijanske u-
metnosti /Orvieta, reljefi katedrale/ - U italijanskoj umetnosti od I veka
pre naše ere do Renesanse održale su se mnoge antičke forme u dekorativnoj
upotrebi Nereida - simbol duše koja leti od života ka smrti, u Renesansi
biva utelovljena u formu Eve probudjene iz boka Adamovog sa prigušenim
simbolizmom koji se odnosi na Nereidu /Upor. Sir Kenneth Clark, Transfor-
mation of Nereids in the Renaissance, The Burlington Magazine, Vol. XCVII,
1955, str. 217. Fizička želja, amblematsko ošeležje predstave Eve začeto
u Renesansi, prenele se u potpunosti na umetnost Baroka.
- 63/ Sturla Gudlaugsson, navedeno delo, str.46/47.
- 64/ Georges Henderson, Cain's jaw-bone, Journal of the Warburg and Courtauld
Institute, Vol. XXIV, London, 1962, Numb. 1-2, str. 108.
- 65/ Isto.
- 66/ Navedeno delo, str. 112.
- 67/ Georges Wildenstein, Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie pari-
sienne entre 1550 et 1610, Gazette des Beaux-Arts,
Juillet-Décembre, 1951. - Inventari XVI veka, str. 26.
- 68/ В. И. РЕЗАНОВЪ, ЭКСКУРСЪ ВЪ ОБЛАСТЬ ТЕАТРА ІЕЗУИТОВЪ,
НБЖИ НБ, 1910, стр. 9
- 69/ Isto.

70/ Petit de Julleville, Les comédiens en France au Moyen Age, Paris, 1885, str. 65.

71/ Navedeno delo, str. 271.

72/ Alfred Pollard, navedeno delo, str. 184.

73/ В. И. РЕЗАНОВЪ, ЭКСКУРСЪ ВЪ ОБЛАСТЬ ТЕАТРА ІЕЗУИТОВЪ, НБЖИНЬ, 1910, стр. 193-195
по Zelinskom, 3Jezuici w Polsce u XVI, Lwow-Krakow, 1900.

74/ Navedeno delo, str. 337/338.

75/ Shelnon Cheney, navedeno delo, str. 170/171.

76/ В. И. РЕЗАНОВЪ, ШКОЛЬНЫЯ ДѢЙСТВА XVII - XVIII вв. Извѣстія историко-филологическаго
института в НБЖИНЕ, Т. XXIII, НБЖИНЬ, 1907, стр. 48-50

77/ Navedeno delo, str. 214.

78/ Joseph Furttendach, navedeno delo, str. 126.

79/ Isto.

80/ В. И. РЕЗАНОВЪ, КЪ ИСТОРИИ РУССКОЙ ДРАМЫ. ПОЭТИКА М. - К. САРБЕВСКАГО,
НБЖИНЬ, 1911, стр. 18-19, ЦРТЕЖ, стр. 12

81/ Willi Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen Deutscher
Zunge, Berlin, 1923, str. 158.

82/ Nicolaus Reusnerius, navedeno delo, Liber III.

83/ Nejeva barka sa devizon Bona spei /Daniel de la Feuille, Devises et em-
blemes, Amsterdam, 1691/ ne samo u ovome amblematskom priručniku, obrazuje
posebnu kompoziciju koju prihvata grafika, slika, medaljerstvo itd. U
ruskoj grafici XVII veka na pr. u delu monogramiste M. A. iz 1674 god.
/sl. 30/, cela scena sa ulaskom životinja u kovčeg ispunjena je, uglavnom,
telom samog kovčega - simbolom događaja.

84/ M. M. Davy, navedeno delo, str. 122.

85/ Navedeno delo, str. 124/125.

86/ Upor. fresku scene Potopa na potpisu luka kijevske Troiske nadvratne
crkve /K. P. Lavra/ - kompoziciju vodene mase sa stilizovanim belim akcen-
tima talasa i končegom na njima i Embl. No. VI u šitiranom zborniku N. Reus-
nerius-a.

87/ I. Boschio, navedeno delo, Embl. CL i DXVII.

88/ P. Valerianus, navedeno delo, Liber XXX, De remore.

89/ В. ПОПОВА, СИМОНЪ ПОЛОЦКІЙ КАКЪ ПРОПОВѢДНИКЪ,
Moskva, 1886, str. 72 i 79.

90/ Navedeno delo, str. 25. ОБЕД АУШЕВНЫЙ

91/ Navedeno delo, str. 85. - Svoju erudiciju crpeo je Simeon Polocki iz po-
znatih dela jezuitske literature i iz srednjevekovnih učenih knjiga.
Poznato je da je po obrazovanju pripadao "latinistima" koji su, nasuprot
grecistima, isticali primer latinskih obrazaca u racionalizmu kao pod-
strek reorganizaciji narodnog obrazovanja.

- 92/ Joseph Furttenebach, Mannhafter Kunstspiegel, Augsburg, 1663, str. 130, 131 i 135.
- 93/ Navedeno delo, str. 127.
- 94/ Pierre Sonrel, Traité de Scénographie, Paris, 1944, str. 49
- 95/ Sturla Gudlaugsson, navedeno delo, str. 55.
- 96/ Alfred Pollard, navedeno delo, str. 180.
- 97/ Georgia Montana, Monumenta emblemata christianorum. Francofurt ad Moenum, Anno MDCXIX, Embl. XXIII.
- 98/ В. И. ПЕЗАHOBЪ, ДРАМА УКРАИНСЬКА, Т. VI, у Київі, 1927, стр. 31
- 99/ Navedeno delo, str. 57.
- 100/ N. Reusnerius, navedeno delo, Embl. No. VIII - Scala ad Coelum.
- 101/ N. Reusnerius, navedeno delo, Emblemata Liber III, Embl. XXXIV.
- 102/ Andrea Alciati, Emblemata cum commentariis, Paravii MDCLXI, Uved.
- 103/ Uper, Nouveau Recueil d'Enigmes dédié à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Conty, Paris MDCCXLI, Uved, IX.
- 104/ U jezuitskoj gimnaziji, na primer, u Kößfeld-u /Koesfeld/ gde se sa djačkim predstavama počele 1627 god., drama o Joni se davala 1650 god.; Jonas - Tragico-comedia /Dr. P. Bahlmann, Jesuitendramen der niederreinischen Ordensprovinz, Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen XV, Leipzig, 1896, str. 96.
- 105/ Joseph Furttenebach, navedeno delo, str. 129.
- 106/ Georges Kernodle, From Art to Theater, Chicago, 1944, str. 74.
- 107/ Willi Flemming, navedeno delo, str. 439.
- 108/ Istorija pozorišta je već notirala značaj Furttenebach-a za formiranje germanske barokne scene. S iskustvima italijanskog vaspitanika Furttenebach se rado služio talarima - /Lee Moussinac, Le théâtre dès origine à nos jours, Paris, 1957, str. 190/. - Pošto sam pregledala skoro sva dela Furttenebacha - Mechanische Reissladen, Augsburg, 1644; Itinerarium Italiae, Ulm, 1626; Architectura civilis, Ulm, 1628; Architectura recreationis, Ulm, 1640; Mannhafter Kunstspiegel, Augsburg, 1663 - osetila sam direktno delovanje klasičnog vaspitanja na leonardovski zainteresovanog nemačkog arhitektu čije se oduševljenje i informisanost u domenu arhitekture, perspektive, odrazilo i na radu za jezuitske pozorište Ulma.
- 109/ J. Furttenebach, navedeno delo, str. 129.
- 110/ Omnia Andreae Alciati Emblemata, Antverpiae, MDLXXIII.
- 111/ В. ПЕРЕТЦ, ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ, стр. 80

111/ Andrea Alciati, Emblemata cum commentariis, Patavii MDCKI, Embl.CXXV -
In momentaneam felicitatem.

112/ Joachimo Camerario, Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedi-
bus desunterum centuria altera collecta..Nirnb.1597,
Embl.XLV.

113/ Take je i sam Jona kao izaslanik božji u propovedničkoj misiji - simbol
propovedničke delatnosti.

114/ J.Furttenebach, Mannhafter Kunstspiegel, Augsburg, 1863, str.136.

115/ U nevelikom sačuvanom fondu skica i crteža djaka Kijevo-pečerske Lavre,
pesteži - po Piskatoru - lavirani crtež tušem koji prikazuje scenu
izbacivanja pravednog Jone na obalu morskog /sing.G.R., 1754 (Gricko),
"Kušbuški", sign.XX-129/. Identičan rad starijeg majstora čije pri-
preme nisu ostavile trag među "kušbuškama" izveden je na zidu ve-
stibula Lavrine Trojicke nadvratne crkve, a oba su najbliže analogije
Neškovićevoj slici. I ostale varijante ove scene u delima drugih maj-
stora Vojvodine, potekle su iz Piskatorovske-Vajglovskih razrada u-
krajinskih majstora pečerskog kruga, čija zainteresovanost upravo za
ovu scenu Joninog života traje u produženju vascelog osamnaestog veka.
To se ne može reći i za prvu scenu o kojoj je bilo reči: ona je, iz-
gleda, manje interesovala ruske umetnike. U našem slikarstvu scena pred
Ninivom ostaje usamljena u Bačevićevom delu; ona je u njemu asketski
ogoljena mada njena uprešćena forma ne sakriva razredjenu i pravosla-
vno doživljenu atmosferu, ali po morfologiji figure, ambijentu koji
opisuje i duhu, ne odmiče daleko od uzora u grafici nizozemskog maj-
stora. Međutim, i na Bačevićvoj slici za nas je od prvorazrednog
interesa pojava moralizatorski intoniranog detalja senice - stabla
drveta pod kojim je naslikana figura upravo po Furttenebachovom opisu
- na mestu koje je na skici slovima obeleženo za smeštaj njenog se-
dišta /J.Furttenebach, nav. delo, str.129/ i sa krošnjom drveta ispreple-
tanom botanički nehomogenom vrežom senice koja ima svoj bukvalni izvor
u vreži emblematskih zbornika i Furttenebachovom scenografskom projektu.

116/ Dr Svetožar Radojčić, O nekim zajedničkim motivima narodne pesme i na-
šeg starog slikarstva, Zbornik radova Vizantolo-
škog instituta SAN, XXXV, drugi raz.Bgd.1953, str.
164/165.

117/ ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА ПОД РЕД. В.В.КАЛЛАША И Н.Е.ЕФРОСА, Т.І, М., 1914,
ЧЛАНАК РЕЗАНОВА, СТ. 30; П.О.МОРОЗОВЪ, ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА, Т.І,
СПБ, 1889, СТ. 114; АСЕЕВ, Б.Н., РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР XVII -
XVIII ВВ., М., 1958, СТ. 44

118/ U repertoaru minhenskog jezuitskog pozorišta, 1635 god. nailazimo na
dramu Nabuhodonosor. - В.И.РЕЗАНОВЪ, ЭКСКУРСЪ... , СТ. 154

119/ И.ПРАБАРЬ, ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА, Том VI, М.1916, стр.516 i 520.

120/ В. ПЕРЕТЦ, ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ... , СТ. 80

121/ К.Ф.Якубович, Кієвъ какъ колыбель русской драмы, Кієвъ, 1899, str.20.

122/ И.П.Еремин, Симеон Полоцкий, Избранные сочинения,
М.-Л.1913, str.191-199.

123/ Nicolas Caussin, Nabucodonosor u zborniku Tragediae sacrae, Parisiis,
1620.

124/ История русского театра под ред. В.В.Калаша и Н.Е.Ефроса,
Том I, М.1914; navedeni članak, str.38.

125/ В.Н.Васильев, Старинные фейерверки в России ...,
Л.1960, str.10.

126/ Odabrana i u antologijama baroknih simboličnih slika izolovana tema, ne biva uvek tumačena originalnim i šarmantnim stihevima na nacionalnom jeziku. U istočnoevropskom freske slikarstvu /Jaroslav/ gde nailazimo na ilustraciju parabole kao na ikonografsku neophodnost u repertoaru spomenika XVII veka, i ova je scena praćena Honihovljevim prevodom stihova Biblije Piskatora, glavnog predloška severnih ruskih ikonopisaca i živopisaca jaroslavskih i moskovskih carskih radionica /Uspenski, Carskiye ikonopisci i živopisci XVII v.Tom I, M.1913, str.315/. - Kijevski krugovi slikara služili su se gravirama Biblije Piskatora i Ectypom za ilustrovanje parabole o trnu i brvnu u oku; gravire Averkija Kozačkovskog u Jevandjelju iz 1733 god. /tipegr.KPL/; gravire u Itici /Kijev, 1712/ Embl.XLVIII/; fond ikona KP Lavre takodje čuva ikonu nadjenu u selu Višnja, podoljske ukrajinske gubernije, iz XVIII veka /ekspedicija Čerbakovskog/ koja reprodukuje zapadnoevropski predložak na primitivno-intiman način.

127/ В.Адрианова - Перетц, Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII-XVIII вв., Стар.спект. в России, Л.1928, str.24 i 31.

128/ Willi Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen Deutscher Zunge, Berlin, 1932, str.172.

129/ Ф.Ланг, РАССУЖДЕНИЯ О СЦЕНИЧЕСКОЙ ИГРЕ, /prevod na ruski dela F.Lang-a, Dissertatio de actione scenica, L.1929, str. 140/ 141.

130/ Starla Gudlaugssen, Iconographische Studien über die holländische Malerei und Theater des 17 Jahrhunderts, Würzburg, 1938, str.50.

131/ В.И.Резановъ, Экскурсы въ область театра иезуитовъ, Нѣжинъ, 1910,
str.95.

132/ "Ужасная измена сластолюбиваго жития с прискоренным и нищетным",
(П.О.Морозовъ, Ист. русс.театра, Том I, SPB, 1889, str. 297.

133/ М.Петровский, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи,
SPB, 1892, str.216.

Kijevska ikonopisna škola je razradjivala motiv po holandskoj grafici i nemačkim crtankama medju kojima je bilo i Vajglovih pregleda, a medju "kušbuškama" postoje skrupulozno precrtane, u olovci, cele kompozicije sa dramatičnom scenom bogatog i bednog Lazara, čak i sa podpisanim holand-

skim tekstom /Publjična bibl. Kijev, "Kušbuški", sign. XIX-64 No. 56 i 82/. "Kušbuški" su dali pripremu za fresku o Bogatom i bednom Lazaru u glavnoj crkvi KP Lavre u XVII veku, koja je bila naslikana, zajedno sa parabelom o Bludnom sinu, i smeštena na vidnom mestu u crkvi, na pouku narodu. Preko ovih fresaka holandske forme grafike XVI i XVII veka bile su prenete na "lubok" i rusku grafiku /M.P. Istomin, Obučeniye živopisi v Kievo-pečerskoj Lavre v XVIII v., Iskusstvo i hudožestvennaja promišljenost, SPB, 1901, str. 309/, koja je sa svoje strane bila vezana sa idejnom sadržinom scenografije skolskog pozorišta.

134/ В. Попова, Симонъ Полоцкій какъ проповедникъ,
SPB, 1886, str. 61.

135/ Lée Moussinac, Le théâtre dès origines à nos jours, Paris, 1957, str. 71.

136/ В. И. РЕЗАНОВЪ, ЭКСКУРСЪ ВЪ ОБЛАСТЬ ТЕАТРА ІЕЗУИТОВЪ,
НВЖИНЪ, 1910, str. 12.
Po Creiznach-u, Ziegler je u XVIII veku obradio dramski sve ove teme.

137/ Marie-Madleine S. Gauthier, Emaux Limousins dès XII^e, XIII^e et XIV^e siècle,
Paris, 1950, str. 69.

138/ M.M. Davy, Essai sur le symbolique roman, Paris, 1955, str. 181. - Komentar
Pesme nad pesmama St. Bernard-a i Saint Thierry-a.

139/ Isto.

140/ В. И. РЕЗАНОВЪ, наведено дело, str. 286.

141/ НОСОВ, ХРОНИКА РУССКОГО ТЕАТРА, М. 1883, str. 24.

142/ Skoro apsolutno orijentisan ka ruskim izvorima, Žefarović je zadržao
slobodu u odabiranju detalja i komponovanju novih celina po sopstvenim
umetničkim nazorima razbijajući opštevažeće sheme raznorodnim uzorima.

143/ А. К. ТРЕНЕВ, ИКОНОСТАСЬ СМОЛЕНСКАГО СОБОРА МОСКОВСКАГО НОВОДВІЧНАГО
МОНАСТЫРЯ, М. 1902, str. 88.

Masa analogija postoji u drvorezima kijevske škole XVII veka: АННОЛОГИОН,
Kiev, 1619, zbirka Rovinskog, inventar, 61239; Kijevsko Jevandjelje iz 1703.
god; Lavovski Akatist iz 1694 god. rad Ilariona; drvorez monaha Ilje,
/sl. 80/ itd.

144/ П. ПОПОВ, МАТЕРІАЛЫ ДО СЛОВНИКА УКРАЇНСКИХ ГРАВЕРІВ,
Kiev, 1926

145/ В. АДРИАНОВА - ПЕРЕТЦ, СЦЕНА И ПРИЕМЫ ПОСТАНОВКИ В РУССКОМ ШКОЛЬНОМ
ТЕАТРЕ XVII - XVIII СТ. СТАРИННЫЙ СПЕКТАКЛЬ В РОССИИ,
SPB, 1928, str. 34.

146/ Pamela Askew, The Parable painting od D. Fetti, The Art Bulletin, Vol. XLIII,
March, 1961, str. 22/23.

147/ Navedeno дело, str. 25 i 30.

148/ U vizantijskoj umetnosti, na primer, u ilustraciji tekstova iz Jevandjelja po Luku, nije data nijedna scena koja bi otkrivala literarni smisao parabola. /N.Petrovskij, Evangelie v pamjatnjikah ikonografii, SPB, 1892, str.215/.

149/ Sturla Gudlaugsson, navedeno delo, str.46.

150/ Ioch.Kreihing, Emblemata ethico-politica, Antwerp. MDCLXI, Embl. XLIII.

151/ U beču je 1545 god. davana Komedija o Bludnom sinu od Wolfgang-a Schmezel-a /H.Holstein, Das Drama vom verlorenen Sohn, Halle, 1880, str.28/; u Nemačkoj je poznata Waldis-ova varijanta drame: die Parabel vom verloren Sohn, 1527 i drama Hansa Sachsa /Franz Spengler, Der verlorene Sohn in Drama des XVI Jahrhunderts, Innsbruck, 1888, str.5 i 12/; U Engleskoj su putujući komedijanti izvodili ovu dramu koja je dvadesetih godina XVII veka već štampana u Lajpcigu, a 1804 god. izvodjena u Nördlingen-u /Willi Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen Deutscher Zunge, Berlin, 1923, str.364 i 365./

152/ L.-V.Gofflet, Le théâtre au College du Moyen Age à nos jours, Paris, 1907, str.108.

Najpoznatiji i najpopularniji pisac jezuitskog bratstva za vreme vladavine Luja XV bio je Père du Cerceau koji je pisao na francuskom jeziku i u stihovima, a medju ostalim delima za školu i dramu o Bludnom sinu. Medju najstarijim komedijama pozorišta u Arasu, od XIII veka, ističe se drama o Bludnom sinu, sa profanim scenama sa ženama i incidentom u krčmi, inspirisanim aktuelnim životom Arasa /G.Cohen, Le théâtre en France au Moyen Age, Paris, 1948, str.75/76./. U Lavalu je takodje igrana ova drama /G.Cohen, nav.delo, str.117/. Drama se igrala i u Buržu, Sans-u, Chartresu, sa moralizatorskim srednjevekovnim elementima. U XVI veku komad je obrađen po uzoru na Gnafusa, sa nastojanjem da se istakne terencijansko-vaspitni momenat žigosanja bludnog života /scena u krčmi/. U XVI veku javlja se u Francuskoj i prerada Antoine Tiren-a po Macropediusu /F.Spengler, nav.delo, str.161-164/.

153/ U okviru repertoara poljskog jezuitskog pozorišta posebnu grupu moraliteta obrazuju dramatizovane parabole jevandjeoskih propovedi. Poljski moralitet o Bludnom sinu bio je prerada Gnapheus-ovog komada "Acolastus" /Rezanov, Ekskurs v oblast teatra jezuitov, Nježin, 1910, str.365 i 406/. Iz Bahlmann /P.Bahlmann, Jesuiten Dramen der Niederreinischen Ordensprovinz, Leipzig, 1896, str.66-71/ znamo da se u repertoaru poljskog jezuitskog pozorišta isticao onaj materijal koji govori o postojanju deset komada sa obradjenom jevandjeoskom parabolom o Bludnom sinu za potrebe poljskih škola. Medju rukopisima državnih biblioteka Lenjingrada i Moskve veliki fond čine dramska dela XVII veka i to najčešće skolske drame moralizatorske sadržine. Neke od njih su igrane u školama nemačkih jezuita, a u Lenjingradu se čuva važan materijal poljskog jezuitskog pozorišta XVII veka koje je imalo mnoge uticaja na rusku školu, na njenu dramu o Bludnom sinu. Medju rukopisima, nalaze se dve obrade drame o Bludnom sinu /Rezanov, navedeno delo, str.396 i 406/.

- 154/ Ova se tendencija ne oseća samo u drami, literarnom delu posvećenom isključivo tom problemu. Među raznim naravoučenijima "Itike" postoji mesto o korisnosti kažnjavanja mladih... "ne obučeni konj biće svirep - samovoljni sin, postaće bludnik" /P.Pekarski, Nauka i literatura u Rusiji pri Petre Veljkom, SPB, 1862, Tom II, No. 216./.
- 155/ Л.Н. МАЙКОВ, ОЧЕРКИ ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII-XVIII в.в. SPB, 1889, str. 131.
- 156/ Itika Ieropolitika, tipogr. KP Lavre, 1712, Enbl. XVIII.
- 157/ ПОУЧЕНИЯ, /Pekarski, navedeno delo, str. 338, No. 279/.
- 158/ E. Legouis et L. Cazamian, Histoire de la Littérature anglaise, Paris, 1921, str. 861.
- 159/ E. H. Gombrich, A classical Rake's progress, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Vol. XV, 1952, str. 255-256.
- 160/ Isto.
- 161/ Novikov, Cebesova kartina, Moskva, 1786, Uvod.
- 162/ Sturla Gudlaugsson, navedeno delo, str. 58 i 70.
- 163/ Drama o bludnom sinu bila je do XIX veka omiljena narodna igra i u Sloveniji; nji je sa nemačkog preveo Drabosnjak, a po tipu se približavala školskoj drami. Među scenama akcenat je na onoj koja se dešava u tudjini, u krčmi, neistaknuta u tekstu Jevandjelja, ali uvek prisutna u školskim dramama ovog sadržaja. - Scene iz krčme i momentima iz života Bludnog sina nalaze se naslikane i na drvenim košnicama koje se čuvaju u ljubljanskom etnografskom muzeju /France Kotnik, Verske ljudske igre, Narodopisje Slovencev II, Ljubljana, 1952, str. 118./.
- 164/ Gustave Cohen, Le Théâtre en France au Moyen Age, Paris, 1948, str. 76.
- 165/ Burkart Waldis, De parabel von verlorē Szohn, 1527, kod H. Holstein-a, Das Drama vom verlorenen Sohn, Halle, 1880, str. 13-15.
- 166/ Upor. seriju Hogarth-ovih gravira "Industry and Idleness".
- 167/ Glynne Wickham, Early English Stages, Vol. I. 1300 to 1570, London, 1969, str. 230.
- 168/ Jovan Rajić, Cvetnik, B. Pešta, 1802, ОТЦАНИЕ БАГАДА, str. 238.
- 169/ Nije isključeno da je školska drama o Bludnom sinu vrlo rano bila poznata i našoj vojvodjanskoj sredini. U repertoaru temišvarskog nemačkog pozorišta, među dramama koje su se u XVIII veku najčešće izvodile, pominje se i Bludni sin /Felix Milleker, Geschichte des deutschen Theaters in Banat, Wrschatz, 1937, str. 9/. Ne upuštajući se u istraživanja porekla i sadržine ovih tekstova, Milleker je na nekoliko mesta konstatovao da se pozorište u Temišvaru razvijalo pod uticajem Beča i da su i Pešta i Temišvar dobijali iz Beča glumce i dramska dela /F. Milleker, navedeno delo, str. 3 i 4/. Na teritoriji Vojvodine, sredinom

170/ XVIII veka igrale su i nemačke putujuće grupe /Isto, str.3/. U drugoj polovini veka, ovi su slučajevi učestali /Istorijski arhiv Beograda, Zemunski magistrat, 1793, f.59, br.1/. U Pešti je 1733 g. počeo redovni život nemačkog teatra, a preko njega, u prvoj polovini XVIII veka, i prve predstave u temišvarskom Banatu. /F.Milleker, nav.delo, str.4/. Iako se za početak rada nemačkog pozorišta u Banatu navodi 1746 god., s obzirom na jak uticaj Pešte i na rani datum teatarske aktivnosti u njoj, možemo pretpostaviti da je pozorišna praksa postojala i ranije u Banatu i da je i sam Žefarević, za vreme svog boravka i rada u temišvarskoj eparhiji 40-ih godina veka /L.Mirković, Manastir Bodjani, Posebno izdanje SAN, CXCVIII, Arh.institut, knj.2, Beograd, 1952, str.17/ imao prilike da dodje u kontakt sa aktuelnim kulturnim zbivanjima koja su mu pomogla da dublje shvati šablone koje je nekoliko godina ranije - preke predložaka - primenio na bodjanskom slikarstvu. - Konstatovane, pak, dedirne tačke u repertoaru Beča i banatskih gradova /F.Milleker, nav.delo, str.11/ navode na misao, da je drama o Bludnom sinu ona ista ili jedna od mnogih nemačkih varijanata poznatih u školskom pozorištu Beča /Upor.Katalog der Ausstellung Wiener Theater, 1951: Acelastus, De filio prodige comoedia..Coloniae, ed Petrus Horst, 1577, str.23/, a blizina i postojanje jezuitske gimnazije u Temišvaru sa klasičnim planom rada i aktivnim pozorištem, mogla bi da ojača ovu pretpostavku s obzirom na poznatu praksu jezuita u korišćenju ovog sižea kao i na njihov vanškolski upliv u pozorišnom životu. U jednom izveštaju jezuite Marino de Bonis /Bunić/ papi Pavlu V iz 1617 god. govori se da su jezuiti osnovali još tada jednu školu u Beogradu, po jednu u Temišvaru, Pečuju^{KAC} i Erdelju za buduće parohijske sveštenike /Dr.Jovan Radonjić, Štamparije i škole rimske kurije u Italiji i južnoslovenskim zemljama u XVII veku. Posebno izdanje SAN, 1949, CXLIX, odelj.društ.nauka, knj.58, str.120/. Verovatno je da ga analogno ustrojstvu jezuitskih gimnazija u Beogradu /1613/ i Varaždinu /1637/ ove škole imale odeljenje poetike i retorike, što bi pretpostavljalo interes za praktične vežbe u scenskom izvođenju antičkih autora i nastavničkih dramskih radova, od strane djaka.

170/ U pogledu preuzimanja sižea i njegovog javljanja u Vojvodini, nema sumnje da je Rusija odigrala neposrednu ulogu. Ona je bila tačka preke koje su se prenosili ne samo maniristički sižei holandske umetnosti, već i zapadne forme školske literature, propovedi i scenografske umetnosti. Plustracija teme o Bludnom sinu bila je rasprostranjena u Jaroslavu i na jugozapadu Rusije i u "Valahiji", a tema je bila naslikana i na zidu glavne crkve KP Lavre, i to na najvidnijem mestu /M.P.Istomin, Obučeniye živopisi v kievo-pečerskoj Lavre, Iskustvo i hudožestvennaja promišljennost, SPB, 1901, str.309/.

171/ В. ПЕРЕТЦ, ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ. . . , str.90.

172/ С.ЯРЕМИЧ, О ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ В XVIII в., СТАРЫЕ ГОДЫ, ИЮЛЬ-СЕНТЯБРЬ, 1911, str.126.

173/ Н. ЛАСТОЧКИН, КОМЕДИЯ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ, СТАРИННЫЙ СПЕКТАКЛЬ В РОССИИ, Л., 1928, стр. 114, 129, 130

174/ Isto.

- 175/ Navedeno dele, str.108 i 120.
- 176/ Isto.
- 177/ Dr.Laza Mirković i arh.Iva Zdravković, Manastir Bodjani, Posebno izdanje SAN, 1952,CXCVIII, Arheološki inst. knj,2,str.55.
- 178/ I.Kadak, Srpska gradjanska nošnja u Vojvodini, Zbornik Matice Srpske 24,serija društ.nauka,N.Sad,1959,str.88.
- 179/ Н.Гиляровская, Русский исторический костюм для сцены, М.Л.1945, str.31.
- 180/ Sturla Gudlaugsson, navedeno dele, str.13/14. - Upravo je slikar Jan Vissher, izdavač Biblije Piskatora, dao seriju pozorišnih skica za predstave o Bludnom sinu u pozorištu Rederyker 1609 god. /navedeno dele str. 15/.
- 181/ Erwin Panofsky, Studies in Iconology, New York, 1939, str.23.
- 182/ В.Адрианова - Перетц, Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII - XVIII вв. Старинный спектакль в России, Л.1928, str.45.
- 183/ Cesare Ripa, Iconologia, Padua, 1630, Uvod.
- 184/ Georges Kernodle, From Art to Theatre, Chicago, 1944, str.52.
- 185/ В.Адрианова - Перетц, navedeno dele, str.60. - U drami djačkog pozorišta "Ksenofont" figuriraju alegorije: Ljubav sa " ", Nada sa lengerom itd. - predstave tipične za jezuitsku scenu.
- 186/ ОПИСАНИЕ ИЗДАНИЙ НАПЕЧАТАННЫХ КИРИЛЛИЦЕЙ 1609-1725 ПОД РЕД. П.Н. БЕРКОВА, АН СССР, МОС.-ЛЕН., 1958, No.20. Symbola et emblemata, Amsterdam, 1705.
- 187/ О.Носкова, Московский светский театр на рубеже XVII-XVIII вв..., стр.307.
Poznato je da su " КОМЕДИЙНЫЕ КАРТИНЫ " за украшavanje triumfalnih vratnica korišćene često i dekoracije školskog pozorišta. - Na sceni školskog pozorišta pojavljivale su se, kao i na živim slikama, one iste personifikacije Vere i Nade koje su se unosile na nebo i vraćale na tle sa Ljubavlju - uz angažovanje aparata za scenske efekte školskog pozorišta /" Освобождение Ливонии и Ингерманландии /"
/Упор. А. Перетц, ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ. . . , стр.78.
- 188/ В.Попова, Симонъ Полоцкій какъ проповедникъ, М.1886, str.28 i 84.
- 189/ Georges Wildenstein, Le Gout pour la peinture dans la Bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610, Gazette des Beaux-Arts, Juillet-Décembre, 1951, str.32 i 33.

190/ Dim.Ruvarac, Arhimandrit Jovan Rajić, Sr.Karlovcı, 1901, str.116.

191/ Patrijaršiska biblioteka, Beograd, rukopisi Jovana Rajića, No.29, 30, 31, 32 i 33.

192/ Dim.Ruvarac, navedeno delo, str.84; Dr.Mita Kostić, Propovedi Jovana Rajića, Studija o političkoj cenzuri arpskih knjiga XVIII veka, str.5-10.

193/ Dim.Ruvarac, navedeno delo, str.116-119.

194/ Medjutim, svi crteži radjeni znalačkim rukovanjem perom, mrkim i srnim tušem i lavirani sive-mrkim skvarelom, nose potpis Raič, a početna strana u obliku arhitektonskog kartuša rukopisa br.29, pokazuje i mesto i datum rada na ilustracijama: v Novem Sade, 1766.

195/ В.И.РЕЗАНОВЪ, ШКОЛЬНЫЯ ДѢЙСТВА XVIII - XVIII вв. и ТЕАТР ІЕЗУИТОВЪ, М.1910, str.328/329.

196/ Д.А.РОВИНСКИЙ, ОБЗРЕНІЕ ИКОНОПИСАНІЯ ВЪ РОССІИ ДО КОНЦА XVIII в. ОПИСАНІЕ ФЕЙЕРВЕРКОВЪ И ИЛЛЮМИНАЦІИ, СПБ, 1903, str. 202-207; str.227-252.

197/ В.И.РЕЗАНОВЪ, navedeno delo, str.33; М.В.Алпатов, ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА, Том III, М.1955, str.273.
Od XVI veka javljaju se nove tendencije u Ruskom slikarstvu koje je, kao i drama, dotada bile u zavisnosti od crkve. Palate moskovskog Kremlija bivaju tada ukrašavane scenama istorijskog i profanog sadržaja, a Zlatna palata - alegorijskim predstavama vrline: mužestva, razuma, pravne kao suprotnosti bludu, bezbožnosti, kukavičluku, nepravdi /M.V.Alpatov, navedeno delo, i mesta/.

198/ Упор. ОПИСАНІЕ КОРОНАЦІИ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ, Историјски музеј, Москва, gravire Kačalova, No.55 i 96.

199/ Poslom se tim bave umetnici specijalno zainteresovani za slikarstvo alegorija. Pošto je odelio umetničku klasu Akademije hudožestva, Štelin je postao "profesor alegorij". Упор.: В.Я. АААРЮКОВ, КНИГА ПРАЗДАНСКОЙ ПЕЧАТИ XVIII в. КНИГА В РОССІИ, I, str.202.

200/ Cesare Ripa, Iconologia, Padua, 1630, Adulazione i Artificio.

201/ A.Alciati, Emblemata cum commentariis amplissimis, Pataviae, MDCLXI, Embl.CXLXI.

202/ I.Camerari, Symbolorum ac emblematum ethico-politicorum, Nimb.1697, Embl.XC-~~Embl~~ Simbol Hrista.

203/ I.Boschio, Symbolographia, Aug.Vind.MDCCII, Classis I, Embl. L; simbol primera u radu: Cals.II, Embl.CCLXXII; Clas.III, Embl. CCLXXVIII itd.

204/ Упор. P.D.Caletano Verani, Monumentum extremis honiris, Monachi, MDCLXXIX, Eclogum IV. - Na ruskom "fejerverku" priredjenom 1704 god. u vezi sa poredama u Severnim ratovima, masa simbola i amblema /košnica sa pčelama/ i alegorija sa različitim devizama shvatljivih savremeniciima, označavali su nadu na bolju budućnost

222/ i poziv da se umnože /košnica/ dostignuti rezultati, upor.

В.Н. ВАСИЛЬЕВ, СТАРИННЫЕ ФЕЙЕРВЕРКИ В РОССИИ . . . ,
L.1960, str.32/33.

205/ П. ПЕКАРСКИЙ, НАУКА И ЛИТЕРАТУРА В РОССИИ ПРИ ПЕТРЕ ВЕЛИКОМ,
Tom I, SPB, 1862, str.214/215.

206/ Uper. Symbola et emblemata, Amsterdam, 1705, No.308 i 346.

207/ U radu na "Vertogradu" Simeon Polecki je imao pred očima vrlo stare primere propovedničke delatnosti i moralizatorske literature poljske, ruske i francuske. Utvrđeno je da se upravo u radu na ovim delima Simeon Polecki služi zapadnim srednjevekovnim propovednicima, da ih je čak i prevodio /Vincent de Bauvais, Speculum historiale/ /Uper. А.И. БЕЛИЦКИЙ, СТИХОТВОРЕНИЯ С. ПОЛОЦКОГО НА ТЕМЫ ИЗ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ, Харков, 1914, str.5 il2.

208/ В.И. РЕЗАНОВЪ, ШКОЛЬНЫЯ ДРАМЫ ПОЛЬСКО-ЛИТОВСКИХЪ ІЕЗУИТСКИХЪ КОЛЛЕГІЙ,
НБЖИНЪ, 1916

209/ Uper. В.И. РЕЗАНОВЪ, navedeno delo, No.42.

210/ U Rusiji je dugo trajao i starinski kult Zosima Soloveckog - pokrevi telja pčela, ruskog svetitelja na koga su preneti izvesna grčka vero-
vanja. Na Ukrajini se Zosim predstavljao sa košnicom okruženom pčela-
ma. Uper. Н.В. МАЛИЦКИЙ, ДРЕВНЕРУССКИЕ КУЛЬТЫ СЕЛЬСКО-ХОЗЯЙСТВЕННЫХ СВЯТЫХ
ПО ПАМЯТНИКАМ ИСКУССТВА, Известия Госуд. Акад. материальной культуры,
Tom XI, 1932, str.16-20.

211/ Willi Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Ländern Deutscher
Zunge, Berlin, 1923, str.376 /po Creiznach-u/.

212/ Raimond van Marle, Iconographie de l'art profane, La Haye, 1932, Tom II,
str.64.

213/ P. Valerianus, Hieroglyphica... Basilea, 1556, Liber XVII.

214/ Isto.

215/ Georgia Montana, Monumenta emblemata, Francofurt, MDCXIX, Embl. XXX i
Embl. LXIII i Embl. LXIV.

216/ Cesare Ripa, Iconologia, Padua, 1630, La Fede.

217/ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА, КИЕВ, "КУШБУШКИ",
Sign. XIX-104; XX-43.

218/ М.П. ИСТОМИН, ОБУЧЕНИЕ ЖИВОПИСИ . . . ,

SPB, 1901, str.307.

219/ В.А. ПЕРЕТЦ, СЦЕНА И ПРИЕМЫ ПОСТАНОВКИ . . . ,
L. 1928, str.61.

220/ Isto, str.52.

221/ Pitture del Doni, Padua, 1584, str.27/28.

- 222/ Isto
- 223/ Ph. Piccinello, *Mundus symbolicus*, Col. Agrip. 1729, Liber XXI, Cap. III, No. 1, No. 12 i No. 17.
- 224/ Fra Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Paris, 1561, str. 85; crtež na istoj strani.
- 225/ Guy de Tarverant, *Attributus et symboles dans l'art profane* 1450-1600, Tom I, Genève, 1958, str. 36.
- 226/ Iac. Typeti, *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum...* Francofurt, MDCLII; u poglavlju *Hierografia romanorum pontificum*, Tab. 52, Embl. IV.
- 227/ Iac. Boschio, *Symbolografia*, Aug. Vind. 1702. - Niz značenja donosi Boschiov zbornik bogato ilustriran gravirama: Classis I, Tab. XXXV, Embl. DCCCV; Clas. II, Tab. XXII, Embl. CDLXIIIV; Clas. III, Tab. IX, Embl. CL /*Aequali pondere recta*/ /*Amicus et amicitia*/; Clas. III, Tab. XXVI, Embl. CDLXVI /*Iudex vel a tuti giusto*; *Omnibus sequas*/; Najčešća je deviza/ *Neutro inclinata* - Clas. III, Tab. XXVII, Embl. CDLXXV i Embl. CDXC.
- 228/ Uper. J. P. Clavery, *Table explicative des hiéroglyphes, symboles et emblemes*, Moscou, 1810.
- 229/ Arnold Wittick, *Symbols, signs and their meaning*, London, 1960, str. 209.
- 230/ Navedeno delo, str. 211.
- 231/ P. Valerianus, navedeno delo, Liber XIV i Liber XV.
- 232/ *Pitture del Doni*, Padua, 1864.
- 233/ Take je u svojoj ilustratorskoj aktivnosti Gottfried Bernard Götz /1708-1774/ prezentirao amblem u sklopu scena iz Geneze u okviru naslovne strane knjige - uz druge ambleme /*Hamburger Kunsthalle Erwerbungen* 1951 - 1957 - *Aus Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Band 3, 1958, sl. na str. 200.
- 234/ R. van Marle, navedeno delo, str. 51.
- 235/ Erica Iversen, *Hieroglyphic studies of Renaissance*, *The Burlington Magazine*, Vol. C, 1958, str. 15/16.
- 236/ Navedeno delo, str. 16.
- 237/ Glavna kolekcija egipatskih hieroglifskih amblema bila je poznata petnaestovekovnim učenim ljudima italijanske Renesanse preko dva volumena Herapollen-a. Oni nisu bili prevedeni sa egipatskog na grčki do 1505 god., ali su bili vrlo rano poznati italijanskim piscima /Herbert Friedmann, *Symbolic meaning in Sassetta "Journey of Magy"*, *Gazette des Beaux-Arts*, Décembre, 1956, str. 146-148.
- 238/ Već u Srednjem veku i Renesansi pojavljuje se ždral sa kamenom u likovnoj umetnosti, ali retko. Pominje se kao simbol bdenja u hrišćanskoj literaturi još u IV veku, u delima sv. Ambrosija /*Hexaameron*, V, 5/ i sv. Basilius-a /*Hexaameron*, VIII, 5/ /H. Friedmann, *Symbolic meaning in Sassetta "Journey of Magy"*, *Gazette des Beaux-Arts*, Décembre, 1956, str. 144/145.

- 239/ Dr.D.Medaković, Rredstave vrlina u srpskoj umetnosti XVIII veka, Rad
Vojvodjanskih muzeja, 8, N.Sad, 1959, str.163-165.
- L.Mirković, Starinar, knj.I, Bgd, 1950.
- 240/ Joannes Mich.van der Ketten, Apelles symbolicus, Amstelaedami, 1699,
Liber IV, De Avibus.
- 241/ Pe delasku u Rusiju 1698 Shonebek je , u širokoj delatnosti za potrebe
politike dverskog kruga Petrograda, razvio i slobodno komponovao holand-
ski tj.latinsko-jezuitski repertoar amblema u svojim projektima za knji-
ge, na graviranim listovima i dekoraciji "fejerverka".
- 242/ А.А.Ровинский, ПОДРОБНЫЙ СЛОВАРЬ ГРАВЕРОВ XVI-XIX вв.,
СПБ, 1895, No.25.
- 243/ Videti reproduc. gravire "Svadba Ščanskog" kod M.V.Alpatova, ВСЕОБЩАЯ
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА , Moskva, 1955, Tom.III, sl.220.
- 244/ Vigiliae rhetorum et somnia poetarum emblematicae expressa, Salzburg,
1681, Embl.XXX.
- 245/ П. ПЕКАРСКИЙ, НАВ. ДЕЛО, СТР. 47; СОЛОВЬЕВ, РУССКАЯ КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ XVIII В.,
СТАРЫЕ РОДЫ, ИЮЛЬ - СЕНЬ, 1907, СТР. 419; РУССКАЯ КНИГА ОТ НАЧАЛА ПИСЬМЕННОСТИ ДО 1800
ГОДА, ПОД РЕД. В.Я. АДАРЬЮКОВА И А.А. СИДОРОВА, Т. I, М., 1924, ЧЛАНАК: "КНИГА ПРАЖ-
АНСКОЙ ПЕЧАТИ В XVIII В.", СТР. 134.
- 246/ Д.А.Ровинский, ПОДРОБНЫЙ СЛОВАРЬ, II, No.38.
- 247/ Symbola et emblemata, Amsterdam, 1705, No.564.
- 248/ D.A.Rovinskij, navedeno delo, No.38.
- 249/ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА, КИЕВ, "КУШБУШКИ", КП ЛАВРЫ, Sign.XIX-
107; XX-68; много predstava ove vrste javilo se i u južnoruskom ikono-
pisu, a njihove katoličko poreklo "kušbuški" apsolutno i dokazuju.
Medju "kušbuškami" se nalazi i zbirka de Witt-ovih gravira Animalium
quadrupedum venatus in usum pictorum ed.1631, sign.XIX-116-8444.
- 250/ "Kušbuški", na istom mestu, pod istom signaturem.
- 251/ M.P.Istomin, navedeno delo, str.304.
- 252/ P.Valerianus, Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gen-
tium literis, Basilea, 1556, Liber XVII; sa značenjem
bdenja, razboritosti, demokratije, inicijatora pleme-
nitih stvari, čuvara običaja, poštovaoca reda, a poslovi-
čno je poznat iz antičkih vremena - pominje se kod Ari-
stotela i Plinija.
- 253/ N.Caussino, Polyhistor Symbolicus, Col.Agrip., Anno, MDCXXI, Embl.LXI i

- 254/ Inače, predstava ždrala ulazi i u šire kompozicije: sa insignijama vojničkih pobeda, on je stražar i čuvar vojnih uspeha - Amat victoria curam - i amblem pojedinih vojvoda /I. Typoti, Symbola divina et humana, Francofurti, MDCLIII, Embl. XVII, amblem Austriskog nadvojvode; Embl. XVII i XIX iste sadržine. - Ždral je imao svoje mesto i u medaljerstvu. Omiljena njegova figura sa kamenom u kandži ispunjava često revers medalja, vladalaca i hercoga nemačkih zemalja. /Kabinet medalja, Hamburger Kunsthalle, medalja August von Braunschweig-a-Lüneburg, rad Michael Möller-a, XVII vek, - sa devizom "Prudenter" et "Vigilanter" /Hamburgischer Kunsthalle, Band 7, 1962, str. 156, ~~XXXI~~ - sl. na istoj strani/.
- 255/ Iconologia of uytheeldingen des Verstands van Cesare Ripa van Rerugien, Amsterdam, 1644.
- 256/ Poznat je veliki uticaj Saavedrinog dela Idea principis christiano-politici centum symbolis expressa, izdata u Minhenu 1640 god. /u rukama sam imala Briselske izdanje iz 1649 g./ - na formiranje zapadne i istočnoevropske barokne ikonografije. Saavedrino delo koje je izašlo prvo na španskom pa na latinskom jeziku, donelo je stotinu graviranih simbola i amblema - nekih i rukom Sadeler-a, aktivnog gravera Biblije Piskatora, a uobličenošću i jezičkom jasnoćom, morale je imati izvanrednu praktičnu primenu.
- 257/ Philippe Piccinello, Mundus Symbolicus, Col. Agrip. 1729. - Piccinello, štampan prvi put 1635 god., bio je iscrpan do detalja u sugestijama nijansi ovoga amblema. Cee Cap. XXXV, Liber IV-Aves, velikim brojem numera obradjuje predstavu ždrala sa jezuitskom preciznošću i snažnom težnjom ka slikovitosti, neposrednosti i praktičnom uputstvu: "Poglavar ili prelat umorni neprekidnom brigom oko spokojsva svojih podanika, podražavaju ždrala koji među drugovima čuva stražu sa kamenom u podignutoj nozi; sa devizom - Da bi drugi spavali. "Njegovim bdenjem zaštićeni su demovi sviју; odmor za sve, plod je njegovih muka; slobodno vreme za sve, njegova je prezauzetost" /Seneka/ /Principes aut Praelatus, pro recuperanda subditorum quietate assiduus curis fatigatus, gruem imitatus..../
- 258/ Itika Ieropolitika, tipogr. KP Lavre, Kijev, 1712, Embl. XV.
- 259/ Tako je Bunjin, učenik Pikara, upotrebio predstavu ždrala sa kamenom u kandži u ilustrovanju bukvara K. Istomina. Na listu posvećenom slovu "Ž" - ždral, budni čuvar je jedna od predstava namenjena metodici osnovne nastave u vezi sa ovim slovom.
- 260/ Olivera Nedić, Zbornik radova Saveznog instituta za zaštitu spomenika kulture, Tom IX, Beograd, 1958.
- 261/ Navedeno delo, str. 17.
- 262/ R. van Marle, Iconographie de l'art profane, Tom II, La Haye, 1932, str. III.
- 263/ О. ПОСКОВА, МОСКОВСКИЙ СВЕТСКИЙ ТЕАТР. . . ,
L. 1928, str. 305/306
С. ИРНАТОВ, НАЧАЛО РУССКОГО ТЕАТРА И ТЕАТРА ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ,
M. 1919, str. 24.

- 264/ В. Попова, Симонъ Полоцкій какъ проповедникъ, М. 1886, str. 37
- 265/ Arthur Pougin, Dictionnaire de théâtre, Paris, 1886, str. 341/342.
- 266/ Isto.
- 267/ L.-V. Gofflot, Le théâtre au college du Moyen Age à nos jours, Paris, 1907, str. 150.
- 268/ Petit de Julleville, Les comédiens en France au Moyen Age, Paris, 1885, str. 94.
- 269/ П. О. Морозовъ, Исторія русскаго театра, SPB. 1889, str. 326.
- 270/ В. Перетц, Театральные эффекты..., L. 1928, str. 78/79.
- 271/ Jean Ehrmann, Caron et les tapisseries des Valois, La Revue des Arts, Paris, 1956, No. 1, str. 10. - Tkači briselskih tapisserija iz života Henri II i Katarine Mediči, imali su, uz svoje kolekcije tekstila, i štampane italijanske i francuske tekstove istorijskih epizoda iz kojih su zajmili pojedine scene dopunjujući njima crtež Caron-a.
- 272/ В. Н. Васильев, Старинные фейерверки в России, L. 1960, str. 7 i 8.
- 273/ Isto.
- 274/ Videti, Opis Aradske eparhije iz 1768 god., od aradskog vladike Sinesija Živanovića koji je objavio dr. Dim. Kirilović /Zbornik Matice srpske, 8, serija društ. nauka, N. Sad, 1954, str. 99-103.- U opisu kao književnom delu i izveštaju sa vizitacije koji takodje pominje dr. Kirilović komentarišući podudarna mesta, oseća se ona politička i verska zabrinutost za odeljevanje opasnosti unijaćenja i ozbiljne pobude ovih svetanih misija u eparhijama.
- 275/ И. Перемин, С. Полоцкий, Избранные сочинения, М. Л. 1935, str. 243/244. "Рифмологический",
- 276/ Spomenik SKA, XLIX, str. 132-135.
- 277/ Dim. Obradović, Život i priključenja, SKZ, 1883, str. 77/78.
- 278/ Д. А. Ровинский, ... Описание фейерверковъ, SPB, 1903, str. 205-206.
- 279/ Э. Роллербах, История гравюры и литографии в России, М. 1923, str. 48.
- 280/ А. И. Успенский, Императорскіе дворцы, Т. II, М. 1913, str. 2.
- 281/ А. Федоров-Давыдов, Русский пейзаж XVII - начала XIX вв., М. 1953, str. 51 i 52.
- 282/ Navedeno delo, str. 22.

283/ Jean Ehrmann, navedeno delo, str.13 - slika na istoj strani.

284/ Isto.

285/ L.-V.Gofflot, Le théâtre au Collège du Moyen Age à nos jours, Paris, 1907, str.15/18;

Léon Moussinac, Le Théâtre dès origines à nos jours, Paris, 1957, str.72.

286/ Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, T.III, str.978.

287/ В.И. РЕЗАНОВЪ, ШКОЛЬНЫЯ ДѢЙСТВА XVII - XVIII В.В. И ТЕАТРЪ ИЕЗУИТОВЪ,

М.1910, str.339.

288/ В.Попова, Симонъ Полоцкій какъ проповедникъ,

М.1886, str.50/51.

289/ B.Berenson, Letto, Milano, MCMLV, str.86.

290/ Enciclopedia dello spettacolo, Roma, 1954.

291/ Georges Kernodle, From Art to Theatre, Chicago, 1944, str.68.

292/ Uper.Kernodle, navedeno delo, str.147 /slika/.

293/ D.Ruvarac, Arhimandrit Jovan Rajić, Sr.Karlovc, 1903, str.112.

294/ Joseph Gregor, Meltgeschichte des Theaters, Wien, 1933, str.377.

295/ Uper.R.van Marle, The development of the Italian schools of painting, Tom VIII, sl.30.

296/ Glynne Wickham, Early English stages, Vol.I, London, 1959, str.44.

297/ Navedeno delo, str.224.

298/ G.Kernodle, navedeno delo, str.114.

299/ Navedeno delo, str.74.

300/ Cesare Ripa, Iconologia, Padua, 1630, Confidenza.

301/ Petit de Julleville, Les comédiens en France au Moyen Age, Paris, 1886, str.205.

302/ A.C.Uvarev, Veter / Из русской символической, М., 1910

303/ Isto, str.2.

304/ Uvarev, navedeno delo, 5-7; R.van Marle, Iconographie de l'art profane, II, La Haye, 1932, str.294.

305/ A.C.Uvarev, navedeno delo, str.10.

306/ R.van Marle, navedeno delo, str.294.

307/ A.C.Uvarev, navedeno delo, str.25 i 41.

- 308/ D.Saavedra, Idea principis..Bruxellae, 1649,Symbolum XXXVI.
- 309/ Iac.Typeti, Symbola divina et humana, pontificorum, imperatorum...
Francofurti, 1652, /Tom II,Embl.Durata/.
- 310/ Petit de Julleville, navedeno delo, str.293/294.
- 311/ Dr.Dejan Medaković, Lik cara Dušana u Žefarovićevoj knjizi "Izobraženij
oružij iliričeskijh", iz 1741, Rad Vojvodjanskih
muzeja, sv.8,N.Sad,1959,str.165-168.
- 312/ F.Bologna, Francesco Solimena, Napoli, 1958, str.116.
- 313/ Ilustracija kod L.-V.Geffle-a, navedeno delo, str.112.
- 314/ Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Band III, Das Theater der
Barockzeit. Salzburg, 1959, str.259.
- 315/ Upor. Dr.Karel Schottenlecher, Flugblatt und Zeitung, Berlin,1922,
tabla V - naslovna strana časopisa "Twee-Maandelykne Uytterksels, iz
1702.
- 316/ Willi Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen Deutscher
Zunge, Berlin, 1923,str.458.
- 317/ Georges Kernodle, From Art to Theatre, Chicago, 1944,str.148.
- 318/ L.-V.Gefflet, le théâtre au Collège du Mexyen Age à nos jours,Paris,
1907,str.146.
- 319/ Isto.
- 320/ Navedeno delo, str.147.
- 321/ The University and Theatre, London, 1952 /pod red.Tyrone Guthrie/ -čla-
nak Agne Beijer, str.59.
- 322/ G.Kernodle, navedeno delo, str.84/85.
- 323/ Isto.
- 324/ В.И. РЕЗАНОВЪ, ЭКСКУРСЪ ..., str.157.
- 325/ О.НОСКОВА, МОСКОВСКИЙ СВЕТСКИЙ ТЕАТР...,
L.1928,str.300.
- 326/ Э.РОЛЛЕРБАХ, ИСТОРИЯ ПРАВЮРЫ И ЛИТОГРАФИИ В РОССИИ,
M.-Petrogr.1923,str.35.
- 327/ Willi Flemming, navedeno delo, str.377.
- 328/ R.van Marle, Iconographie de l'art profane, Tom II,La Haye,1932,str.
406/407.
- 329/ Itika Ieropolitika, tipogr.KP Lavre, Kijev,1712,embl.XII.
- 330/ Nic.Reusnerius, Emblemata partim ethica et phisica... Francofurt, 1681,
Emblematum Liber IV,Embl.XXII.

- 331/ Navedeno delo, Embl. XVIII.
- 332/ Navedeno delo, Embl. XV.
- 333/ Guy de Tarvarant, Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600, Tom I, Genève, 1958, str. 34.
- 334/ Dr. Francev, Prilozi KJIF, VII, 1927, str. 65/66 - analizira rukopis kajkavske pesme o padu Beograda nadjen u arhivu isusovačkog kolegiuma u Zagrebu, a od autora Isusovca, koji u vidu lamentacije opisuje događaj od svetske važnosti.
- 335/ Spomenik SKA, XLIX, drugi raz., 42, god. 1910.
- 336/ Erwin Panofsky, Studies in iconology, New York, 1939, str. 71 i 78.
- 337/ Cesare Ripa, Iconologia, Padua, 1630, Historia.
- 338/ Philippe Piccinello, Mundus symbolicus, Tomus primus, Col. Agrippinae, 1729, Liber XXI, Cap. XI.
- 339/ Pitture del Doni, Padua, 1564, str. 16-18.
- 340/ R. Van Marle, navedeno delo, str. 7.
- 341/ Pitture del Doni, str. 19.
- 342/ Isto.
- 343/ В. ПЕРЕТЦ, ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ... , L. 1928, str. 86.
- 344/ В. ПОПОВА, СИМОНЪ ПОЛОЦКІЙ КАКЪ ПРОПОВЕДНИКЪ, M. 1886, str. 12-13.
- 345/ В. И. РЕЗАНОВЪ, ЭКСКУРСЪ... , str. 132.
- 346/ J. Rajić, Cvetnik, B. Pešta, 1802.
- 347/ J. Škerlić, Istorija nove srpske književnosti, Bgd, 1921, str. 56.
- 348/ D. Medaković, navedeno delo, str. 167.
- 349/ J. Rajić, Cvetnik, B. Pešta, 1802, str. 369, 251 i 90/91.
- 350/ Navedeno delo, str. 251.
- 351/ Kod dr. Grujića objavljen odlomak drame Kozačinskog, nav. delo str. 139.
- 352/ Agne Beijer, The Study of Theatre History in Universities, /The University and Theatre/, London, 1952, str. 56/57.
- 353/ Dr. Svetožar Radojčić, O nekim zajedničkim motivima naše narodne pesme i našeg starog slikarstva, Zbornik radova Vizan-

- 354/ Nepublikovani kornisi gravira o krunisanju Jelisavete Petrovne nalaze se u grafičkim zbirkama ruskih muzeja. U rukama sam imala primerak Istorijeskog muzeja u Moskvi.
- 355/ В. ПЕРЕТЦ, ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ..., L. 1928, str. 76.
- 356/ М. С. КОКОПЛЕВА, ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЖИВОПИСЕЦ, Giuseppe Valeriani, L. 1948, str. 9/10.
- 357/ Symbola et emblemata, Amsterdam, 1706, No. 150.
- 358/ E. J. Rebaert, L'entrée du Prince Philipp II a Anvers en 1549, Bulletin - Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1900, Mars, no. 1-2, str. 73/74.
- 359/ Georges Kernodle, From Art to Theatre, Chicago, 1944, str. 91.
- 360/ Isto.
- 361/ Dr. Dejan Medaković, O srpskom Baroku, Delo, dec. 1959, str. 1484.
- 362/ Da bi popularisao svoje reforme i pobede Petar Veliki je pribegavao i sredstvu teatarskog delevanja na ljude: on organizuje "petehi", iluminacije i triumfalne ulaske u gradove - triumfalne vrata sa simboli- ma i emblemima na kojim rade Holandjani kao projektanti i režiseri. Sla- vlja su bila tesno povezana sa literarnim stvaralaštvom doba, sa pane- giričke-deklamatorskim priredbama školskog pozorišta, aktivnog učesni- ka u ovoj vrsti akademijama pomaganih pozorišnih manifestacija /V. Vse- volodskij Gerngross, Ruskiy teater et istoekov do seredini XVIII v., M. 1957, str. 124./.
- 363/ Predpostavlja se da je Volkov, jaroslavski glumac 30-tih godina XVII veka radio X " РЪЗНІЯ ЦАРСКІЯ ВРАТА " u jaroslavskoj crkvi sv. Nikole Nadeina /ЯРЕМЧ, О ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ..., стр. 127/
- 364/ G. Kernodle, navedeno delo, str. 131; D. Revinskiy, Opisanie fejerwerkov i iluminacij, M. 1903, str. 200.
- 365/ U graviranoj knjizi o Krunisanju Jelisavete Petrovne od Kačalova i dru- gih ruskih gravera, na seklovima triumfalnih lukova nalaze se direktni prepisi iz zbornika Symbola et emblemata ili De la Feuille-a: atlas, amblem vere, bogoslovlja itd. Videti: Istoriski muzej, Moskva, knj. 55, No. 96.
- 366/ Cesare Ripa, Iconologia, Padua, 1630, Uvod.
- 367/ U knjizi " ПРЕСЛАВНОЕ ТОРЖЕСТВО СВОБОДИТЕЛЯ ЛИБОНИИ ", 1704 g. opisana su triumfalna vrata dignuta posle pobede nad Švedima sa ukra- sima pozajmljenim iz političke istorije i mitologije. Čitavo, pak, izlaganje događaja, imalo je veze sa dramskim predstavama /Pekarskiy, Nauka i ljiteratura v Rasii, SPB, 1862, str. 439/.
- 368/ Guy de Tarvarant, Attributs et symboles dans l'art profan, Tom I, Genève, 1958, str. 286/287.

369/ Isto.

370/ P.Valerianus, Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, Basilea, 1556.

371/ G.Kernedle, navedeno delo, str.192.

372/ Isto.

373/ Isto.

374/ I.Bozich: Uvodjenje in besede.

В.А. ПЕРЕТЦ, СЦЕНА И ПРИЕМЫ ПОСТАНОВКИ.../

L.1928, str.28/29.

375/ В.И. РЕЗАНОВЪ, ПОЭТИКА М.-К. САРВЕСКАГО, НБЖИТЬ, 1911, str.25.

SPISAK ILUSTRACIJA

1. Camerari: Amblem Stvaranja sveta
2. S.Marmion: Minijatura sfere iz M.S. Les sept Ages du Monde.
3. H.Žefarović: Prvi dan Stvaranja sveta (Bodjani).
4. H.Bosch: Uzdizanje na nebo.
5. S.Marmion: Minijatura iz rukopisa Les sept Ages du Monde.
6. Stvaranje sveta (Vitemberška Biblija).
7. Stvaranje sveta - gravira XV veka.
8. Solomonov pečat.
9. Monah Ilija: Prvi dan Stvaranja sveta, Licevaja Biblija
10. Monah Ilija: Treći dan Stvaranja sveta, Licevaja Biblija.
11. H.Žefarović: Treći dan Stvaranja sveta (Bodjani).
12. Drugi dan Stvaranja sveta, Biblija Piskatora.
13. Monah Ilija: Četvrti dan Stvaranja sveta.
14. Ph.Piccinello: Ambelm sunca.
15. H.Žefarović: Adam daje imena životinjama(Bodjani).
16. Biblija Piskatora: Adam daje imena životinjama.
17. Marcanova, Antiquitates.
18. Korenj: Šesti dan Stvaranja sveta, Licevaja Biblija.
19. Šesti dan Stvaranja sveta, -Biblija Piskatora.
20. H.Žefarović: Šesti dan Stvaranja sveta (Bodjani).
21. Kain ubija Avelja (Biblija Piskatora).
22. H.Žefarović: Kain ubija Avelja(Bodjani).
23. Monah Ilija: Kain ubija Avelja, Licevaja Biblija.
24. Lajdenski Psaltir: Ubistvo Avelja.
25. Žrtva Avramova (Biblija Piskatora).
26. Vol oblique combiné (Pierre Sonrel, Traité de scénographie, sl.No.52).
27. Monah Ilija: Žrtva Avramova(Apostol, Lavov, 1639).
28. J.Furttenbach: Mannhafter Kunstspiegel, 1663 - shema za oblake za spuštanje anđela.

29. H.Žefarović: Žrtva Avramova(Bodjani).
30. Monogramist M. 9 :Noev kovčeg (v Trubah,Černigov,1674).
31. Noev kovčeg,"Obed duševnij" (detalj naslovne strane).
32. H.Žefarović: Noev kovčeg (Bodjani).
33. Noev kovčeg (Biblija Piskatora).
34. Noev kovčeg: ilustracija Vérard-ovog izdanja:Mistère du Vieil Testament,1500 god.
35. Monah Ilija: Noev kovčeg,Liževaja Biblija.
36. Afanasij,K : Žrtva Noeva.
37. Žrtva Noeva (Biblija Piskatora).
38. Monah Ilija: Žrtva Noeva.
39. S.Ušakov (detalj iz "Obed duševnij"-naslovna strana).
40. Strateman: Teatron(naslovna strana).
41. Vavilonska kula(Biblija Piskatora).
42. Monah Ilija: Vavilonska kula.
43. N.Neškoviš: Jakovljevi san (Vršac,kapela).
44. Svečana povorka u čast sv.Jakova(Austrija XVII v.--
ilustr. scene sa pokretne bine).
45. Biblija Piskatora : Jakovljevi san.
46. San Jakovljevi,srpski slikar XVIII veka.
47. Biblia Ectypa:Jakovljevi san.
48. Biblia Ectypa: Jona pred Ninivom.
49. D.Bačević: Jona pred Ninivom(Krušedol).
50. Biblia Piscatora: Jona pred Ninivom.
51. Symbola et emblemata,1705,Embl.440.
52. A.Alciati: Emblemata cum comentariis(1661),Embl.CXXV.
53. J.Furttenbach: Mannhafter Kunstspiegel,1663 - skica za
Joninu senicu.
54. Baudouin,Emblemes divers...(1659)-Discour I.
55. Camerari,Embl. No.XLV.
56. Biblia Ectypa: Kit izbacuje Jonu.

57. A.Alciati: Emblemata cum comentariis,1661,Embl.CLVII.
58. Kit izbacuje Jonu,sppski slikar XVIII v.
59. T.Kračun: Kit izbacuje Jonu(Neštin).
60. Monogramist M. ♡ (Kijevska škola): Priča o Joni.
61. Biblia Piskatora: Priča o Joni.
62. J.Furttenbach: Mannhafter Kunstspiegel,1663 - Nacrt za
kita "Komediје" o Joni.
63. N.Nešković: Priča o Joni (Vršac,kapela).
64. Biblia Piskatora: Nimus.
65. Nepoznati majstor aleksandrovskog ikonostasa - Tri
otroka vavilonska.
66. Biblia Piskatora: Car Nabukodonosor.
67. Biblia Ectypa: Car Nabukodonosor.
68. Biblia Piskatora: Cyrus.
69. H.Žefarović: Povratak Bludnog sina (Bodjani).
70. Nepoznati majstor XVII veka: Povratak Bludnog sina
(ilustracija za dramu Simeona Polockog).
71. Ruska narodna ilustracija - Drama o Bludnom sinu.
72. R.P.Ioannis Kreihing: Emblemata ethico-politica(1661);
Embl.XLIII.
73. H.Žefarović: Bludni sin(Bodjani).
74. Kaloov crtež za Comedia dell'arte.
75. H.Žefarović: Bludni sin (detalj) (Bodjanji).
76. Antička pozorišna ilustracija.
77. Biblia Ectypa: Parabola o mudrim i ludim devojkama.
78. Georgia Montana: Monumenta Emblematum..-Embl.Vigilante,
1619.
79. Teofan K.: Parabola o mudrim i ludim devojkama(po Ectypi).
80. Monah Ilija: Vavedenje(Antologion,Lvov,1651)
81. H.Žefarović: Vavedenje,
82. Biblija Piskatora: Trn i brvno u oku.
83. Itika Ieropolitika,1712 god.Embl.No.XLVIII
84. Georgia Montana: Monumenta Emblematum..1619,Embl.XVIII.

85. Biblija Ectypa: Parabola o bogatom i ubogom Lazaru
86. J.Furttenbach: Mannhafter Kunstspiegel- Skica za oblake sa andjelima.
87. Biblia Piskatora: Parabola o bogatom i ubogom Lazaru.
88. Vatromet 1729.
89. Vatromet 1727 god. povodom rodjenja Petra II.
90. Cesare Ripa, Iconologia (ed.1630)- Adulazione.
91. A.Alciati: Emblemata cum comentariis, 1661, Embl.CXLIX.
92. Cesare Ripa, Iconologia(1630) - Artificio.
93. Symbola et emblemata, 1705, Embl.346.
94. D.Saavedra, Idea principis..Embl.LXII,.
95. Baudouin, Naslovna strana, Recueil d' emblèmes divers.
96. Symbola et emblemata, 1705, Emb.308.
97. Camerari, Embl.XC.
98. Cesare Ripa, Iconologia(1630) - Fede catholica.
99. Georgia Montana, Monumenta emblematum..., 1619, Embl.XXV.
100. Amblem ljubavi, solkl ikonostasa crkve sv.Nikole u Kikindi, 1773.
101. Symbola et emblemata, 1705, Embl.807.
102. Symbola et emblemata, 1705, Embl.247.
103. Amblem Pravde, crkva sv.Nikole u Kikindi(sokl).
104. I.Kreihing, Emblemata ethico-politica..1661, Embl.LXXXII.
105. Baudouin, Emblèmes divers, 1659, Discours LXVII.
106. D.Saavedra, Idea principis..Embl.XXVIII.
107. Crkva sv.Nikole u Kikindi(sokl) - Amblem Lukavosti.
108. Symbola et emblemata, 1705, Embl.607.
109. Crkva sv.Nikole u Kikindi(sokl) - Amblem Snage.
110. Cesare Ripa, Iconologia, 1630, - Servitù.
111. Skica školske scene iz Poetike Sarbevskog.
112. Cesare Ripa, Iconologia, 1630, - Vigilanza.
113. Symbola et emblemata, 1705, Embl.564.
114. Itika Ieropolitika, 1712, Embl.XV.

143. Cesare Ripa, Iconologia, 1630, - Historia.
144. Berain: Skica za pozorišni kostim.
145. Venecijanski crtež zidne dekoracije iz 1600 god. (Albertina)
146. D. Uhtomskij: Triumfalna Tverska vrata, Moskva, 1742.
147. P. P. Rubens: Triumfalni luk za ulazak Infanta Ferdinanda u
I Glava - Moskva, Antwerpen, 1635.
148. Zarudnij: Triumfalne vratnice u čast poltavske pobjede,
1709, Moskva.
149. Nepoznati majstor, Triumfalni luk kod mosta Male Braće,
Anvers.
150. Naslovna stranica "Aritmetike", L. Magnickij, Moskva, 1703.
151. Lambert van Noort(?), Triumfalni luk.
152. P. Pikar: Triumfalni luk povodom poltavske pobjede 1709,
Moskva.
153. P. Pikar: Svečani ulazak Petra I u Moskvu 1709 god. posle
poltavske pobjede.
- IV Glava - Vizitacije.....104-117
- V Glava - Legenda o sv. Nikoli.....118-132
- VI Glava - Tragikomedija o Družu V.....133-156
- VII Glava - Elementi sakralnog dekorat.
strukture baroknog interijera.....157-180
- ZAKLJUČAK.....181-182
- PRILOG

SADRŽAJ

	strana
UVOD.....	1-5
I Glava - Moralizatorske teme starog zaveta	
a) Geneza.....	6-36
b) O pravednom Joni.....	37-45
c) Drama o Nabuhodonosoru.....	46-49
II Glava - Moralizatorske teme Novog zaveta	
a) Trn i brvno u oku.....	50-52
b) Parabola o Bogatom i ubogom Lazaru.....	53-54
c) Parabola o Mudrim i ludim devojkama.....	55-59
d) Parabola o Bludnom sinu.....	58-74
III Glava - Teološke vrline i amblemi etičkih vrednosti.....	79-103
IV Glava - Vizitacije.....	104-117
V Glava - Legenda o sv.Nikoli.....	118-132
VI Glava - Tragikomedija o Urošu V.....	133-154
VII Glava - Elementi senskog dekora i struktura baroknog ikonostasa.....	155-166
ZAKLJUČAK.....	167-169
BELEŠKE	

