

Водећи до последњег дана борбу и са једнима и са другима, није успео да доврши своје животно дело, па смо тако остали ускраћени за његову филмску адаптацију *Сеоба* Милоша Црњанског. Како каже Властимир Судар, иако је овај филм приказан неколико пута на великом платну, а потом и као телевизијска серија, ми до данас, заправо, нисмо видели и вероватно никада нећемо ни видети ону коначну, ауторску верзију овог Петровићевог, како се то каже, тестаментарног филма.

За утеху, сада имамо ову вредну и тако потребну књигу.

Њено појављивање на педесетогодишњицу приказивања *Скуљача њерја* у Кану може само да помогне неким младим, још увек непознатим филмским ствараоцима у покушају да створе своју поетику и истрају у настојању да никада не изгубе освојени простор стваралачке слободе онако како је то чинио Александар Петровић.

Вуле ЖУРИЋ

СРПСКА БАРОКНА ПОБОЖНОСТ – ПРЕПЛИТАЊЕ ИСТОКА И ЗАПАДА

Бодин Вуксан, *Барокне ѿеме српског иконостаса XVIII века*, Платонеум, Нови Сад 2016

Историчар уметности Бодин Вуксан, који нас је, након вишедеценијског педагошког рада, неочекивано напустио 2012. године, оставио је иза себе непубликовану докторску дисертацију од великог значаја за проучавање српског барока. Новосадска издавачка кућа Платонеум је ову вредну студију, под називом *Барокне ѿеме српског иконостаса XVIII века*, током 2016. године изнела пред ширу јавност, уз велики приређивачки труд Александре Кучековић. У раскошно опремљеној и богато илустрованој књизи сусрећемо се са истраживањем тематске и визуелне трансформације иконостаса барокног доба, коју је Бодин Вуксан приказао кроз иконолошку призму. Он показује изузетно познавање развоја православне и католичке богословске мисли, као и начина на који је црква прожимала свакодневни живот људи, због чега је књига потенцијално занимљива свим читаоцима заинтересованим за духовну културу.

Високи барокни иконостас богато украшен позлатом, какав се у XVII и у XVIII веку јавио у православној средини, садржавао је много више редова икона него претходни традиционални тип, чије су карактеристике биле два-три реда икона и скромне резбарије. Стил иконописања током барока такође је промењен, па је уместо зографског сликарства, које је махом користило средњовековне византијске обрасце, преовладао

јасан уплив католичке, контрареформацијске уметности. Тај утицај се није завршавао на формалним карактеристикама, већ је обележио и сам одабир тема и њихово иконографско обликовање, због чега у протеклим деценијама многи православни аутори негативно оцењују читаву појаву барокног иконостаса у источној средини. Критике те врсте истичу уверење да високи барокни иконостас нема утемељење у литургијској пракси и вероисповедању православног света.

Бодин Вуксан, напротив, кроз целу студију доказује да је метаморфоза иконостаса на словенском Истоку само одраз тежње да се савремена богослужбена теорија и пракса адекватно представе у уметности. Истражујући детаљно богословску литературу и пратећи све трагове који сведоче о изгледу литургија, он објашњава ток барокнизације који је потекао из Украјине, са Кијевске духовне академије, на којој су студирали и многи српски свештеници. Дуго под политичком влашћу католичких сила, Кијевска митрополија развила је обичаје и веровања до тада страна православном свету. Под притисцима унијаћења и уз стално такмичење у придобијању верника, украјинска црква прихватила је придавање посебног значаја спољашњем сјају литургијског обреда који је карактерисао католичко богослужење. Такође је, у полемичким настојањима да одбрани своје позиције, прихватила схоластичко резоновање увевши принцип казуалитета и тако мењала поједине православне догме. Будући веома добро организована и издавачки плодна, Кијевска духовна академија задржала је свој велики утицај у православном свету и након што се потчинила Московској патријаршији. Упркос анатема коју је 1690. Московски синод бацио на многе идеје украјинских богослужбених књига, оне су парцијално или у целости наставиле да се шире православним светом, утичући како на литургију тако и на уметност.

У овом смислу пресудне су биле књиге кијевског митрополита Петра Могиле, *Православно исповедање вере* из 1642. и *Велики Требник* из 1646. године. Ова и многа слична дела проглашена су обавезним у „Правилима за свештенике” која је 1733. прописао београдско-карловачки митрополит Вићентије Јовановић. Тај чин био је израз решености српске цркве да се чврсто повеже са руском, што је, стицајем околности, са собом носило и одређени степен латинизације православног обреда. Бодин Вуксан, уз виртуозно упоређивање источне и западне богословске мисли, трасира неортодоксне теме које су, посредством уплива украјинских идеја, пронашле пут до српске литургије и барокних иконостаса.

Најспорније промене десиле су се у домену учења о претварању светих дарова приликом литургије, због чега су у књизи најпре обрађене евхаристијске теме. Наиме, прецизан моменат у коме хлеб и вино постају тело и крв Христова није био тема размишљања у раном хришћанству, јер се сматрало да ова чудесна промена наступа као последица литургије у целини. Међутим, већ у раном средњем веку западна црква учврстила

се у уверењу да се хлеб и вино пресуштаствљују у моменту када свештеник понавља речи којима је Христ, током Тајне вечере, позвао ученике да се по први пут причесте (Мт 26, 26–28). Ово је довело до појаве такозваног консекративног типа иконе Тајне вечере, на којој Христ нуди ученицима хлеб и вино. Православна црква, невољна да уопште одређује тачну формулу пресуштаствљења, временом се одлучила за тренутак епиклезе, то јест молитве свештеника за освећење дарова Светим духом. Због тога традиционалне представе Тајне вечере на Истоку углавном имају наративни карактер, приказујући Христа како идентификује издајника Јуду. Сем у иконографији, разлике су проистекле и у литургији, јер се на Западу и Истоку разликовао моменат у коме се паства клања изложеним даровима. Католичко учење о тренутку пресуштаствљења примило се током XVII века у Украјини, а путем кијевских ђака и богословских дела дошло је у XVIII веку и до српске средине. Због тога Вуксан примере консекративног типа Тајне вечере, који се јављају на иконостасима Саборне цркве у Сремским Карловцима, Успенске цркве у Иригу, Цркве Светог архистратига Михаила у Мокрину и другде, види као одраз литургијских промена, а не као пуко копирање западних визуелних предлогака, као што се раније често мислило.

Посебно значајно место које је српска црква још од XVI века имала у морално-васпитном деловању на народ, у комбинацији са изразито дидактичким карактером барокне културе, довело је до тематских проширења на барокним иконостасима Срема, Баната и Бачке. У његов најнижи појас, то јест сокл, укључене су покајне теме, обрађене у другом поглављу књиге. Хоризонтални ред покајне тематике био је потпуна новина, без традиционалних примера на које би се уметници могли угледати. Зато се у соклу често појављују композиције осмишљене уз помоћ западних графичких предлогака. Поруке композиција биле су чврсто везане за период Великог поста, али и за значај поста уопште. Позив на уздржање, покајање, смерност, осуду охолости и помирење са ближњима био је изражен кроз многе старозаветне параболе, попут оне о митру и фарисеју, или повратку блудног сина, које су биле изузетно популарне и широко заступљене. Успеле приказе Приче о блудном сину можемо видети на иконостасу Цркве Светих апостола Петра и Павла у Сремским Карловцима као и Цркве Светог Николе у Равном Селу, док представе Митра и фарисеја налазимо у Цркви Светог Николе у Земуну, „Доњој цркви” у Сремским Карловцима, и на многим другим местима. Важна је била и представа Кушања Христа, конкретно сцене у којој ђаво изгладнелом Спаситељу нуди претварање камења у хлебове, што Христос одбија уз речи: „Не живи човек само од хлеба, него од сваке речи која излази из уста Божијих.” Бодин Вуксан ову епизоду Кушања Христа сматра парадигматском за целокупну филозофију поста, те кључном у саставу покајне тематике барокног иконостаса. Она се јавља у Цркви Светог

Николе у Сегедину, Саборној цркви Светог Николе у Сремским Карловцима, Цркви Светог Стефана у Сремској Митровици и у мањим црквама широм Војводине.

Понекад, као на примеру Цркве Светог Николе у Кикинди, или Цркве преноса моштију Светог Николе у Ечки, покајно-посна тематика изражена је амблемима, који су били нека врста ребуса, веома омиљена у бароку. Амблематски пиктограми, једноставни а вишезначни, бирани су на основу зборника попут *Ийике јеройолийике* (1712), у којима је била објашњена њихова симболика. Тако је цвет крина на соклу у Ечкој представљао врлину уздржаности, а пламтеће срце на кикиндском иконостасу симбол је хришћанске љубави. Док је потреба да се пастви скрене пажња на неговање врлина и покајне дисциплине била потпуно традиционална, амблематско-загонетни начин да се то постигне типично је барокни.

Слично важи и за тематику Христовог страдања, која је на високом барокном иконостасу добила засебан ред икона. Бодин Вуксан указује на чињеницу да је пијетет према Христовој људској природи и патњама које је претрпео боравећи у телу стар колико и хришћанство, али да се само барок опсесивно односио према наглашавању и обожавању Христових рана. Смрт на крсту, до тада симбол тријумфа, у бароку постаје повод да се оплакује „Човек од бола, пострадали или умрли Син Божији”. Та тенденција била је најјача у католичкој средини, али се почетком XVII века, кроз обреде пасија, јавља и у Украјини. Под утицајем католичког „Крижног пута”, духовног ходочашћа у Јерусалим током ког се верник, читајући илустроване књиге, уживљавао у Христове патње, украјински проповедници и богослови писали су сличне песме, па чак и драмске комаде у којима је верницима скретана пажња на ране и крваву земаљску смрт Христову. Ред икона посвећен страсном циклусу јавља се на украјинским и руским иконостасима у XVII, а на српским у XVIII веку. Он је постављен у највишу зону иконостаса, а кулминира представом Распећа, којом се цела конструкција у централној вертикали и завршава. Судајући по појединим иконографским решењима, попут прибијања Христа на крст у лежећем положају, коришћење западних графичких предлога било је уобичајено. Циклуси Христовог страдања веома су чести на српским барокним иконостасима, посебно у Срему. Бодин Вуксан набраја многе примере, попут Цркве Светог Николе у Земуну, Цркве Св. арханђела Гаврила у Буђановцима, Успенске цркве у Иригу.

Догма о безгрешном зачећу Богородичином још једно је од учења страних православљу које је, кроз украјинске књиге, дошло у нашу богословску и уметничку средину. Уверење да је Марија у мајчиној утроби била разрешена првобитног греха иконографски се представљало Богородицом која стоји на месечевом српу, једном ногом газећи змију обмотану око земљине кугле. Око Богородичине главе је венац од звезда,

а понекад јој голуб Светог духа стоји на грудима, као одраз посебне Маријине блискости са трећим лицем Светог Тројства, наглашаваном у контрареформацијском богословљу. У првој половини XVIII века српски сликари усвајају иконографски тип безгрешног зачећа Богородице, па га можемо видети на икони Јована Исајловића која се данас чува у Галерији Матице српске, док су од примера *in situ* истакнути они на иконостасу Горње цркве у Сремским Карловцима, новосадској Успенској цркви, Цркви Светог Георгија у Јарку. Бодин Вуксан указује на то да је најавторитативнији пример ове теме у српској средини била монументална фреска Безгрешног зачећа у припрати манастира Крушедола. Увођење учења о безгрешном зачећу Богородичином било је праћено општим повећањем обожавања Богородице, па се тако јавља и представа њеног крунисања од стране Свете Тројице, која потврђује Маријино „царско достојанство”. Под католичким утицајем, она се назива Кћерком Оца, Мајком Слова и Невестом Светог духа, а у српској средини образују се студентска братства посвећена безгрешном зачећу Богородице. Иако те промене нису пролазиле без отпора у православној средини, суверено су истрајавале током читавог барокног периода.

Поред ових најкрупнијих одступања од дотадашњих православних гледишта, у студији су описане и бројне друге иконографске иновације, уз драгоцен осврт на менталитет оног времена, који је волео театаралност, алегорезу, емотивни набој, загонетке и типолошка тумачења. Важно је напоменути, као што нам и аутор скреће пажњу, да промене нису биле свеобухватне и искључиве, већ је све време уз барокнизацију уметности постојала и традиционална уметничка продукција, која се ослањала на старија учења и ликовне обрасце. Услед тога Бодин Вуксан заузима став да преплитање источних и западних идеја није било лоша појава, те да еkleктицизам барока представља богатство оног доба.

У приказаној књизи аутор се првенствено трудио да проникне у порекло ликовних представа, истражујући богословску литературу и богослужбену праксу барокне епохе, како на Истоку тако и на Западу. Он не покушава да поједине примере са терена детаљно опише, јер његова амбиција није била каталожко разврставање, већ иконолошко расветљавање. Иако су побројани најрепрезентативнији примери барокних икона, понекад и фресака, са територија Срема, Баната и Бачке, од ове студије не треба очекивати подробније информације о сваком од истакнутих уметничких радова. У те сврхе је неопходно консултовати и монографске публикације, које ће, међутим, уз *Барокне теме српских иконостаса XVIII века* постати знатно разумљивије и обогаћене до сада најдубљим увидом у српску барокну побожност.