

Неки теолошки и естетички погледи из XIX века на српско црквено сликарство

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ

Полемика о православној српској црквеној сликарству 1886. године између неколико књижевника, сликара и историчара уметности, а поводом икона Ђорђа Крстића за нишку Саборну цркву, остаће средишње место зрелих естетичких и теолошких расправа у Србији. Али остављен је утисак да је до њих дошло само у београдској средини, као јединој дораслој таквом дискурсу. Међутим, престоница обновљена и тек однедавно независне српске државе управо је преузимала улогу средишта које се током два века спуштало од Сентандреје, преко Новог Сада, до ушћа Саве у Дунав. Многе друге области средње Европе у којима су живели Срби, у Аустро-Угарској и Црној Гори, задржале су језгра образованих, културних и теолошких посленика. Брзо су се рашириле вести о нишкој расправи, као што је било познато изван Краљевине да је српски митрополит убрзо, децембра 1889. године, издао циркулар којим опомиње свештенике да пажљиво проверавају да ли ће народ куповати иконе израђене „по пропису и типу српско-православном”.¹ Истоветну бригу показивала је посланица црногорског митрополита, такође, забране у Пакрачкој епархији 1887. године, поводом изласка књиге у издању браће Поповић у Новом Саду *Приповет-ке из старог и новог завјета*, са тридесет слика које су биле „скоро скроз изображене по начину римске цркве”.² Значајну пажњу привлачило је писање задарског свештеника и професора Богословије Јована Вучковића, нарочито његова књига *Главнији моменти из историје хришћанске стврографије*.³ Као пример највеће заблуде и осуде истицана је улога руског уметника Вере-шчагина и његових „библијских слика” које су и српски писци означавали под наводницима, али и са свешћу о опасностима утицаја Штрауса и Ренана.

Најчитанији листови у Аустро-Угарској: „Стражилово”, „Српски сион”, „Бранково коло”, „Браник”, „Летопис Матице српске”, нудили су странице ученим тумачењима православних правила приказивања појединих догађаја и личности из историје религије и Цркве. Не треба да чуди што су предмет коментара постале иконе Уроша Предића. Особеностима и вредностима свог сликарства Предић је већ постао најсвежија тачка уметничке зрелости средине, пре него што су се, поред већ рутинизаног Стеве Тодоровића, појави-

ли Ђорђе Крстић, Стеван Алексић и Паја Јовановић. Већ 1885. године запажена је разлика између двеју представа светог Георгија, али сједињена у значајној уметничкој вредности. Једну је насликао хрватски сликар Фердо Кикерец, другу Предић. За борца против неверништва Кикерец је нашао узор у јуначком изгледу Црногорца. Светог ратника је оденуо у богато црногорско одело, груди му је прекрио токама, а око главе без капе није сматрао да је потребно приказати светитељски ореол. Предић је свог светог Георгија, такође, поставио у час после завршене борбе с аждајом. Скидајући шлем, одаје захвалност Богу и потврђује скромност хришћана. У различитом изразу душевног стања виђена је битна различитост двеју икона. Кикерчев свети Георгије је победио захваљујући властитој снази, због чега је приказан као човек. Предићев, пак, победио је туђом помоћи, па је насликан као светитељ.⁴

Опширнија излагања уследила су поводом Предићевих икона за иконостас у Старом Бечеју. У јакој конкуренцији Стеве Тодоровића, Николе Марковића, Ђорђа Крстића и Ђоке Миловановића из Србије, Новака Радонића из Аустро-Угарске, као и Паје Јовановића и Николе Машића, слике за иконостас добио је да изради Предић. Њих је препоручило Српско учено друштво на основу закључка да су најбољи међу седамнаест до двадесет уметника „различитих врста и неједнаке спреме за црквено сликарство”. На самом конкурс, међутим, било је више претендената. Прикључили су се још Лазар Крдалић, Јосиф Сингер, Ђура Пецић и Љубомир Александровић.

Седница бечејског црквеног одбора одржана је 1886, управо у години када се у Београду разгоревала полемика поводом Крстићевих нишких икона. С обзиром на то да је Предић започео да слика иконе три године касније, први осврти на њих нису каснили. Можда из практичних разлога неуобичајено, Предић је послу приступио од престоних икона. Не скривајући их од погледа

¹ Г-ч., *Нешто о неправилности неких икона, а у хатар нашега лепога православља*, Српски сион 19 (1891) 293.

² *Нав. дело*, 295.

³ Ј. Вучковић, *Главнији моменти из историје хришћанске стврографије*, Задар 1890.

⁴ М. С(ави)-ћ, *Два света Ђурђа*, Стражилово 34 (1885) 1079-1084.



Сл. 1. Урош Пређић, иконостас у Старом Бечеју, 1889-1894.

Fig. 1 Uroš Predić, iconostase à Stari Bečej, 1889-1894

људи, чак са изложбеним показивањем у Сремским Карловцима, Новом Саду, Панчеву и Вршцу, Пређић је отварао пут реаговању јавности. Први се огласио Мита Калић у новосадском „Бранику“ 1890. године, већ после завршених осам престоних икона. Изнео је становиште да је за даровитог уметника најнезахвалније да слика иконе, због тога што је Црква конзервативна

установа, са традиционалним захтевима и правилима, према којима су се морали поштовати „верозаконски типови“. Млади сликари би тежили оригиналним и новим путевима, али су упркос црквеном традиционализму најгенијалнији ипак стицали славу баш у црквеној уметности, попут Рафаела или Леонарда. И Пређић се у Бечеју нашао на свом почетку, запазио је Калић, успев-

ши да се „заносним дејством" слика „заборави да су иконе". Посебно је истакао лик *Светог Саве*, затим изражајност нежности и љубави *Богородице*. *Зачеће Богородице*, истакао је Калић, Предић је израдио по мотиву *Мадоне* шпанског сликара Мурила. Њена копрена од „свиленог газира" и театрална поза не одговарају достојанству српског храма и вероватно неће у Србину будити побожност. *Тајну вечеру* је Калић оценио као још једно ремекдело вештине, *Свети Јован* оставља неодољив утисак, док је *Свети Никола* „најреалнији производ Предићеве кичице". У закључку Калић је изрекао суд по коме Предић служи „на дику реалистичког правца уз нагињање идеализму".⁵

Уследио је одговор свештеника цркве у Бечеју Младена Јосића. Поновио је похвале Предићевој уметности, али није прећутао увређеност поводом иконе *Зачећа Богородице*, која, према Калићу, није одговарала „верозаконском карактеру православља". Ако је Калић био у праву, истакао је бечејски свештеник, онда би Конзисторија могла да наложи да се икона избаци из храма, Предић прогласи за јеретика, а црквени изасланици казне због нетачног мишљења да је слика достојна православног иконостаса. Свештеник Јосић није скривао да није био у Паризу, па није видео у Лувру Мурилову *Мадону*, али је уверен да Урош Предић не би насликао неправославну икону. Тако се Калићева критика могла претворити у закључке опасне по бечејске свештенике. У њихову одбрану Младен Јосић је поставио и низ питања. Изразио је чуђење због тврдње да би Богородица морала бити одевена скромно, тако што би кудеља била прикладна, а не свила и злато. Према мишљењу М. Јосића, Предић је поступио добро кад је одену Богородицу као небеску царицу и посредницу између неба и земље. Штавише, њена фризура *à la Natalie* не захтева фризера, пошто је „лепо и просто очешљана". Коментаришући примедбу да је Предићев Свети Јован Крститељ патетичан, свештеник Јосић се питао да ли уметник треба да буде „идеалиста" у приказу и преношењу лика, онако како га замишља православни Србин, или треба да тежи стварном, односно некадашњем, светитељу савременом изгледу. Заправо, објашњава М. Јосић, када би се узимали у обзир разнолики појединачни приступи и осећаји, цркве би биле препуне приказа историјских личности или карикатура. Зато уметник мора тежити да усагласи властито „чувство" с историјским бићем пустињака светог Јована, а идеализовање се сме применити само ако се приказивањем историјске личности обухватају и историјске чињенице. Младен Јосић не потцењује понесеност М. Калића родољубљем, као што је и у своје закључке унео суд да је у Бечеју Предић поштовао захтеве конзервативности и духа православља Српске цркве, сместивши иконе „у сред живота народа српског".⁶

Младен Јосић је писаном речју и надаље пратио завршавање икона за бечејску цркву. Седам нових Предићевих слика одобрили су и конзисто-

ријални изасланици, јер су „све скупа израђене у духу св. православне цркве а израда истих је така, да их се човек довољно нагледати не може", цитирао је свештеник Јосић. У приказивању иконе са фигурама *светих врача Кузмана и Дамјана*, М. Јосић је учео сликарев успешан спој историјског факта са допуштеним идеализмом. Пошто их је поставио на улицу Рима преггуну жагора и шума светине, уметник је успео да распоредом детаља заклони тај незнабожачки приказ римске улице. Света три Јерарха Предић је морао да раздвоји, задржавши на једној површини светог Василија и Григорија. Избором типова ликова који зраче благошћу и милошћу, значај њиховог рада сликар је нагласио свицима у рукама са речима о догмату Свете тројице.

На икони *Крштења Христовог* Младен Јосић је истакао тешкоће сликара да на узаном формату постави све што приказивање овог догађаја захтева, па је, на пример, морао бити изостављен народ. Сцена му је била захвалнија за анализу теолошких компонената. Запазио је да се на „нашим иконама у нашим пределима" ретко приказивао анђео с убрисом, који се појавио на Предићевој слици, поставши повод питању да ли је представљање чина крштења преливањем православно. За проучавање утицаја под којима је била српска црквена уметност крајем XIX века није неважно истицање свештеника Јосића како руска догматика, утврђивана и на архијерејском сабору 1872. године, учи да се крштење обавља трикратним погружењем у воду у име Свете Тројице, али да и трикратно обливање, уобичајено у неким пределима, „не уништава снагу свете тајне". М. Јосић је истакао да се погружавање ретко употребљава, као што га ни у властитој свештеничкој пракси није ниједном применио. Замерио је што је писац у претходним бројевима „Српског сиона" осудио као неправославно приказивање крштења преливањем, бранећи сликаре који упркос вештини тешко могу приказивати тренутак када би свети Јован руком погружио Христа у воду Јордана. Уосталом, додао је М. Јосић, на који начин доказати да Христос није био погружен, ако би уметник приказао како са његовог тела цури вода. Дакле, закључио је Јосић, ако се нешто допушта свештеницима, зашто за неправославље жигосати сликаре.⁷ Поглед на *Христово рођење* буди религиозна осећања, а начин на који је приказано *Васкрсење*, са распукнутим плочама гроба пред запањеним стражарима и тријумфирајућим анђелом и Христом, уверио би и сваког неупућеног да је то „белешка православног ускрса". Настављајући са похвалама Предићу, М. Јосић је истакао и композицију *Вазнесења*

⁵ М. Калић, *Предићеве престоне иконе у Старом Бечеју*, Браник 95 (1890) 1-3.

⁶ *Предићеве престоне иконе у Старом Бечеју* (Одговор г. Мити Калићу), Браник 104 (1890) 1-3.

⁷ М. Јосић, *Иконе у српско-православној цркви старобечејској*, Српски сион 22 (1891) 343-345.

Христовог, где је уметник „колоритском вештином“ и „сликарским проучењем“ допринео да буде поражен свако ко би трубио да у црквеној конзервативности нема места заносу уметника ни кад му „крила даје свето писмо и реч православља“.⁸

У ствари, Младен Јосић се непрестано залагао да покаже како конзервативност Цркве, догматика, симболика и црквена историја, нису препрека уношењу сликарског заноса. Није правично дизати повику на сликаре зато што су се у *Васкрсењу* гробна врата распрсла, што је у *Крштењу* приказан анђео, а у *Вазнесењу*, један другог гурајући, апостоли не гледају за Христом, што у *Светог Георгија* лице није жуто и аждају не пробада него се приказује свршени чин, што је на *Светом Сави* златоткани сакос, а на *Светом Николи* прост фелон, један трепти у сјају, други у угаситом колориту. Ако су сликари кадри да створе живу представу, остварили су главни циљ иконе, писао је М. Јосић. Избегавање приказивања светитеља по њиховом историјском значају водило би прикривању њиховог живота, због каквог су и постали светитељи и угодници. Осудити сликара што *Светог Јована* приказује са строгим погледом и руком претње, значи непоштовање одлучности те претње и громког гласа оног што вапије у пустињи. Од свега тога много су опаснији избегавање персифлаже Верешчагина, немачко културтрегерство, наша силна мазала, продавци неправославних и накардних икона. Свему томе, закључио је свештеник Јосић, супротне су Предићеве иконе у Бечеју, које су отворена „књига славе и слова Божијег, обучена у живе представе које крепе душу за побожна осећања“.⁹

Убрзо се на странама „Српског сиона“ појавила расправа протојереја Јована Вучковића, у ствари, надовезивање на чланке претходне двојице један је био његов земљац, други колега из Богословије.¹⁰ Први се устезао да целива икону *Крштења*, сумњајући због римског начина крштавања обливањем, који је понижао тек у XIV веку уместо трикратног погружавања, а други је хтео да одагна опрез „сумњичара“. Као трећи прикључио се прота Вучковић, одмах напоменувши да нема намеру да пише историју иконографије крштења. Али, морао је да открије своју упућеност у проблеме православне догматике. Упозорио је на пропуст Младена Јосића да, на пример, консултује *Православно исповиједање* професора М. Шевића штампано у Задру.¹¹ Уместо тога, погрешно је навео свој извор правила, јер у Русији није постојао архијерејски сабор, а *Руска догматика* је, у ствари, њен превод објављен у Београду под насловом *Догматичко богословље*, са благословом српског митрополита Михаила.¹²

Прота Вучковић се прихватио да на основу баш руске теолошке литературе упути важне напомене. Упознат да је *Руска догматика* архимандрита Антонија имала више издања, имајући пред собом треће издање из 1849. године, Ј. Вучковић се позвао на још једног великог руског догма-



Сл. 2. Урош Предић, *Крштење Христа*, иконостас у Старом Бечеју, 1889-1894.

Fig. 2 Uroš Predić, *Baptême du Christ*, iconostase à Stari Bečej, 1889-1894

тичара и богослова, харковског архиепископа Макарија и треће издање његовог *Православно-догматичког богословља*.¹³ У тим изворним руским текстовима тачно се утврђује да се обливање приликом крштавања може применити само у случају крајње нужде, као изузетак из општег

⁸ *Нав. дело*, Српски сион 23 (1891) 361-363.

⁹ *Нав. дело*, 363.

¹⁰ Ј. Вучковић, *Пред иконом Крштења Христовог или цртице из иконографије*, Српски сион 25, 26, 27 (1891) 385-390, 401-407, 418-421.

¹¹ М. Шевић, *Православно исповиједање*, Задар 1889 (Шевићев превод *Катихизиса* Петра Могиле).

¹² Архимандрит Антоние, *Догматическое богословие*, СПб 1849; Архим. Антоние, *Догматичко богословље*, Београд 1872.

¹³ Архиеп. Макарие, *Православно-догматическое богословие*, СПб 1868.



Сл. 3. Урош Предић, Свети Георгије, иконостас у Старом Бечеју, 1889-1894.

Fig. 3 Uroš Predić, Saint Georges, iconostase à Stari Bečej, 1889-1894

правила и без уништавања силе Тајне. У погрешном српском преводу допуштало се шкропљење или поливање у свакој прилици, чему је подлегао и М. Јосиф.¹⁴

Осим тога, истицао је Ј. Вучковић, од прописа се одступа и када клиници ступају у клир, а то су они код којих се из нужде морало прекршити правило. Такође, изузетно је крштавање могло обавити и световно лице, а не законити свештеник, али не као пут до његове споредне улоге. Све је то водило другом спорном питању о приказивању Христовог крштења на иконама. Писци у „Српском сиону“ су нападали или бранили сликање чина поливања, стојећи пред Преदिћевом бечејском иконом. Српско иконописање је лако полазило кривим путем, истакао је Ј. Вучковић, о чему је и сам већ писао¹⁵, а била му је знана и полемика о православности у Србији. Уколико би се доказало да је свети Јован Крститељ морао да примени на Христу клиничко крштавање, још би

се могло говорити о допуштању поливања. Али, ако у пракси није увек могуће погружавање, на сликама за такве изузетке нема оправдања. У својој објекцији Ј. Вучковић прибеглава другом редоследу, на основу кога би се могло рећи: ако се не може сликарски приказати погружење, нека онда не буде ни чина поливања.¹⁶

Сва тројица писаца слагала су се у томе да икона мора одговарати духу учења Цркве. На гатање како би изгледала икона Богојављења, прота Ј. Вучковић налази исходишта још у седницама Седмог васељенског сабора, када је једном за свагда речено да Православна црква признаје само иконе које одговарају њеном учењу. А богојављењска икона мора бити икона крштења.¹⁷ Пошто је крштење Христа историјски догађај забележен у јеванђељу, у икону се морају унети и главни елементи сведочанства: Христос, свети Јован, Свети Дух у облику голуба и глас Бога Оца са неба. Мада јеванђеоска историја не говори о свим детаљима, напомиње прота Вучковић, извесно је да се говори о погружавању, што потврђује и касније црквено учење. Уметници, међутим, изјављују да нису у стању да довољно естетички и вешто прикажу погружење. Да је сликар, прота Вучковић би радије приказивао управо погружење, јер поливање захтева ненормалан израз лица, затворене очи, згрчено тело. Њега као посматрача подилази језа при помисли на млаз хладне воде, што може изазивати и смех оних који гледају, па, нека уметници докажу да би то била представа каква „усхићује до деветог неба побожности“. Опредељени за поливање, наши, српски сликари, све су научили, па знају да свети Јован мора обливање да обави из неке шкољке, да би потом наш православни свет куповао те „преливане слике“.¹⁸

Заборављамо, пише протојереј Вучковић, да ћемо приликом крштавања запевати „како руку да положи раб на владику“, јер се свети Јован устезао да приступи чину крштења, питајући се да ли је слуга достојан да положи руку на свога господара. Подсетио је Ј. Вучковић да рукополагање у хришћанству има разнолику примену. У незнабоштву су полагањем руку инаугурисани цареви, робови отпуштани на слободу, да би се потом крштени хришћани звали **Царское священіе** и ослобађани ропства греху, све до праксе полагања свештеникове руке на онога који жели крштење, што се у западном делу хришћанске цркве називало *manus impositio*, а примењивано и на Истоку, објашњавао је прота Вучковић. Из свега тога, како он сматра, проистичало је да се на икони *Крштења* мора појавити рука светог Јована на

¹⁴ Ј. Вучковић, *нав. дело*, Српски сион 25 (1891) 387.

¹⁵ *Нав. дело*, 388; Ј. Вучковић, *Главнији моменти из историје хришћанске ставрографије*, Задар 1890.

¹⁶ Ј. Вучковић, *Пред иконом Крштења Христовог или цртице из иконографије*, Српски сион 25 (1891) 389.

¹⁷ *Нав. дело*, 390.

¹⁸ *Нав. дело*, Српски сион 26, 402.

Христовој глави - ако не ваља поливање, не може погружење, онда мора бити полагање руке.¹⁹

На том месту је протојереј Ј. Вучковић завршио расправу о спорним питањима са своја два пријатеља и писаца у „Српском сиону“. Предстојало је изношење главних разлога због којих се обраћа читаоцима и јавности, а то је сликарско приказивање крштења. Све што се догађало у вези са богојављењем морало је да се изрази на икони *Крштења*. Указујући на те компоненте, Ј. Вучковић је откривао савремени ступањ теологије и историје уметности, такође и властиту обавештеност и знања. Набројао је девет тачака око којих је требало да се креће сликање крштења. Прву представља средишња фигура композиције - Христос у Јордану, опасан око бедара, као на Распећу, с обзиром на то да Црква не одобрава представљање нагих фигура. Други учесник у догађају, свети Јован, нагиње се према Христу. Позивајући се на *Иконографију светог Јована Каменова*, прота Ј. Вучковић пружа нове доказе о обраћању руској литератури, и то врло скорог датума.²⁰ У византијском живопису свети Јован је имао устаљен изглед, да би се у ново време приказивао на различите начине, одевен у одело од коже са длаком, престрашен од свечаности тренутка и са „блесасто-тупим изразом као особа које није при себи“. У врх иконе смештало се попрсје Господа Саваота, у раном хришћанству означаavano само симболички као рука, касније као око, затим као старији сед човек са брадом, најрадије у облику попрсја већ на примерима из I века. Проти Вучковићу је било познато да се у сирској *Библији* из II века, у библиотеци Лаурен-цијани, налазила и прва икона под именом *Крштења*.²¹

Свети Дух се приказује у облику голуба, али, ако није представљен Саваот, морале би се написати његове речи: **Сей есть Сынъ мой Возлюбленный**. Међутим, прота Вучковић је лако запазио да се савремени српски сликари противе уписивању текстова у иконе, јер су васпитани на узорима и академијама Западног света. Иако је превео и издао светогорски сликарски приручник, Дидрон је са фином француском иронијом рекао како су Грци склони да причају више него Западноевропљани, те зато и стављају свуда натписе. Али, коментарисао је Ј. Вучковић, и Дидрон би као археолог био врло захвалан „старим готичима“ да су на својим сликама писали шта су хтели да прикажу, јер би сада било мање домишљања и недоумица.²²

На једној скулптури од слонове кости из VI века на катедри Светог Максимијана у Равени први пут су представљена два анђела, да би се од VII века приказивали на готово свакој икони, истакао је Ј. Вучковић. Постајало је погодно да се иза анђела прикаже и група људи, испуњена свечаним дивљењем. Знатно сложеније задатке пред сликара стављала су последња два детаља у представама крштења персонификације Јордана и мора. Персонификације нису биле непознате

живопису Источне цркве, напоменуо је прота Ј. Вучковић. У *Силаску Светог Духа* неопходна је била персонификација света, у *Страшном суду* земље, младе жене украшене земаљским плодовима. У *Крштењу* оличење Јордана је уплашени на пола наг старац. Док је на примерима *Страшног суда*, у Ватопеду или Саламини, море персонификовано као женска фигура коју одвлаче морске животиње, такво „бежање“ мора на представама крштења се поједностављује.²³ На крају, неизбежан је био натпис који би објашњавао да је на икони приказано крштење.

Прота Ј. Вучковић је потом поставио питање пресудно за сликаре мора ли сваки од ових детаља бити приказан на икони *Крштења*. Његов одговор је одречан. Икона мора имати Христа, светог Јована са руком на његовој глави, Светог Духа, речи Божје или представу Саваота, као и натпис, али не морају бити заступљене персонификације мора и Јордана, ни групе људи, као ни Господ Саваот или његове речи, који служе само да допуне главне мисли и подигну живост слике.²⁴

Као професор Богословије у Задру, протојереј Вучковић није могао имати на располагању превише литературе, али како каже, веома се трудио да нађе што више примера за поткрепљивање својих ставова. Не само у односу на ограничене могућности набављања књига самог Ј. Вучковића, него и с обзиром на потоњи стогодишњи развој историје уметности и византологије, тадашња знања заслужују макар да буду откривена. Тако је Ј. Вучковић желео да радо говори о једном римском саркофагу где је Христос у *Крштењу* приказан као јагње у води, а друго јагње са обале ставља му ногу на главу. Али, пошто није о томе сабрао довољно материјала, одустао је од опширнијег излагања. Приметио је да се археолози не могу да сложе да ли је пре цара Константина било приказивања Христовог крштавања, Оно што једни прогласе за крштење, други означе као спасавање апостола Петра из морских таласа. Ослањајући се махом на Крауса, Штриговског и Дидрон-Шефера, прота Ј. Вучковић је наводио и описивао примере крштења од IV до XVII века. Све са коначним циљем да својом „иконописном цртицом“ заврши расправу двојице писаца у „Српском сиону“, не да би распиривао кавгу или некога омаловажио, него да би само унео више светлости у проблеме теолошких тумачења и уметничког приказивања. Ипак, нерадо је прихватио да према

¹⁹ *Нав. дело*, 403.

²⁰ В. Каменовъ, *Иконография св. Ћоанна Крестителя, Православный Собесѣдникъ, Казанъ 1887.*

²¹ Ј. Вучковић, *нав. дело*, 405, нап. 36.

²² *Нав. дело*, 405, нап. 37.

²³ *Нав. дело*, 406, нап. 39, 40.

²⁴ *Нав. дело*, 406, 407; Ј. Вучковић се често позивао и на податке из енциклопедијских томова: F. X. Kraus, *Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer*, Freiburg 1886.

становиштима Младена Јосића и сам буде обележен као конзервативац. Свако је дужан да поштује захтеве своје Цркве, па, када задовољи тај конзервативизам и срце Цркве сачува од увреда, може се издићи у просторе где ће му се онда приписати либералност и радикализам, завршио је излагање у „Српском сиону“ протојереј Јован Вучковић.²⁵

Повод и подлога за ову теолошко-естетичку размену мишљења биле су иконе Уроша Предића за цркву у Старом Бечеју. Убрзо по завршетку иконостаса, појавила се и краћа студија Милана Савића.²⁶ Предићеве иконе за Бечеј и Сремске Карловце подстакле су га на размишљање о српском црквеном сликарству. Ни њему није било тешко да подвуче колико крути окови црквених правила спутавају уметникову вештину и машту, у ствари, идући на руку просечним сликарима, који не морају напрезати ни ум ни инвенцију. Недаћа је у нашим приликама, писао је М. Савић, што уметници у Срба не раде за људе од укуса, способне да помогну не само нарудбином него и саветима и подршком. Рад за неизображене и некритичке наручиоце, па још и контрола црквених власти, допринели су да трну уметникове амбиције на путу до обичног занатлијског извођења. Предић је успевао да избегне такве замке, па се пред његовим иконама и нехотице долази у алтернативу да ли уживати у уметности или се молити Богу.²⁷

Чини се важним истаћи склоност М. Савића да Предићевим иконама прилази са психолошког становишта. Истакао је, на пример, како је „психолошки моменат призора *Благовести* савршено изражен“. У *Тајној вечери* Јуда није окорели зликовац, већ плашљиви кукавица. На другим иконама савршенство Предићеве технике доприноси да привлачи пажњу и оних који пролазе хладнокрвно поред „психолошке израде“. Тако је Урош Предић, пише М. Савић, спојио у свом сликарству не само уметника и мислиоца него је као психолог створио нову епоху у српском црквеном сликарству.²⁸

Циљ новинске расправе у „Српском сиону“ није био утврђивање вредности Предићевог иконописања. Та расправа је зрачила упозорењем на обавештеност и ученост Предића и већине других српских сликара на крају XIX века, још више наручилаца и средине, али такође не свих који би требало да прихвате њихова уметничка дела. Тек треба заронити у периодичку и посебна издања, широм Српства, свеобухватно, без издвојеног усмеравања пажње на теологију, естетику, историју уметности или критику, ма колико се према досадашњим сазнањима чинило да су више или мање и саме биле једносмерне, неке чак на почецима. Црквени архијереји, па и свештенство, постојано су се трудили да буду носиоци знања неопходних за заштиту основних постулата хришћанства и православља. Архитекти су тек ушли у свет уметничких академија и политехника, а већ их је чекала битка за обнову националног стила. Образовани у европским центрима, ни

сликари нису праксу могли сводити на слепу примену поука, позајмица, предложака и примамљивих понуда реализма.

Талас реализма и натурализма, не само у Европи, управо је освајао казивања књижевника, композитора, ликовних стваралаца, свакако у узајамности и са новим научним погледима на живот. Ако није у потпуности угрозио религиозност, материјалистички поглед на свет је изазивао прилагођавање и остваривање „новог вида побожности“. У време успона грађанске уметности средином XIX века сликарство је већ оснажавало у служби обнове верског и црквеног живота. Ревитализација германске уметности под знамењем поезике групе Назарена, преко бечке Академије и општеприхваћене праксе, оставила је трагове и на српском иконопису и живопису, какви су се приписивали и иконостасима Уроша Предића. Како је одмичала друга половина столећа, све израженије су биле идеје научног социјализма и позитивистичких теорија. Под утицајем Огиста Конта нашла су се три велика историјска критика: Сент Бев, Тен и Ренан.²⁹ С обзиром на посебно обрађене историји религија и хришћанства не чуди велики одјек Ренанових ставова у теолошким, црквеним и уметничким круговима. Кратке и згуснуте енциклопедијске формулације најречитије откривају због чега је баш Ренан проглашаван јеретиком и антихристом, јер је допустио себи „банализацију *Новог завета*“.³⁰ Ернест Ренан (Ег: est Renan, 1823-1892), као филозоф, филолог и историчар религија, запутио се и у једну научну мисију на Блиски исток. Обишавши Христов завичај, био је инспирисан да одмах по повратку, 1863. године, објави живот Христа (*Vie de Jésus*). Мишљења су била подељена. Сматрало се да је написао „узвишени роман у чаробном оквиру Галилеје“, али, с друге стране, широм света је покренута борба против ове и других његових књига, и то и у католичком, и, не мање оштро у православном хришћанству. У основи је било спорно то што је Ренан сматрао Христа ненадмашним човеком, но ипак човеком. Ослоњен можда и на једну јерес из IV века, Ренан је Христа доживео и приказао као сиријског сељака, неуког генија надахнутог божанским духом. Христос, према Ренану, није историјска личност и

²⁵ Ј. Вучковић, *нав. дело*, Српски сион 27, 420.

²⁶ М. Савић, *Урош Предић и наше црквено сликарство*, *Летопис Матице српске* 189 (1897) 132-138, делимично поновљени текст у *Бранику* 17 (1897) 1-3, и *Бранковом колу* 9 (1903) 274-279.

²⁷ М. Савић, *ЛМС* 189 (1897) 136.

²⁸ *Нав. дело*, 137-138.

²⁹ М. Ибровац, *Ернест Ренан*, Београд 1930, III.

³⁰ J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française P-Z*, Bordas, Paris 1984. Из библиографије Е. Ренана: *Etudes d'histoire religieuse* (1857), *Essais de morale et de critique* (1859), *Les Apôtres* (1866), *Saint Paul* (1869), *La Réforme intellectuelle et morale* (1871), *Histoire du peuple d'Israël* (1887-1893).

дивинизован човек, него поступно хуманизовано божанство, „почеловечени Дух“, коме ускраћује натприродне гестове, открочења и чуда. Опстојала су мишљења да је Ренаново дело синтеза хришћанства и јудејства, да је њиме довео у склад хришћански идеализам и позитивистички рационализам, верску метафизику и научну анализу, чак, да је био најинтелигентнији човек XIX века.³¹

Под истим насловом *Живот Христа* знатно раније појавило се двотомно дело Немца Штрауса (Strauss David Friedrich, 1808-1874). Он је још 1835/6. године објавио своју књигу *Das Leben Jesu*, као филозоф, историчар и теолог спреман да отвори путеве историјској и филозофској критици *Библије* и истраживању Христовог живота. Множиле су се расправе и растао отпор према његовим сувише натуралистичким и рационалистичким објашњавањима чудотворног деловања Христа.³² Подстакнут изласком Ренановог дела, Штраус је 1864. године за „немачки народ“ издао поново *Живот Христа*, као што је и Ренан скраћену верзију своје књиге наменио „сиромашнима и уцвљенима“, које је Христос највише волео.

Српске средине су брзо биле обавештене о Штраусовој и Ренановој књизи. Аутор приказа у „Даници“ 1864. године дао је предност Ренану, а не сувопарнијем Немцу. Неколико година касније, 1873. године у Панчеву је изашао и први превод Ренаковог *Живота Христа*.³³ Овакви подаци потврђују са колико оправдања се може претпоставити упућеност Срба у питања каква су покретали Штраус и Ренан, поготово када је реч о набављању и читању књига склоном Предићу, као и о уческцима у расправи о његовом иконопису.

Током друге половине XIX века филозофска размишљања под именом „толстојевштина“ и Верешчагинов сликарски натурализам потресали су Русију, са свешћу да иза свега стоје утицаји управо Штрауса и Ренана. Полемичари у „Српском сиону“ користе немачку, али и руску литературу, преведену у Србији.

Руски и српски, не само духовни односи, изразити током XVIII века, нису прекидани током XIX столећа. На недавно одржаном научном скупу у Сокобањи израстао је значај српског митрополита Михаила, васпитаника руских богословских школа и манастира, а да је већ било познато колико је и сликарских питомаца послао на студије у Русију. Напуштајући је, неки од њих су потом стизали у Минхен. Водећи ствараоци и мислиоци, како би их назвао Милан Савић, српски сликари с краја XIX века нису студирали у Русији. Али, Ђорђе Крстић као Минхенац, Урош Предић као бечки ђак, нуде из својих непотпуно сачуваних библиотека или с изведених иконостаса потврде о томе да су пратили шта се догађа и у руској уметности. Није излишно подсећање да је и кућени Василиј Васиљевич Верешчагин изабран за члана Српског ученог друштва 1883. године, само коју годину пре оспораваног Крстићевог иконостаса у Нишу (1886) и Предићевог у Бечеју (1889-1893).

Свему се прикључују непрекидани утицаји

руске богословске и духовне мисли, као и улога руске догматске литературе. Оправданом читању симболистичких слојева у Крстићевом иконопису³⁴ требало би придодати његово сасвим извесно познавање појава у руској уметности, где су се на истој лексички симболизма заснивала поједина иконографска решења (*Обретење главе кнеза Лазара*). У затварању неких кругова неопходно је истицање привидно неповезаних детаља. Познато је да су се љути противници у полемици око нишког иконостаса ускоро удружили и појавили на послу сликања икона за цркву у селу Лозовику. А ни тема мученичке смрти кнеза Лазара није заборављена. Управо један од предводника критике Крстићевог нишке иконе добио је да прикаже исти садржај на једном иконостасу северно од Саве и Дунава, изван Краљевине Србије. Стева Тодоровић је у соклу иконостаса у Банатском Новом Селу приказао сцену *Цар Лазар се приволео царству небеском*, али у другој, односно већ примењиваној иконографској формулацији српски владар се на облаку узноси на небо, а доле је поприште Косовске битке. Сликање тог иконостаса Стева Тодоровић је започео 1893. године када је Предић завршавао посао у Бечеју и за собом имао одјеке у јавности, признања црквених власти и споменуто новинску полемику.

Са прекидима, проистеклим из односа Цркве и државе, односно у зависности од смерова државне политике, што се одражавало и на судбину самог митрополита Михаила, под његовом патронажом у Србији је подржавано уређење руске Цркве. А руски модел црквене слике, преношен и преко студената уметности у Русији, био је доминантан у српском црквеном сликарству крајем XIX века. И због тога је нестала приметна незаинтересованост српске Цркве за полемику о православности.³⁵ Међутим, реч је о приликама у Краљевини Србији. Српска духовна и уметничка култура имала је и друга станишта, али не у самоизолацији, ма колико раздвојена постберлинским границама великих или малих држава. Мора се имати у виду да је полемика о Крстићевим нишким иконама започета у новосадском „Стражилову“, била добро знана у Србији.³⁶ Читаоци „Српског сиона“ су потврђивали обавештеност о дешавањима и у Аустро-

³¹ М. Ибровац, *нав. дело*, XVI, XI, XVII, XXI.

³² W. Kosch, *Deutscher Literatur-Lexikon*, Bern 1958; *Das grosse Brockhaus*, Wiesbaden 1957; *Der Brockhaus in drei Bänden*, III, Mannheim—Leipzig 1992.

³³ М. Ибровац, *нав. дело*, XXIII.

³⁴ Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић*, Крагујевац, 1978.

³⁵ Н. Макуљевић, *Црквено сликарство и Градитељство у Краљевини Србији* (магистарски рад, у штампи), Београд 1995.

³⁶ М. Валтровић, *Иконостас нишке цркве*, Стражилово 10 (1886); Исти, *Слике Ђорђа Крстића за нишку цркву*, Стражилово 31, 34 (1886); Ђ. Малетић, *Слике Ђорђа Крстића за нишку цркву*, Стражилово 40 (1886).

Угарској, такође у Црној Гори и обновљеној српској држави, као што није оправдано само претпостављати да би расправа у „Српском сиону“ могла остати изван пажње београдске средине. Њен значај не изнуђује преувеличавање, али и стотину

година касније, крајем XX века, не мора бити само прилог реконструкцији тадашњих знања него и допринос изоштравању мерила, без обзира на то до ког ступња су се до данас развиле поједине научне и стручне дисциплине.

Certaines vues théologiques et eschatologiques de la peinture sacrée serbe au XIX^e siècle

MIODRAG JOVANOVIĆ

La polémique sur le caractère orthodoxe de la peinture sacrée serbe qui eut lieu en 1886 au sujet des icônes peintes par Djordje Krstić pour la cathédrale de la ville de Niš ne fut pas le seul exemple d'une discussion publique sur des questions théologiques et esthétiques. Les icônes exécutées par Uroš Predić pour l'église serbe de Stari Bečej (1889-1893) furent, à leur tour, l'objet d'objections et de controverses. Dès la première série d'icônes achevées, on trouva des détails qui mettaient en question l'observation des règles de l'Église orthodoxe. C'est Mladen Josić, prêtre de l'église de Bečej qui prit la défense des prêtres de cette ville. En effet, si les objections faites avaient été légitimes, les autorités ecclésiastiques auraient rejeté les icônes au lieu de les accepter; elles se seraient trouvées obligées d'ordonner qu'elles fussent écartées, que le peintre fût accusé d'hérésie et que les ecclésiastiques fussent punis.

La participation à la polémique, dans le "Srpski Sion" (Novi Sad 1891), de Jovan Vučković, prêtre et professeur au Séminaire de Zadar, fit concentrer l'attention sur la cérémonie du baptême du Christ et sur la représentation de celle-ci. En se référant en expert à la littérature allemande et russe, Vučković interprétait l'acte de baptême comme immersion dans l'eau ou comme aspersion ou bien comme imposition de la main de saint Jean sur la tête du Christ. Tout cela posa-

it devant les peintres aussi le problème de représentation de la scène du baptême: il s'agissait pour eux de choisir la manière dont ils organiseraient leur composition en donnant un caractère suffisamment esthétique au corps du Christ, inondé d'eau froide.

Les participants à cette polémique ne contestaient pas l'habileté de l'art de Predić qui venait de terminer ses études à l'Académie des Beaux-arts de Vienne. Ils montraient en même temps qu'ils étaient au courant des bouleversements qui s'étaient produits dans la vie religieuse et artistique de l'Europe. En effet, sous l'influence du positivisme, David Frédéric Strauss et Ernest Renan avaient publié leurs livres sur la vie du Christ (*Vie de Jésus* et *Das Leben Jesu*) où, en s'attribuant le rôle de critiques de la Bible, surtout en ce qui concerne les miracles du Christ, ils "banalisèrent le Nouveau Testament". Fut attaquée aussi la peinture sacrée, trop naturaliste de Vérechtchaguine, artiste russe, très en faveur parmi les Serbes, qui venait d'être reçu à l'Académie serbe des sciences et des arts. C'est ainsi que les controverses au sujet des icônes de Predić donnèrent lieu non seulement à la modification de certaines vues caractéristiques du XIX^e siècle, mais fournirent aussi la base à la vérification de certains critères théologiques et esthétiques actuels.