

Игор Б. Борозан*

Универзитет у Београду,
Филозофски факултет – Одељење за
историју уметности

Култ Рафаела и назаренско сликарство: Богородица са Христом Аксентија Мародића на Ковиљском иконостасу**

* borozan.igor73@gmail.com

** Рад је настао као резултат научноистраживачког рада на пројекту *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба (бр. 177001)*, који подржава Министарство науке и техничког развоја Републике Србије.

¹ Предић 2007: 149.

² Више о Аксентију Мародићу в. Vojnić-Hajduk 1992.

³ О историјском Рафаелу и његовој рецепцији у новом веку в. Hall 2005. О очувању и ревитализацији Рафаелових дела у накнадном културном простору в. Hoeniger 2011.

⁴ Heß 2012.

⁵ Nerlich 2012: 47–82.

⁶ Brajović 2015: 86–90.

⁷ Brajović 2015: 86–90.

Апстракт: Основи германског назаренског сликарства почивали су на пријему и преображају већ постојећег Рафаеловог култа у европској култури и уметности. Стваралачку рецепцију италијанског сликара међу разноликим етничким групама европских народа током последњих деценија XIX века, као примеру икључиве поетике, можемо прати-ти на иконостасу који је израдио Аксентије Мародић у цркви манастира Ковиља. Мародићево сликарство несумњиво представља врхунац рецепције назаренског сликарства на територији Карловачке митрополије у XIX веку. Особито је пресјона икона Богородица са Христом, као реминисценција на Рафаелову слику Сикстинска Мадона, означила субlimацију пријема Рафаеловог сликарства међу српским полазницима Академије ликовних уметности у Бечу.

Кључне речи: Рафаел, Аксентије Мародић, Ковиљ, Сикстинска Мадона, имитација, Карловачка митрополија

О којојном колеги Мародићу немам шта да речем... О његовом раду не могу овако на њамај ништа говорити. Видео сам пре много година иконостас у Ковиљу, и сећам се толико да су пресјоне иконе врло крејке у боји као и у формама шела. Боје су исто тако ситне, као што су и сами свеци. Маји божја је којија по Рафаеловој Сикстини.¹ Овим речима је Урош Предић 1911. године изразио своје сећање на Мародића.² Копија знамените Рафаелове (Raffaello Santi da Urbino) Сикстинске Мадоне постала је, неколико деценија после осликавања цркве Светих арханђела Михаила и Гаврила у манастиру Ковиљу од 1870. до 1890. године, топос сећања и визуелна субlimација Мародићевог дела. Отуда се чини да је анализа садржаја и форме ове култне слике неопходна да би се одгонетнули разлози смештања њене копије на иконостас православног манастира на тлу Карловачке митрополије у позном XIX веку.

Историјски лик Рафаела је током нововековног периода преображен у митску фигуру колективног сећања европских народа.³ Рафаелов култ је током XIX века стваралачки реинтерпретиран.⁴ Рим и Пантеон, у којем је сахрањен велики сликар,⁵ били су незаобилазни на *Grand tour*-у европске госпде и ходочашћа уметника.⁶ Рафаелов гроб је постао део обавезујућег поклоничког ритуала, сходно романтичној поетици и сентименталном виђењу доба ренесансе, чиме се гради мит о дубоко медитативном сликару. Романтизирано хришћанство инкорпорирало је концепт *homo universalis*-а и тако у модерном добу потврдило општељудски карактер ренесансног уметника.⁷ Рафаел и његов култ су постали особито немачка ствар. Изједначавање националног (партикуларног) и универзалног је неразлучиво повезано у пренос Рафаела у систем германске културе. У складу са временом и концептом генија, и надопуњујући Вазаријев (Giorgio Vasari) хагиографски приказ Рафаеловог живота и дела,

⁸ Maaz 2012: 90.⁹ Kepetzi 2012: 3–46.¹⁰ Maaz 2012: 82–95.¹¹ Grewe 2015: 214.¹² Grewe 2015: 214.¹³ Grewe 2015: 214.¹⁴ Grewe 2015: 215.¹⁵ Grewe 2015: 209.¹⁶ Grewe 2015: 218.¹⁷ Grewe 2015: 214–215.

Вакенродер (Wilhelm Heinrich Wackenroder) и Тик (Ludwig Tieck) истакли су: „Када у тмурним часовима очајавам... Тада дозивам твоје име Рафаел, име анђела чувара који ће ме спасити...”⁸ Значај обоготворења Рафаела и његовог смештања у немачки уметнички канон истакнут је у илустрованом делу Јохана Рипенхаузена (Johannes Riepenhausen) *Живот Рафаела из Урбина (Vita di Raffaello da Urbini)*, у форми епиграфа, публикованом 1816. и 1833. године.⁹ Рафаелова харизма је изнова потврђивана до првих деценија XX века, кроз конструкцију *истицања* његовог узорног живота, или низом екфраза истакнутих теоретичара, попут Ничеа (Friedrich Nietzsche), Фројда (Sigmund Freud) и Хајдегера (Martin Heidegger), који су одржавали виталним култ великог уметника.¹⁰

ИМИТАЦИЈА КАО ПРЕТПОСТАВКА НОВЕ ИЗВОРНОСТИ

У контексту дејства назаренског обожавања Рафаела и уздицања његовог култа у сликарству немачког романтизма, неопходно је указати на основе концепта емулације као стваралачког процеса у идејном систему немачке филозофске мисли у доба раног романтизма. Још је Винкелман (Johann Joachim Winckelmann) у канонском делу *О рефлексији и имитацији грчких дела у сликарству и скулптури (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)* из 1755. године разграничио механистичко *копирање* од кретаивне *емулације*.¹¹ У праскозорје рађања Кантовог концепта о оригиналном делу у време генија, толико рабљеном у доба кодификације авангардних праваца, дошло је до поновне употребе ренесансног концепта о имитацији као креативном и интерпретативном процесу.¹² У време романтизма Фридрих Шлегел (August Friedrich Schlegel) потврђује тај став и наводи пример Рафаела, који је комбиновао позната достигнућа и потом их спајао у потпуно ново дело.¹³ Управо су немачки назарени у доба романтизма истицали да *емулација* подразумева креативни и духовни процес подражавања узорних дела прошлости. Оно се открива духовним оком и бива опозит видљивом и формалистички интонираном академском копирању.¹⁴

Но, како помирити стваралачко понављање са јазом који су романтичари осећали пред божанским Рафаелом. Вилхелм Шадов (Wilhelm Schadow) у једном од својих исказа сублимира став о немогућности подражавања великог уметника¹⁵ и тиме долази до парадокса романтизма – подражавање и стваралачка парализа пред узорима из прошлости. Један важан теоријски спис је садејствовао са процесом емулације и масовне продукције (картони, графике...) немачких назарена.

Свестрани Карл Леберехт Имерман (Karl leberecht Immermann) 1836. године обзнанио је новелу *Епигонство: породична сећања у девети томова (Die Epigonen: Familienmemoiren in neun Bänden)*.¹⁶ У њој је превредновао појам епигонства, објаснивши његов теоријски преображај од јаловог копирања до креативне продукције. Спојивши изванвременско и идеално са историјским и пролазним, Имерман је имитацију преиначио у апропријацију и креацију, тако да је омогућио изједначавање уметничког оригинала са имитацијама у масовним медијима. На основу таквих теоријских постулата, у назаренском ликовном кругу дошло је до укидања оштре границе између појмова оригинала, копије, реплике и репродукције.¹⁷ Утискивање светог лика је надишло градацију важности разноликих медија, условивши да се омасовљеност визуелне комуникације сагледава у контексту

¹⁸ Ulčar 2012: 31.

¹⁹ Ulčar 2012: 31.

²⁰ Ulčar 2012: 33.

²¹ Grewe 2012: 255.

²² Grewe 2012: 257–260.

²³ Grewe 2012: 260.

²⁴ Grewe 2012: 260.

²⁵ Шлегел се 1803. године у спису *O Рафаелу (Vom Raphael)* међу првима осврнуо на живот и дело великог уметника. Прву монографију о Рафаелу је саставио Георг Кристијан Браун (Georg Christian Braun). Дело *Рафаел Санцио из Урбина. Живот и дело (Raphael Sanzio's von Urbino. Leben und Werke)* изашло је 1819. године, Hellwig 2005: 64–67.

²⁶ Grewe 2012: 268.

²⁷ Монографија *Рафаел из Урбина и његов отац Ђовани Санџи (Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi)* објављена је 1839. године, Hellwig 2005: 68–70, 152–158.

²⁸ Thiman 2014: 48–52.

²⁹ Maaz 2008: 56.

садржаја поруке и тако надиђе концепт безусловне оригиналности уметничког дела.

У периоду од ренесансне теорије уметности до романтичарске епохе, имитација и њен теоријски еквивалент – емулација подразумевали су јединствени процес, у којем се метаморфозом надилазила пука репродукција стварног и превазилазио концепт подражавања (*mimesis*) појавног света.¹⁸

Фридрих Шлегел је сходно дијалектици парадокса, особеног за немачки романтизам, говорио о несазнајности и недокучивости директног посредовања у објективацији сопственог духа, а указао је и на то да је посредник једна врста индиректног агента, који у сопственој спознаји (имитацији) нестаје. Истовремено, Шлегел у том нестанку долази до разоткривања божанског као нуклеуса и претпоставке спознаји савршеног поретка у своме бићу.¹⁹

Стваралачка имитација се изједначава с креирањем и самокреирањем, у којем изузетни појединци (уметници) стичу могућност додирати недостижног; они у тренутку објективације апсолута бивају поништени и коначно постају модел имитације, којем су тежили.²⁰ Уметник имитацијом бесконачног постаје сам тип уподобљавања и посредник у навођењу других ка спознаји апсолута, који се преко њега изнова обнавља у креативном процесу бесконачне имитације, надилазећи виђење о аперсоналној имитацији.

Враћање у минуло доба, као програмски кредо назарена, указује на концепт негирања дијалектичког развоја.²¹ Насупрот прогресивном и ланчаном развоју светске историје, назарени су заговарали бег у имагинарну прошлост. Тежећи особеној утопији, они су настојали да средњовековље прикажу као замрзнуту епизоду светске историје, која се имитативно и рефлексивно обнавља у уму модерног човека, с идејом обнове религиозног друштва у целини.

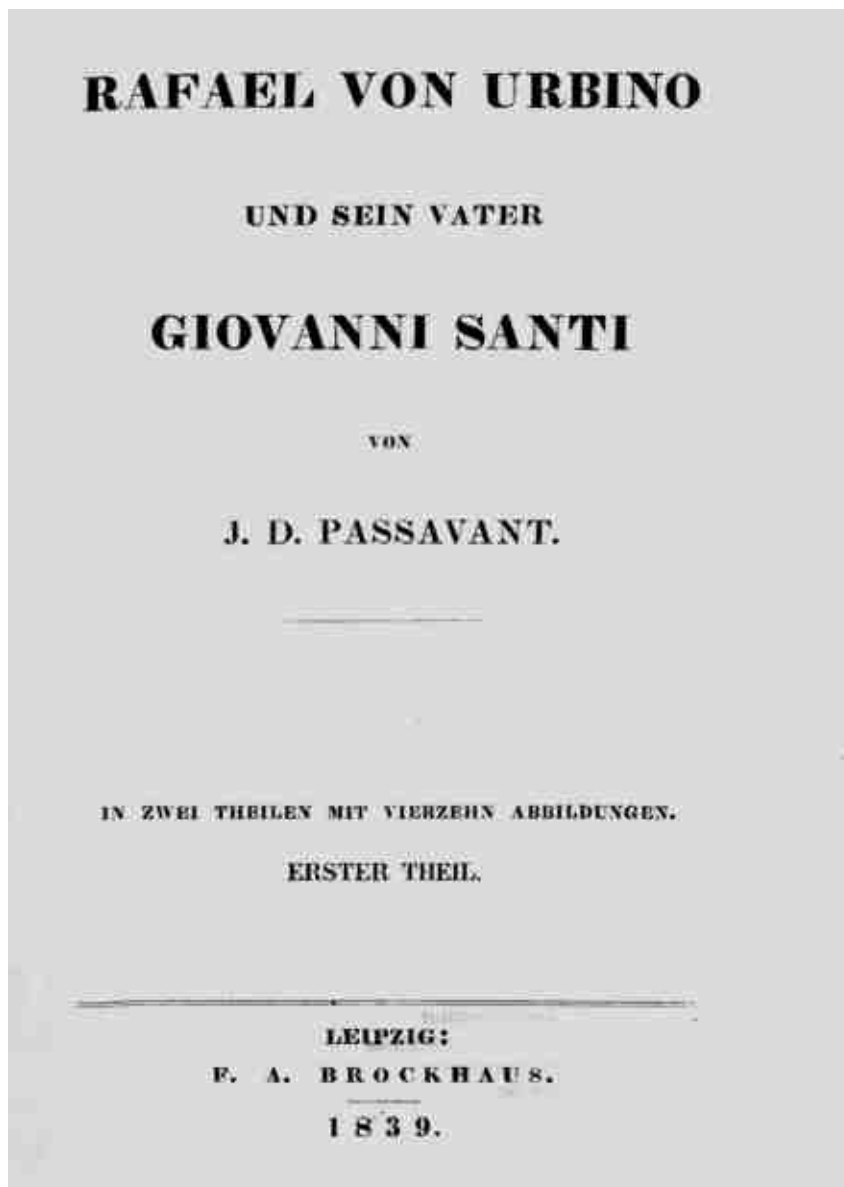
Следећи велике мајсторе ренесансе – Микеланђела (Michelangelo Buonarroti), Фра Анђелика (Fra Angelico) и особито Рафаела – посматрач и уметник треба да прате трагове прошлости.²² Визија или стварни лик Рафаела, и Рим као центар католичког хришћанства, постају идентификациони топови и обрасци уподобљавања уметника и обожаваатеља уметности. Уместо пантеистичког веровања у божански *положај уметности*,²³ насталог на претрајавајућем просветитељском концепту *naturalis supernaturalism*,²⁴ долази до превредновања и редогматизирања религијске праксе.

IMITATIO RAFAELIS KAO ПРЕТПОСТАВКА САМОДЕФИНИСАЊА УМЕТНИКА

После Рафаелове смрти, 1520. године, почело је развијање његовог култа. Пантеон, у којем је сахрањен, и родни Урбино постали су за назарене места ходочашћа. Тако је, по речима Шлегела,²⁵ пред немачким романтичарима васкрснуо нов и морално прочишћен религиозни сликар – *Saint Raphael*.²⁶ Пасавант (Johann David Passavant) уобличио је Рафаелову *сакралну* биографију без Вазаријевих истицања уметникових сексуалних склоности (сл. 1). Сходно романтичарском пијетизму и као релативно критички устројен биограф,²⁷ Пасавант је коначно превредновао страственог уметника у безгрешну сферу.²⁸ Аутор биографије и сликар, познат и по делу *Погледи о сликарству и представљању његовог њока у Тоскани (Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana)* из 1820. године, извео је 1818. године свој аутопортрет у Рафаеловом маниру.²⁹ У ренесансном сликару је

1. Јохан Давид Пасавантиј, Рафаел из Урбина и његов отац, насловна корица, 1839. године

1. Johann David Passavant, Raphael of Urbino and His Father Giovanni Santi, front cover, 1839



³⁰ Grewe 2012: 272.

³¹ Maaz 2008: 56.

³² Thimann 2014: 120.

³³ Thimann 2014: 120.

пронашао форму животног етоса усклађеног са хришћанским наслеђем и универзалном идејом романтизма.

Припадници назаренског братства су двоструко кодирани Рафаела. Подражавајући ренесансног сликара, уподобљавали су се изгледом, одећом и типом фризура самом Христу. Стари мајстори, на челу са Рафаелом, поимани су као посредници (*mediatore*) између несавршених уметничких дела и савршене праслике бога створитеља. Рафаелова дела су виђена као израз његове перфекције и као инверзни фрагменти, у којима је отеловљена божанска енергија, и потврђена су као реликвије божанског очистивања.³⁰ Стилска перфекција је била техничко средство за спиритуални исказ. Свака слика ренесансног мајстора формулисана је као креативни акт, настао у складу с концептом *imitatio Christi – imitatio Raphael*. Управо је Овербеков (Johann Friedrich Overbeck) аутопортрет из 1845. године (сл. 2) исказао концепт *alla nazzarena*, као основ религијско-метафоричког изједначавања садашњости и прошлости.³¹ Иако је настао у уметниковим зрелим годинама, овај аутопортрет представља љупког младића, налик Рафаелу, у својој пуној снази.³² Приказ модерног уметника постао је парадигма моралног узора.³³ Имитација Христа се преко имитације

2. Јохан Фридрих Овербек,
Аутопортрет, 1845. године
2. Johann Friedrich Overbeck,
Autoportrait, 1845



³⁴ Thimann 2014: 121.

³⁵ Thimann 2014: 121.

³⁶ Thimann 2006: 367–368.

Рафаела отеловила у немачком сликару и тако на извесан начин, и у другим околностима, указала на паралелизам започет Вазаријевом парарелигијском биографијом (хагиографијом) Рафаела. Стилизовани аутопортрет корифеја немачких назарена коначно је постао, по речима Михаела Тимана, *фанџазма њонизног хришћанског сликара, историја уметности у биографији као процес наслеђивања и сјајања*.³⁴

Изнад Винкелманове класицистичке визије о Рафаелу, као парадигми поновног рођења античке чистоте и узвишене племенитости, уобличен је раноромантичарски модел Рафаела као хришћанског сликара, који живи и делује у духу божанске промисли. Уметников дух и изглед (косу, одећу) следили су и други назарени. Најпознатији пример је сликар Јохан Шефер фон Леонардхоф (Johann Evangelist Scheffer von Leonhardschoff), који се до те мере психички и физички уподобио Рафаелу да је по доласку у Рим назван *Raffaellino*. О томе сведочи и његов канонски аутопортрет из 1820. године,³⁵ настао по узору на знаменити Рафаелов аутопортрет из 1504/1506. године. Посматрач слике прихвата двојну имитацију и постаје део онтолошке религијске супстанцијалности, која се скрива, и истовремено разоткрива, у рефлексији добровољне и бесконачне имитације.

СПЕКТАР ИМИТАЦИЈА СИКСТИНСКЕ МАДОНЕ

Класицистичке тенденције међу првацима немачке културе водиле су у антику. Идеални *Ајолон Белведерски* снажио је тежњу Немаца да себе виде као легитимне наследнике савршеног света старе Грчке.³⁶ У склопу класицистичке обнове антике откривају се и први кораци у

³⁷ Henning 2012: 23–24.

³⁸ Henning 2012: 41.

³⁹ Henning 2012: 41.

⁴⁰ Henning 2012: 41.

⁴¹ Schulten 2008: 92.

⁴² Paula 2012: 75–81.

⁴³ Brajović 2013: 113–117.

⁴⁴ Maaz 2008: 58.

препознавању Рафаелове *Сикстинске Мадоне*. Као *последња слика идеалног света*, каквом су је дефинисали њени критичари у другој половини XVIII века,³⁷ оживљена је 1748. године. Карл Моргенштерн (Karl Morgenstern), филолог из Халеа, први је указао на култну Рафаелову слику и подигао позорност јавности путописом објављеним у часопису *Neuen Deutschen Merkur*.³⁸ У патетичном тону, али у складу с повишеним осећањима епохе, Моргенштерн је записао: „Читав разнобојни сплет боја плива заједно у сузама које трепере. Само Рафаелова слика остаје. Она живи нераскидиво са мојом душом“.³⁹ Слика је, превасходно заслугом Винкелмана, стекла канонски статус као визуелизација која сажима и античку богињу и хришћанску Мадону.⁴⁰ У наизгледној супротности са протестантским наслеђем и просветитељском вером у антички систем вредности, једној католичкој слици је придодат атрибут *божански*, и тако је постала свечовечански идеал апсолутне лепоте и есенција чисте уметности.

Приспеће култне слике у Дрезден 1754. године и њено вековно уписивање у културну меморију Немаца, материјализовано је Винкелмановом *стилацијом идеалне слике*⁴¹ и уобличавањем дво-ране Рафаелових копија у оранжерији у Потсдаму, у парку „Sanssouci“ 1858. године. Процес је водио коначном претварању *Сикстинске Мадоне* из оквира слике култа у култну слику,⁴² која сведочи о материјализацији чисте лепоте и идеалној синтези духа и материје.⁴³

Рафаелова *Сикстинска Мадона* је масовно копирана током XIX века. Већ крајем XVIII века у каталогу берлинске академске изложбе именована је њена копија у изведби Јохана Ринклавеа (Johann Christoph Rincklave). Ране копије су махом извођене у медију цртежа, а масовна продукција је уследила у техници сепије. Особито су берлински сликари Вилхелм Алборн (Wilhelm Ahlborn), Карл Вилхелм Вах (Karl Wilhelm Wach) и Карл Бегас (Carl Joseph Begas) континуирано копирали узорну слику.

Препозната као слика над сликама, Рафаелова *Сикстинска Мадона* убрзо је постала део покровитељства пруске краљевске куће. Лујза фон Макленбург (Luisa von Mecklenburg Sterlitz) наложила је 1802. године Фридриху Барију (Friedrich Bury) да копира поменућу слику. Као дворски сликар у Дрездену, Бари је држао монопол над копирањем Рафаелове слике. Најпре је израдио цртеж, који је потом пребацио у технику сепије, а окончао у техници уља. Лујза је слику, у оригиналном формату, поклонила супругу, краљу Фридриху Вилхелму (Friedrich Wilhelm III), за његову радну собу. Недуго потом, Баријева слика је постала део колективне меморије становника великих немачких градова, као и идентификациони родни образац *женског* припадника високог друштва. Слика је у лику *Сикстинске Мадоне* овековечио принцезу Аугусту фон Касел (Augusta von Hessen Kassel), сестру пруског краља.

У копирању Рафаелове слике истакао се и сликар Хајнрих Ленгерих (Heinrich Lengerich) 1820. године, израдивши знамените слике.⁴⁴ Ускоро је истинско позивање на узорни лик *Сикстинске Мадоне* прерасло у правило. Дрезденски песник Кристоф Кристијан Холфелд (Christoph Christian Holfeld) и Фридрих Рехберг (Friedrich Rehberg) у својој монографији о Рафаелу из 1822. године, потврдили су канонски статус *Сикстинске Мадоне*.

Рецепција Рафаелове слике је дефинисана и надоласећим валом романтизма, у којем је постала визуелни интермецо између античке богиње и хришћанске Мадоне. У контексту уобличавања уметничке биографије (хагиографије), рани романтичари су произвели до тада непознату епизоду из Рафаеловог живота. Наиме, прваци романтизма – Вилхелм Вакенродер, Јохан Хердер (Johann Herder) и Аугуст

3. Франц и Јохан Рипенхаузен,
Рафаелов сан, 1821. године

3. Franz and Johannes Riepenhausen,
Raphael's Dream, 1821



⁴⁵ Maaz 2008: 41.

⁴⁶ Blant 2004: 7–26.

⁴⁷ Henning 2012: 41.

⁴⁸ Schulten 2008: 92.

⁴⁹ Schulten 2008: 88.

Шлегел – наводили су око 1796–1797. године тобожње Рафаелово писмо, у којем наводи како му се у сну јавила Богородица.⁴⁵ Уметнику се у сну јавила отеловљена идеја идеалне лепоте и савршене чистоте – права Мајка Божја. Платоничарска идеја о слици условљеној инспирацијом као водиљом интелектуалног процеса и уметничког поступка позајмљена је из ренесансне теорије уметности.⁴⁶ Писмо које су романтичари приписали Рафаелу садејствовало је с поимањем уметничке инспирације која је обележила кључни романтичарски спис *Изливи срца једног калуђера љубитеља уметности* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*) Вилхелма Вакенродера из 1797. године.⁴⁷ Године 1821. визуелизацију Рафаеловог сна насликала су браћа Франц и Јохан Рипенхаузен⁴⁸ (сл. 3). Славна *Сикстинска Мадона* постала је за немачке назарене потврда хришћанског духа њеног аутора – свеца уметности – Рафаела.

Потребно је истаћи да се већ крајем XVIII века и током првих деценија XIX века копирају и одређени сегменти *Сикстинске Мадоне*. Копије анђелчића, глава Свете Барбаре и сама Богородица са Христом постали су мултиплицирани део медијског света немачких и других европских земаља (Русија, Пољска...). Овакву суву имитацију, као чин академског тренинга у склопу праксе подражавања старих мајстора, донекле су сузбили немачки назарени и њихови европски настављачи.⁴⁹ Уместо верног копирања *Сикстинске Мадоне*, дошло је до стваралачке рецепције култне слике. Сходно духу ренесансног мајстора, немачки назарени су од 1820. године настојали да превазиђу рафинирана и ропска подражавања на уметничким академијама и да у склопу традиционалне обнове хришћанског духа изнова представе Рафаелову *Мадону*.

Упркос уваженом статусу Рафаела и његове узорне слике, поједини прваци романтизма, попут Фридриха Хелдерлина (Friedrich Hölderlin), нису се осврнули на његово дело. Уследили су и први јавни коментари, опречни глорификацији Рафаелове слике. Након свог ранијег одушевљења Рафаеловом *Мадонам*, Артур Шопенхауер

⁵⁰ Maaz 2012: 93.⁵¹ Henning A. 2012: 24.⁵² Бањац 2013: 180.

(Arthur Schopenhauer) тумачио је 1826. године слику другачије: „Сада, када сам остарио (данас ми је 38 година) може се догодити да стојим испред *Мадоне*, а да ми притом ништа не каже.“⁵⁰ Па ипак, интересовање за Рафаелово ремек-дело је континуирано обнављано. Руски књижевни критичар Павел Аненков (Павел Васильевич Аненков) у путопису *Скице са Саксонских џуџовања* из 1842. године записао је: „Једна жена хода по небу, за њу нема више тајни земаљских, она зна почетак и крај свега“.⁵¹

ИМИТАЦИЈА СИКСТИНСКЕ МАДОНЕ НА ИКОНОСТАСУ ЦРКВЕ У МАНАСТИРУ КОВИЉУ

Мародић највероватније није видео оригиналну представу *Сикстинске Мадоне* (сл. 4), али му је била позната преко многобројних копија у разноликим медијима широм Европе и вероватног сусрета са Ногаријевом (Giuseppe Nogari) копијом Рафаелове слике из 1512–1513. године у манастиру Светог Сикста у Пјаћенци.⁵² Ова копија је доживела популарност захваљујући њеном измештању из сакралног простора у дворску галерију Аугуста III, саксонског кнеза и краља Пољске.



4. Рафаел, *Сикстинска Мадона*,
1512–1513. године

4. Raphael, *The Sistine Madonna*,
1512–1513

⁵³ Henning 2012: 23 и даље.

⁵⁴ О истоветној трансформацији на примеру Рафеоловог *Преображења* в. Brajović 2015: 97 и даље.

⁵⁵ Henning 2012: 24.

⁵⁶ Henning 2012: 25.

⁵⁷ Brajović 2015: 101–105.

⁵⁸ Henning 2012: 24.

⁵⁹ Henning 2012: 24.

Пре указивања на имитацију Рафаелове *Сикстинске Мадоне* на Мародићевом иконостасу у Ковиљу, потребно је сагледати изворну представу у реалном историјском, иконографском и идејном оквиру.⁵³ Приказивање *Сикстинске Мадоне* у алманасима, галеријама, литерарним делима и критичким екфразама учинило је да се њена првобитна култна намена превреднује и временом постане део концепта култа слике.⁵⁴

Слика је изворно била у функцији култа. Настала на врхунцу Рафаелове каријере – када је имао тридесет година – и у време понтификата папе Јулија II, слика је уобличена у складу с уметниковом идејом да материјализује невидљиви (виши) свет: Мајка Божија држи дете – Христа и тако посматрачу најављује епифанију, док мали Христос исказује прелазак из апсолутне чистоте и невиности детињства у будућност, која нуди откровење сублимирано у двојном садржају његовог лица.

У складу с литургијском драмом, која се одиграва пред олтаром, Мадона је посредница која преобразене евхаристијске дарове (хостију) узноси на небо.⁵⁵ Она *улази* у посматрача и тако истиче своје суверено место на слици између олтара и верника. Мајку Божију уоквирују патрон цркве Свети Сикст и Света Барбара. У том својеврсном троуглу налази се формална и садржинска пуноћа ренесансне слике. Двојац светитеља је бинарно устројен.⁵⁶ Мушко и женско, старост и младост, динамични светац и интровертна светитељка и колоритно су супротстављени: боја злата, која окружује свеца, и спектар боја око светитељке изражавају опозицију форме и садржаја двоје ликова, који у антитези представљају последњу фазу високе ренесансе. Јединство супротности – нарочито истакнуто на Рафаеловом *Преображењу*⁵⁷ – на *Сикстинској Мадони* не руши у потпуности концепт високе ренесансе, већ и остаје у сфери узвишене и достојанствене смирености.

Рафаел је представљеним ликовима накнадно досликао два анђелчића у доњем делу слике, као посреднике између главних ликова и замишљеног посматрача, чији поглед *усмеравају навише и највише на слику*.⁵⁸ Досликани анђели, у складу с ренесансном теоријом перспективног простора пружају слици дубину и извесну ноту хумора, као на понеким представама *Sacra Conversazione*, да би певали о малом Христу. Постављени уз Мадонин трон, или крај њених ногу, анђели разбијају узвишену строгост слике и донекле је чине блиском овоземаљском животу. Мајка Божија се указује испод раскрыјене драперије у метафизички неодређеном и бесконачном простору. По Рафаеловој замисли, њен поглед је незнатно подигнут како би избегао сусрет са посматрачевим у истој равни.⁵⁹ Првобитно постављена на високи олтар, Богородица је погледом комуницирала са подигнутим крстом, као да предвиђа Христово страдање и коначно спасење.

Мародићева копија Рафаелове *Сикстинске Мадоне* садржи општа обележја назаренске уметности (сл. 5). Назарени су желели да у складу с патосом романтизма евоцирају чистоту религијске слике; изван варљиве виртуозности академског сликарства, тежили су истинитој субјекцији, која је требало да изазове дубоко религиозна осећања посматрача услед рефлексije ликовног израза у његовим очима. Субјективно сазнање кроз индивидуализацију и спиритуализацију романтичарске религијске уметности водило је преко назаренске верске обнове ка поновном канонизовању Рафаелових *Мадона*. Тако је дошло до спреге универзалне визуелне хармоније и дозвољене индивидуалности модерног сликара и савременог посматрача. Духовно осећање је основ који води уобличавању идеје која настаје

⁶⁰ О објектификованој субјекцији као једном од парадокса у назаренском сликарству в. Grewe 2005: 77–100.

⁶¹ Grewe 2005: 87.

⁶² Henning 2012: 25.

⁶³ Henning 2012: 24–25.

⁶⁴ Ritinger 1996: 8–10.

⁶⁵ Henning 2012: 25.

⁶⁶ Бањац 2013: 213.



5. Аксентије Мародић, Сикстинска Мадона, иконостаас у Ковиљу, 1870–1890. године

5. Aksentije Marodić, The Sistine Madonna, iconostasis in Kovilj, 1870–1890

у процесу уподобљавања божанском Рафаелу. У складу с таквом праксом, те на основи класицистичког начела, *Сикстинска Мадона* је коначно достигла двоструко испуњење идеалне лепоте и дефинисана је као античка богиња. Истовремено је у садејству с назаренским религијским патосом постала *нежна* Богородица.

Мародић у складу са тезама Кордуле Грев (Cordula Grewe) остаје у склопу дискурса *објектификоване субјекције*.⁶⁰ Уместо експресивног и видљивог сликаревог потеза, нескромног виртуозитета и рафинираног намаза четкице, појавиле су се глатке површине, које не дозвољавају да се проникне у биће уметника, који у низу *кописија* ренесансне култне слике остаје изван сагледиве присутности. Сликарева изражена особеност и ауторство се неочекивано губе у имитацији славног дела. Ипак, како се истиче, они остају у свету привидне објекције и тако потврђују право на постојање у низу наизглед обезличених копија. Свет без индивидуалности препознаје се као визуелни доказ нормативно разумљивих порука пренесених на ниво општељудских осећања. Изнова се актуелизује романтичарски парадокс између емфатичног исказа дубоких осећања (субјекција) и тежње као објективацији слике (објекција). Назарени су у радикално измењеном и секуларном свету ступили у дијалог са друштвом. Под ревитализацијом су подразумевали реконструкцију сакралног (хришћанског) наслеђа. Оживљавање, или пак одмрзавање, иконског хришћанског духа садејствовало је с идејом о истинитости уметничког дела и чистоти уметничке душе. Идеја о поновном рађању хришћанског духа подразумевала је надилажење чисте адаптације. „Подражавање је имало функцију гаранта проналажења сопственог идентитета“.⁶¹

Аксентије Мародић се сврстава међу настављаче славних ренесансних и назаренских уметника и у складу са својим правом на субјекцију, не рушећи оквир потребне објекције, ствара уметничко дело: лепршави браон вео се спушта над Богородицом и готово се стапа са обликом њене руке, што несумњиво истиче верност Рафаеловом оригиналу.⁶² Слично славном предлошку, и на Мародићевој слици божански обојена светлост ствара специфичну мандорлу око Богородичине фигуре.⁶³ Међутим, за разлику од Рафаела, који исијавајућу мандорлу претаче у плаветнило неба, Мародић наглашава боју злата, која у складу с поукама друге генерације аустријских назарена (Леополд Купелвизер – Leopold Kupelwieser),⁶⁴ а можда и у садејству с извесним знацима сликаревог личног односа спрам златног средњовековног фона, наглашава јединствену и надисторијску трансценденцију слике (позадине).

Метафизичка и трансцендентна жута боја, као метафора злата, указује на првобитно блештавило, које као наслага времена (пожутелост) краси Рафаелову слику. Ванисторијски, бесконачни простор у Мародићевој изведби упућује на Рафаелов концепт бесперспективног просторног одређења.⁶⁵ Без јединствене тачке перспективе, као уобичајеног ренесансног доказа о закономерности видљивог света, Рафаел и Мародић су приступили антиперспективној просторној логици, која надилази логику миметички устројеног света. Златна боја, која формулише светлост, потиरे јединствену тачку перспективе, доприносећи јединственом доживљају божанске епифаније. Мародић је метафизичку драму божанске појаве сублимирао двома људским фигурама осветљеним трајном светлошћу.

У сваком случају, смештање копије култне слике католичког света на православни иконостаас потврда је ревитализације догматског и конфесионалног у мисаоном и медијском систему рецепције и примене назаренског историјског сликарства међу водећим структурама свештенства на тлу Карловачке митрополије.⁶⁶ Религијске слике православног свештенства се у другој половини XIX века

⁶⁷ Тимотијевић 2002: 361–388.

⁶⁸ Тимотијевић 2002: 373.

⁶⁹ О нестанку *природног* простора на представи *Сикстинске Мадоне* в. Belting 2014: 555.

⁷⁰ Thimann 2014: 215.

⁷¹ Више о односу и напетости на релацији слика – уметничко дело в. Belting 2014.

⁷² О функцији религиозне слике на примеру *Полагања Христа у гроб* са иконостаса Саборне цркве у Београду, дела Димитрија Аврамовића, в. Макуљевић 1997: 203–212. О изворном месту и намени *Сикстинске Мадоне* в. Belting 2014: 553.

⁷³ Belting 2014: 554.

⁷⁴ Thimann 2014: 25–26.

⁷⁵ Thimann 2014: 26.

⁷⁶ Thimann 2014: 26.

⁷⁷ Thimann 2014: 30.

⁷⁸ Thimann 2014: 31.

⁷⁹ Борозан 2017: 49–80.

⁸⁰ Шелмић 1979: 387–393; Јовановић 1968: 299–307; Тимотијевић 2002: 382.

махом поимају као представе историјске истине.⁶⁷ Оне су присутне и на ковиљском иконостасу,⁶⁸ у зони сокла и на његовом средњем делу, у композицијама *Великих њразника*, на којима се поштује историјски декорум, заснован на јединству времена, места и радње.

Мародићева копија *Сикстинске Мадоне*, попут њеног оригиналног предлошка, ипак се схвата као универзална порука божанске објаве и тако надилази временско-просторну релацију.⁶⁹ Изнад пуког представљања историјског догађаја и верног приказивања одређеног наратива, овакве представе упућују на указну структуру саме слике – узајамни однос Мајке Божије и малог Христа, који изражава суштину целокупног света. Следећи класицистичку и, преко ње, назаренску традицију сагледавања Рафаеловог дела, Мародићева олтарска слика је у складу са назаренском уметничком праксом – умирујуће *ипрогресивна* представа с идејом приказа рефлексивне мирована.⁷⁰ Слика је остала у оквиру култа слике и обоготворења чистог уметничког дела.⁷¹ Истовремено, враћањем на иконостасну преграду враћено је њено изворно значење – и она је постала култна слика. Првобитно религијско значење је успостављено и додир с верником означава њен функционални повратак у *природно* стање.⁷² Слика се коначно рашчитаву у међупростору између уметничке *idée* и теолошке визије. Напетост између два супротстављена појма се укида и она у простору православне цркве мири теологију и уметност.⁷³

У складу с виталним порукама назаренског сликарства и у садејству са ехом класицистичког поимања идеалне лепоте, Мародић је извео *копију Сикстинске Мадоне*. Он је потврдио претрајавање концепта антропоцентричне репрезентације, којим је Михаел Тиман (Michael Thimann) дефинисао Овербеков и самим тим и назаренски исказ религијске слике.⁷⁴ Повезаност с Кантовим (Immanuel Kant) трансценденталним идеализмом чини се могућим исходиштем избора верских мотива у XIX веку. Стога се и овде понавља назаренски концепт религијске слике: „Потпуна лепота може доћи до изражаја само у људском облику будући да се у људима као рефлексивним бићима сама природа отелотворила у потпуности. Лепота природе је лепота људи“.⁷⁵

Похвала људском телу као медијуму божанске епифаније кулминирала је сликом *Сикстинска Мадона*, коју Мародић идејно и функционално спаја с другом престолом иконом – Исуса Христа, којом се дефинише ванисторијски трансцендентализам престоне зоне ковиљског иконостаса. Приказ малог Исуса у Богородичиним рукама на Мародићевој копији *Сикстинске Мадоне* и његов лик у зрелим годинама са десне стране царских двери потврђују исказ о људском телу као ризници пуноће и смисла, које су Шелинг (Friedrich Wilhelm Schelling) и други романтичари нарочито истицали.⁷⁶ Слика коначно постаје материјализација савршене лепоте и визуелни доказ уласка тела у свету историју, имајући у себи *скривену истину*⁷⁷ и отеловљење идеје о универзалном.⁷⁸ Коначно, уметник је успео да у складу са изнетом тезом о емулацији назарена изведе јединствену и оригиналну копију *Сикстинске Мадоне* и тако потврди њено мултиплицирање у историји. Он је, следећи праксу назарена, реинтерпретирао славну слику, надишавши суво цитирање и схематизовано репетирање слика прошлости – реконструкција је прерасла у ревитализацију.

Интернационални карактер назаренског сликарства је на српском простору потврђен још средином XIX века. Дело Димитрија Аврамовића се узима као утемељивачки акт преноса назаренских и, посредно, ренесансних модела на српско културно тло.⁷⁹ Назаренски ликовни обрасци су најчешће преношени бројним илустрованим издањима *Библије* (Јулијус Шнор Каролсфелд – Julius Schnorr Carolsfeld, Јозеф фон Фирих – Joseph von Führich) у српску религиозну уметности.⁸⁰ Ревитализација канонских слика ране и високе ренесансе је омогућила стваралачко копирање узорних дела из про-

6. Иконостајас у Ковиљу,
1870–1890. године

6. Iconostasis in Kovilj,
1870–1890



⁸¹ Јовановић 2007: 273.

⁸² Бањац 2013: 200–201.

⁸³ Бањац 2013: 194–195.

⁸⁴ Уговор је 2. јула 1870. године склопио са архимандритом манастира Ковиља Кипријаном Стануловићем. Обавезао се на то да ће 52 иконе насликати за шест година. Осликавање је трајало пуних двадесет година. Тематски репертоар је прописала манастирска управа, Бањац 2013: 176.

⁸⁵ Манастирска управа је са занатлијом Јоханом Кистнером склопила уговор о изради иконостаја 1866. године. Позлату је извео Јохан Тауш из Новог Сада 1890. године, Бањац 2013: 163.

⁸⁶ Јовановић 1992: 273.

⁸⁷ Wagner 1967: 45

⁸⁸ Vojnić-Hajduk 1992: 33–34.

шлости на иконостају у Ковиљу.⁸¹ Коначно, целокупан ковиљски иконостај може се дефинисати парадигматском сликом *Сикстинске Мадоне*. Цитати Рафаела – *Преображење*,⁸² Леонарда (Leonardo da Vinci) – *Тајна вечера*⁸³ и других ренесансних мајстора на ковиљском иконостају не потврђују само еклектицизам већ и интерполације у светлу модерних струјања у европском религијском сликарству.

Идејни основ ковиљског иконостаја, настао вероватно на основу сарадње њеног наручиоца епископа бачког Германа Анђелића, потоњег српског патријарха (сл. 6)⁸⁴ и Аксентија Мародића, сведочи о прожимању универзалних хуманистичких начела, одевених у модеран сликовни израз. Сликарево ограничење иконостајном конструкцијом⁸⁵ и програмским репертоаром не укида његов избор у одабиру иконографских решења и слободи изражајног поступка.

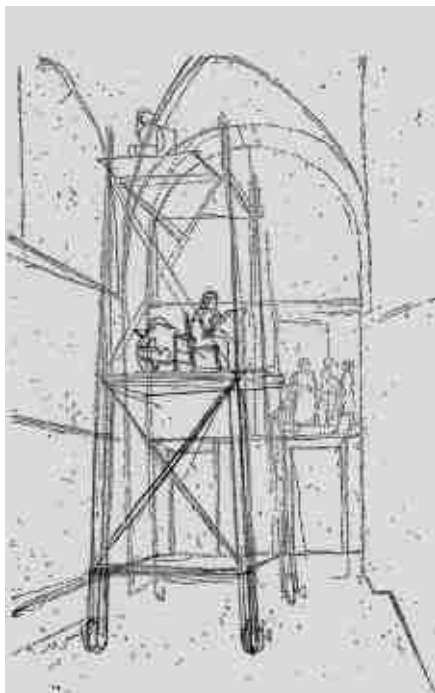
Отуда се чини исправном констатација о Мародићу као *српском Римљанину*.⁸⁶ Најчистији представник рецепције ренесансне италијанске уметности, пропуштене кроз визуру немачких назарена у српској средини, усклађених с поукама и обавезним копирањем старијих мајстора на Бечкој ликовној академији,⁸⁷ Аксентије Мародић је с правом смештен у систем стваралачке рецепције интернационалног језика назарена. Мародићева путовања по Италији од 1872. до 1874. године (Фиренца, Напуљ, Венеција)⁸⁸ и његови римски дани забележени су у путописној форми. Слично германским назаренима, био је на лицу места у контакту са славним делима антике и ренесан-

⁸⁹ Мародић 1875.⁹⁰ Мародић 1881.⁹¹ Мародић 1881: 721.⁹² Мародић 1881: 881.⁹³ Feuchtmüller 1970: 18–23.⁹⁴ Бањац 2013: 213.⁹⁵ Нова искра 1899: 395.

се, о чему је за јавност писао за новосадске листове *Засјава* (за 1875. годину)⁸⁹ и *Јавор* (за 1881. годину).⁹⁰ Његово истицање великог Рафаела⁹¹ и недостижне представе *Галаијеја*⁹² подсећа на могућу пољуљану веру у сопствене могућности пред делима великог узора. Но, за разлику од примера Леополда Купелвизера (Leopold Kupelwieser), који је пред Рафаеловим сликама доживео стваралачку кризу и потом се окренуо достигнућем Фиесолу (Mino da Fiesole, сл. 7),⁹³ Мародић је издржао сусрет са Рафаелом и у складу са својим индивидуалним изразом (експресијом)⁹⁴ извео лик најужорније Рафаелове слике – *Сикстинске Мадоне*. Тако је у време разноликог стилског и садржинског израза у српском религијском сликарству, и нешто пре Валтровићевог и Крстићевог покушаја потпуне обнове средњовековља, Мародић извео једну имитацију у духу назаренских тежњи за обновом идеалних епоха – средњег века и ране ренесансе.

*

Рафаелова *Сикстинска Мадона* имала је пласман у масовним медијима, којим је потврђен њен канонски статус у српској јавности. Тако је у листу *Нова искра*, који је крајем XIX и почетком XX века уређивао Ристо Одавић (сл. 8), публикована њена представа.⁹⁵ Изнад догматске условљености, слика је у српској православној средини остала својеврсни фантазам, условљен утопијском потребом за



7. Леополд Купелвизер и његови пријатељи копирају у Риму фреске Мина да Фиесоле, 1824. године

7. Leopold Kupelwieser and his friends copy in Rome the frescoes by Mino da Fiesole, 1824



8. Сикстинска Мадона, Нова искра 1899: 395

8. The Sistine Madonna, Нови искра 1899: 395

9. Сикстинска Мадона, копија, недатиовано, црква Вазнесења Господњег у Чуругу
9. *The Sistine Madonna, a copy, not dated, Church of the Ascension of our Lord in Čurug*



⁹⁶ У питању је стање затечено на терену током новембра 2009. године.

⁹⁷ Предић 2007: 16.

сновиђењем о савршеном сједињењу човека и Бога. Њена копија у цркви манастира Вазнесења Господњег у Чуругу у техници сепије (сл. 9), на галерији наоса, поред мноштва религијских представа из различитих епоха, говори о њеној медијској заступљености на тлу Карловачке митрополије.⁹⁶

Остаје ипак непознаница о томе у којој мери је ова култна представа утицала на верника и естетичара. О томе да ли је и у којој мери Мародић успео да побуди верска и естетска осећања замишљеног посматрача унутар српског културног простора, послужиће цитат из једног писма Уроша Предића, несумњиво водећег естете и најплоднијег религиозног ствараоца међу српским сликарима XIX века: „Рафајлова *Сикстинина* једнога одушевљава до заноса, а другом изазове само осмејак, или, што је још горе, не изазове ништа“.⁹⁷

Уколико се вратимо на већ поменуто запажање Артура Шопенхауера пред Рафаеловом *Сикстинском Мадон*ом, можемо закључити да је Урош Предић, у складу са својим великим учитељем (Шопенхауером) био немало скептичан у односу на славну канонску слику, чији су се садржај и функција кроз историју мењали сходно очекивањима оних који су је посматрали и изнова вредновали, и то без обзира на то да ли је у питању оригинал или је славни лик био утиснут у неки од масовних медија. Слика је до даљњег остала отворена и затворена структура.

Литература

- Бањац Ј. 2013, *Манастир Ковиљ*, Нови Сад.
- Борозан И. 2017, *Европски оквири и уметничка њакса Димитрија Аврамовића*, Димитрије Аврамовић. Уметник европских оквира и српског контекста, ур. И. Борозан, Београд, 49–80.
- Брајовић С. 2009, *Ренесансно сликарство и иоритреј*, Београд.
- Јовановић М. 1968, *Илустриране библије из библиотеке у Бечу и Минхену*, Зборник Филозофског факултета у Београду, X–1, 299–307.
- Јовановић М. 1992, *Међу јавом и мед сном. Српско сликарство 1830–1870*, Београд.
- Јовановић М. 2007, *Српско црквено градићелство и сликарство новијег доба*, Београд.
- Макуљевић Н. 1997, *Полагање Христово у гроб изнад царских двери Саборне цркве у Београду*, Саопштења XXIX, 203–212.
- Мародић А. 1881, *Два дана у Риму*, Јавор 22–23, 689–692, 721–723, 1398–1402. *Нова искра* 24, 1899, 395.
- Предић У. 2007, *Сликарево њеро, њисма Уроша Предића*, прир. Н. Симић, Београд.
- Тимотијевић М. 2002, *Религиозно сликарство као исијоријска исијина*, Саопштења XXXIV, 361–388.
- Шелмић Ј. 1979, *Прилог њроучавању српског назаренског сликарства – О једном сликарском њриручнику средине XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 15, 387–393.

*

- Belting H. 2014, *Slika i kult. Istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad.
- Blant E. 2004, *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, Beograd.
- Brajović B. 2013, *Raffael u renesansi i novovekovnoj evropskoj kulturi*, Humanizam u centralnim Apeninima, Paralele, ur. T. Palkovljević, I. Tasiaš, D. Korolija Crkvenjakov, Novi Sad, 96–117.
- Brajović S. 2015, *Njegoševo veliko putovanje. Meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Podgorica.
- Feuchtmüller R. 1970, *Leopold Kupelwieser und die Kunst der Österreichischen Spätromantik*, Wien.
- Grewe C. 2005, *Objektivitierte Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation in nazarenischen Kunstwerk*, Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener, Hrg. von M. Hollein, C. Steinle, Köln, 77–100.
- Grewe C. 2012, *Raffaels Gemeinde: Nachahmung als religiöse Identitätsfindung*, Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Berlin–Boston, 255–282.
- Hall M. ed. 2005, *The Cambridge Companion to Raphael*, Philadelphia.
- Hellwig K. 2005, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin.
- Henning A. 2012, *Raffaels Sixtinsche Madonna – Kultbild und Bildkult*, Die Sixtinsche Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, Hrg. von A. Henning, Dresden, 22–49.
- Heß G. 2012, *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Hrg. von G. Heß, E. Agazzi, E. Décultot, Berlin–Boston.
- Hoенiger C. 2011, *The Afterlife of Raphael's Paintings*, New York.
- Kepetziš E. 2012, *Romantische Identitätsfindung: Zur Konstruktion des Idealkünstlers in den Viten Raffaels der Brüder Riepenhausen*, Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Berlin–Boston, 3–46.
- Maaz B. 2008, *Raffaeljünger als Staatskünstler Nazarenische Schaffensentwürfe um Overbeck*, Die Künstlermythen der Deutschen. Im Tempel der Kunst, Berlin, 56–59.
- Maaz B. 2012, *Raffaels Sixtinsche Madonna zwischen Religion und Realität – Auf und Abwerungen von Goethe bis Nietzsche*, Die Sixtinsche Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, Hrg. von A. Henning, Dresden, 82–95.
- Nerlich F. 2012, *Raffaels heilige Reliquie. Überlegungen zu einem kunsthistorischen Ereignis*, Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Hrg. von G. Heß, E. Agazzi, E. Décultot, Berlin–Boston, 47–82.

- Paula D. 2012, *Raffael in Dresden. Vom Kurfürstlichen Willen zur Kunstwissenschaft*, Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kult bild wird 500, Die Sixtinsche Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, Hrg. von A. Henning, Dresden, 75–81.
- Rittinger B. 1996, *Kupelwieser in Kirchen Wiens*, Wien.
- Schulten A. 2008, *Die Staffelei ist im Bild Ateleirbilder*, Die Künstlermythen der Deutschen. Die Künstlermythen der Deutschen. Im Tempel der Kunst Berlin, Berlin, 92–101.
- Thimann M. 2006, *Kinder Apolls, Söhne Mariens. Positionen Deutscher Malerei zwischen Klassik und Romantik*, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6, Hrg. von A. Beyer, München – Berlin – London – New York, 351–370.
- Thimann M. 2014, *Friedrich Overbeck. Und die Bildkonzepte des 19. Jahrhundert*, Regensburg.
- Ulčar M. 2012, *Odnos imitacije i ekspresije u kulturi i vizuelnoj kulturi njemačkog romantizma* (rukopis master rada, Filozofski fakultet u Beogradu), Beograd.
- Vojnić-Hajduk V. 1992, *Slikar Aksentije Marodić*, Subotica.
- Wagner W. 1967, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien.

Igor B. Borozan

THE CULT OF RAPHAEL AND THE NAZARENE PAINTING: *THE MOTHER OF GOD WITH CHRIST* BY AKSENTIJE MARODIĆ IN THE ICONOSTASIS IN KOVILJ

The bases and transfigurations of the German Nazarene painting rested on the acceptance and transformation of the cult of Raphael already existing in the European culture and arts. During the 19th century, the cult of Raphael was continuously renewed. The romanticised Christianity incorporated the concept of *homo universalis* and thus in the modern times it confirmed the general human character of the Renaissance artist. We may follow the creative reception of the Italian painter among different ethnic groups of the European nations during the last decades of the 19th century in the iconostasis of the church at Kovilj Monastery, done by Aksentije Marodić, as an example of pictorial poetics. Marodić's painting undoubtedly constitutes the apex of the reception of the Nazarene painting on the territory of the Metropolitanate of (Sremski) Karlovci in the 19th century. It is particularly the flanking icon *The Mother of God with Christ*, as reminiscence of the painting of Raphael *The Sistine Madonna*, which marked the sublimation of the reception of the Raphael's paintings among the Serbian students of the Academy of Fine Arts in Vienna. The notional foundation for the iconostasis from Kovilj, created probably on the basis of cooperation between its orderer the Bishop of Bačka German Anđelić, subsequently the Serbian Patriarch, and Aksentije Marodić, testifies to the intertwining of universal humanistic principles enwrapped into a modern artistic expression. Placing of a copy of the cult painting of the Catholic world onto an Orthodox iconostasis is a confirmation of the revitalisation of the dogmatic and the confessional in the thought and the media systems of the reception and application of the Nazarene historical painting among the leading structures of the clergy on the territory of the Metropolitanate of (Sremski) Karlovci.