

Белинијева Богородица са Христом дететом у Доброти

Саша Брајовић

UDK: 75.034.046.3.01(=131.1)(497.16 Dobrota) Bellini Giovanni

На слици Богородице са Христом дејетом Ђованија Белинија у жупној цркви Светиој Мајеја у Доброји неразлучиво се исказују иконографска и ликовна слојевитиост. Нарочито је истакнути литургијски и сакраментални значај светих ликова, у који су ушкани и архитектонско-пейзажни елементи слике. Мекоћа и прозирност пејзажа указују на утицај аркадијског иоејског круа који је прожео венецијанску уметност почетком XVI века.

У жупној цркви Светог Матеја у Доброти сачувана је једна од највећих драгоцености Боке Которске: слика Богородице с малим Христом, дело Ђованија Белинија и његове радионице.¹ Дуго се чувала у барокном оквиру од штука, који носе анђели, постављена над лук који дели брод од презвитеријума цркве.

Слика, израђена на дасци (85 × 67), приказује допојасну Богородицу која је уз себе приљубила Христа. Испред њих је преграда у виду мермерног парапета. Иза светих личности, с леве стране, налази се тамнозелена драперија. С десне стране је пејзаж: почиње испод Богородичиног левог лакта, у виду стазе с растињем на којој се одмарају две козе; наставља се језерцетом на којем плутају бели лабудови, а у њему се огледају зграде малог утврђења; међу грађевинама доминирају кула и мост; позади су ливаде и пошумљени обронци, плава брда и у плаветнилу неба ваздушасте облаци.

У литератури је примећена сличност добротске слике с неким Белинијевим *Мадонама*, нарочито оном у збирци Х. Е. Хантингтон у Пасадени, која се датује након 1490. Добротска слика нема на парапету уобичајени бели квадрат с потписом мајстора. Управо с тог места, као и с неких других рубних делова слике које је покривао гипсани оквир, отпала је боја, те се не зна да ли је потписа уопште било. Тако се поставило питање ауторства Белинијеве слике и наслутило се да њен висок квалитет открива руку самог мајстора, али и да је, бар делимично, и дело радионице. Закључено је да је слика настала у другој половини девете деценије кватрочента, из које потичу капитална дела Ђованија Белинија.²

¹ Захвалност дугујем дон Анту Драгобратовићу, због указане љубазности и гостољубивости приликом мог давнашњег сусрета са овом сликом.

² К. Prijatelj, *Dobrotaska Bogorodica Giovanni Bellinija*, in: *Studije o umjetninama u Dalmaciji I*, Split 1963, 31–34; idem, *Dobrotaska*

Значајно је поменути да је у Доброти, према сведочанству дон Ника Луковића, постојала слика Богородице с Дететом која је носила сигнатуру *Johannes Bellini pinxit 1505*. Њу је власница Марица Маровић 1912. продала дон Шпиру Перушини, који ју је после 1923. продао неком париском антиквару и од тада јој се губи траг. У Доброти је, код породице Каменаровић, и копија сачуване Белинијеве *Мадоне*, која је нешто слободније третирана и неоштећена, те је помогла приликом реконструкције неких рубних делова оригинала.³

Када је реч о ауторству слике из цркве Светог Матеја, треба нагласити да се у Белинијево доба и копија мајсторове слике коју је израдио његов студео високо ценила, а имала је вредност као графика лимитираног броја отисака.⁴ Како сведоче сачувани уговори и други документи из Венеције, радионица је била дужна да изведе уметничко дело уобичајеног квалитета.⁵ Мајстор је, започињући или довршавајући слику, контролисао поступак израде и био је јемац успешности и угледа радионице.

Слика *Мадоне* с малим Христом била је специјалност Ђованија Белинија и његове радионице. Када га је Изабела д'Есте позвала да изради композицију митолошке тематике за њен *Studiolo*, он ју је питао да ли уместо тога може да наслика *Мадону*.⁶

Иконографски, добротска слика је једна од типичних. Зелена драперија, парапет и пејзаж су уобичајени. Мотив парапета служи, пре свега, да огласи одвојеност светих фигура од земаљског света посматрача. Та граница, међутим, није прејака: емоционална блискост између Мајке и Детета и ду-

Bogorodica Giovanni Bellinia, Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti 1–2 (1963) 135–140; idem, *Slikarstvo zapadnoevropskih stilova u Boki Kotorskoj od početka XV do potkraj XIX stoljeća*, Бока 18 (1986) 27–41.

³ G. Gamulin, *Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima Seminara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u Boki Kotorskoj 1958 i 1959*, Radovi odsjeka za povijest umjetnosti 2 (1962) 11–15, 14.

⁴ О том проблему: М. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1988, 3–14.

⁵ P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven – London 1993, 157–159.

⁶ Од обимне литературе о Белинију издајам: R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven – London 1989.

бока осећања која исказују њихова лица преносе се у свакидашњи свет смртника.

Осим тога, парапет, као граница између два света, асоцијација је и на олтарски сто. Иконографија ове представе, која указује на то да је она поручена и замишљена као олтарска слика, а и иконографија хришћанске уметности уопште, има за циљ посредно или непосредно илустровање онога што се збива током богослужења. Она је обликована по истим правилима као и света миса, те је њихов заједнички циљ *verae fidei protestatio*, обзнана истинске вере.⁷ Белинијеве допојасне Богородице или у свом наручју држе Дете изнад парапета – као на добротској слици – понављајући гест свештеника који уздиже освећену хостију изнад часне трпезе, или га, баш на самом парапету, показују посматрачу, на исти начин на који свештеник указује на хостију изложену на олтару.⁸ Тиме се јасно исказује евхаристијска, сакраментална улога Христова, али и Богородичина.

Тако Мадона с Дететом визуализује идеју о Богородици као табернаклу Божијем – *tabernaculum Dei* – као што се чита из *Ecclesiasticus*-а 24, 8 (Књига Сирахова) у оквиру литургије на празник Вазнесења Богородичиног: „... који ме створи, одреди мјесто за шатор мој (табернакл).“⁹ Као храм нерукотворени и неоскрнављени (Дап 7, 48), Богородица нужно постаје и светохранилиште Божије. Посредством византијских химнографа та идеја се прихвата и развија на Западу, постајући популарна нарочито захваљујући спису *Legenda aurea* Јакопа да Ворагина. Убрзо је добила и опредмећење у западноевропској уметности. Богородица се на многим сликама, скулптурама, олтарским целинама показује као светилиште инкарнације, благословена утроба која је постала персонификација Цркве, *Mater Ecclesia*, храм Христов.

Ту мисао наглашава драперија иза светих фигура на Белинијевој слици. Проистекле из античке и хебрејске церемонијалне традиције, драперије завесе улазе у хришћанску уметност с мноштвом асоцијација.¹⁰ Као олтарски вео и копрена која је покривала најштованије свете слике у Византији, завеса је носила суштинску поруку откривења. По уношењу у фунерарну уметност на Западу њена веза са смрћу постаје многострука и сложена, а она увек призива сећање на вео из старозаветног храма који се подерао

у тренутку Христове смрти. Зелена завеса у литургији изражава ишчекивање краљевства Божијег. Како је Богородица *tabernaculum Dei*, аналогија олтара, храма и тела Христова, завеса постаје један од њених суштинских симбола.¹¹

Посебна вредност слике јесте пејзаж у позадини. Пре Ђованија Белинија пејзаж је у италијанском сликарству био орнаментални додатак наративној структури слике, ретко нешто више од њеног секундарног елемента. Иако и на Белинијевим сликама фигуре остају примарне, пејзаж добија нову вредност.¹² Он постаје место контемплације, на којем се ништа не помера нити збива, снажна духовна и емоционална подршка медитативног стања јунака слике. Мир и сета у којима су удружени Богородица и Христос на слици из Доброте, а који указују на њихова будућа страдања, преносе се на пејзаж, прожет истим дирљивим хармоничним осећањем. То је ограничен део универзума, чији је бескрај само у Божанској љубави.

Третман пејзажа, *luntane* – како се често називао – наводи на размишљање о датовању добротске слике. Неки елементи, нарочито морфологија Христова лица, наводе на помисао да је слика рано Белинијево остварење.¹³ Међутим, мајсторство с којим је насликан пејзаж, посебна *morbidezza* и *sfumatura* у његовој обради, указује на то да је слика могла настати нешто касније него што се сматра – на самом крају XV или почетком XVI века. Планови пејзажа, смењивање светлости и таме, дефиниција простора, меке градације сенке и светлости, топљење контура, светлост која као да проистиче из самог „ваздуха“ слике указују на старијег Белинија, који, иако зрео и одавно оформљен сликар, остаје отворен према променама. Оне долазе из аркадијског круга који се крајем XV века почео окупљати у Азолу, месту ванредне лепоте покрај Венеције, око Катерине Корнаро, бивше краљице Кипра. Покретачки дух тог круга хуманиста био је знаменити Пјетро Бембо, песник и реформатор италијанског језика, библиотекар славне Марћане, пријатељ најистакнутијих литерата и сликара свог времена: Навагера, Беацана, Кастиљонеа, Рафаела, Ђорђонеа, Тицијана (из његове сачуване преписке зна се да је, преко нећака Матеа Бемба, истакнутог у одбрани Котора од турских напада, био упознат са стиховима которских ренесансних песника). Том интелектуалном кругу припадао је песник Јакопо Саназаро. Његова збирка *L'Arcadie*

⁷ О односу иконографије и литургије: S. Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo 1984.

⁸ О тој димензији Мадона: R. Goffen, *Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas*, Art Bulletin 57 (1975) 487–518, 506.

⁹ О Богородици као светом табернаклу: Y. Hirn, *The Sacred Shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*, London 1912, 163–164.

¹⁰ Посебно значење завесе проистиче из јеврејске традиције: оне су красиле табернакл који је Мојсије подигао у пустињи (Изл 26, 1). Завесе из Јерусалимског храма донео је у Рим Титус, с другим култним објектима. Успомена на то објашњава зашто су римски Јевреји били запослени на изради завеса које су се у престоници западног света користиле у процесијама за велике верске празнике и приликом дочека значајних гостију: J. Freiberg, *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge 1995, 127–129.

¹¹ О завеси у контексту фунерарне уметности: E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London 1964; у контексту маријанске уметности: J. K. Eberlein, *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, The Art Bulletin (1983) 61–77.

¹² О Белинијевом третману пејзажа: A. R. Turner, *The Vision of the Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, New Jersey 1974 (1966) 57–81.

¹³ На могућност да је слика рано дело венецијанског уметника указао ми је проф. др Рајко Вујичић, на чему му захваљујем. Време настанка добротске слике остаје, вероватно задуго, тајна. По томе она није усамљена: многе Белинијеве Мадоне непрецизно су датоване. Тако се, рецимо, за једну од његових Мадона из Националне галерије у Лондону сматра да је настала између 1480. и 1500, јер на њој постоје елементи типични за Белинијев опус у току те две деценије.

(1480–1485), штампана први пут у Венецији, била је одлучујућа за развој пасторалне поезије и сликарства током XVI века. Истом културном миљеу припадао је ученик Белинијев Ђорђоне.¹⁴ Захваљујући тој групи, у венецијанској ренесанси се, први пут након Римског царства, истовремено појављују аркадијске теме и пасторална атмосфера у литератури и сликарству. Од доба Ђорђонеа о пејзажу се размишља као о пикторалној креацији литературе, а не као о независној представи природе.

Сетна атмосфера која прожима добротску слику и однос између природе и божанских личности указују на то да се Белини, одувек склон сликању мисаоних, осећајних фигура утканих у прозачну светлост, још више прожео пасторалним духом, који је, захваљујући поменутом „покрету“ из Азола, обојио венецијански интелектуални живот. Мекота и свежина третмана пејзажа, које се преносе на слично моделовање коже, тела, драперије фигура у првом плану слике, најјачи су доказ да је добротска слика заиста дело самог мајстора.

Пејзаж на таквим сликама није само демонстрација вештине уметника и пасторална поддршка дубокој осећајности главних протагониста слике. Он се непосредно односи на Богородичине епитете преузете из старозаветних књига, нарочито Песме над песмама, у којој се она, према хришћанској егзегези, прославља као кула Давидова, врт ограђени, студенац живе воде, а њена коса као стадо коза на брду Галаду. Осим тих мотива, насликан је и бели лабуд – прецизан маријански атрибут, који означава Богородичину чистоту и милосрђе. Тако је пејзаж на слици истински *paysage moralisé* – што потврђују уска стаза која симболично води до капије врлина, фортификаван замак и шумовито брдо што нуде сигурност и заштиту свима који се обрате Мајци милости и њеном Сину.

Не зна се ко је слику поручио. Занимљиво је да није сачуван ниједан Белинијев (ни Тицијанов!) уговор у вези с радом на олтарским сликама. Приватни поручиоци који су желели свете слике за своје кућне капеле или капеле у црквама, као и манастирска братства у Венецији, нису захтевали прецизне клаузуле уговора, нити су били посебно посвећени чувању докумената о таквој врсти посла.¹⁵ Зато се може претпоставити да ће се комисији добротске слике тешко ући у траг. Остаје да се проучи ко је и када слику купио и донео у Доброту. Засад се може тврдити да је

¹⁴ О Саназару и Ђорђонеу у овом контексту: G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972, 68–70, и R. Wittkower, *Giorgione and Arcady*, in: *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, London 1975, 161–171.

¹⁵ C. Gilbert, *Italian Art 1400–1500: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, New Jersey 1980, 38–40.



Сл. 1, Ђовани Белини, Бојородица са Христом, црква Свејој Мајшеја у Доброти

то био неки капетан из тог насеља, које је у барокној епохи доживело економски и културни процват. Он, попут италијанских барокних „коношера“, купује слику ренесансног мајстора на великој цени. Подаци о постојању више Белинијевих слика у Доброти, наведени на почетку текста, говоре о томе да сачувана слика није изузетак, већ да су добротски поморци куповали и у свој завичај доносили врхунска уметничка дела. Сем тога, барокни капетани тиме су даривали свом насељу ауру места с традицијом.

Белинијева *Бојородица с Христом дејшејом* коју је у родни крај донео засад непознати Доброћанин зрачи једноставним и непосредним порукама, али истовремено поседује велику иконографску ширину и богатство. Њена *grazia* и *tenerezza*, лирски и готово музички квалитет подсећају на блистави дух ренесансе, који је запљускивао и обале Боке Которске.

Bellini's Mother of God with Infant Christ in Dobrota

Saša Brajović

In the parochial church of Saint Matthew in Dobrota, there is a preserved painting by Giovanni Bellini and his workshop, *The Mother of God with the Infant Christ*. In the iconographic sense it is customary: a bust of Mary with the little Christ in her arms, a parapet in the foreground, green drapery and a landscape in the background. The motif of the parapet indicates the separation of the holy figures from the earthly world. However, this border is not strong: the emotional closeness between the Mother and the Child is transferred into the everyday world of mortals. The parapet is also an association with the Holy Altar. It expresses the Eucharistic, sacramental role of Christ and the Mother of God. The idea about the Mother as the tabernacle of God is underscored by the

motif of the curtain. The landscape in the background makes the painting especially valuable. The softness and transparency that characterise it point to a possibility that Bellini created this painting at the end of the XV or the beginning of the XVI century, at the time when he was under the influence of the Arcadian circle from Asolo. The landscape on the painting is *paysage moralisé*, because all the elements - the tower, the garden, the spring, goats, swans - are clearly symbols of the Mother of God. This altar painting, purchased by an unknown native of the Boka Kotorska Bay, and brought back to his birthplace, proves that the spirit of the renaissance also touched the southeastern coast of the Adriatic.