

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА – БЕОГРАД
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL A BELGRADE

XXI / 2

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
HISTOIRE DE L' ART

С Е П А Р А Т

Саша М. БРАЈОВИЋ
ТУРНИЈЕОВ *КОНЦЕРТ* У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ

Saša M. BRAJOVIĆ
TOURNIER'S *CONCERT* IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

НАРОДНИ МУЗЕЈ
БЕОГРАД



MUSÉE NATIONAL
A BELGRADE

Саша М. БРАЈОВИЋ

*Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Београд***ТУРНИЈЕОВ КОНЦЕРТ У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ ***

Апстракт: Први део рада посвећен слици *Концерт* (уље на платну, 121,5 × 169,8 cm) француског уметника Николе Турнијеа прати њену судбину од настанка у Риму, отприлике 1626, до епилога 1949. године у Народном музеју у Београду, и изучава њено место у литератури друге половине 20. века. Потом се *Концерт* разматра у оквиру опуса француског караваџисте и, посебно, тзв. *Manfrediana Methodus-a*. Анализа стила и духа слике указује на то да *Концерт*, више од свих Турнијеових римских слика, изражава најјачи отклон од Манфредијевог *метода*. Томе у прилог највише говори специфичан начин презентовања теме слике – музике, којем је посвећен закључни део рада. *Концерт* се сагледава као изданак римске барокне музичке културе. Наглашава се његова аутономност у односу на уобичајене караваџескне кафанске сцене са музицирањем, јер приказује деликатно извођење музике и пажљиво слушање. Префињеност укупног израза, покрети тела и усмереност погледа протагониста, распрострање светлости, начин на који су насликани инструменти доприносе осећању складног, интимног музицирања. Нарочита пажња поклања се улози певачице и гитаристкиње која је самосвојна женска фигура у целокупном Турнијеовом опусу, као и оновременом европском сликарству профаног садржаја. Емоционална изражајност *Концерта* тумачи се као израз барокне визуелне културе која тежи покретању *страсти душе* код посматрача, а у овом случају, и посматрача и слушаоца. Аранжман композиције и фигура, токови светла и музике трансформишу посматрача/слушаоца од пасивног рецепијента у активног партиципијента визуелне и музичке креације.

Кључне речи: Никола Турније, Народни музеј у Београду, Рим, барок, Манфредијев манир, (француски) караваџисти, музика, сликање музике, слушаоца

* За настанак овог рада посебну захвалност исказујем Јелени Дергенц, вишој кустоскињи Народног музеја, која ми је омогућила непосредан увид у слику и документацију Музеја. На увиду у полеђину слике, као и на информацијама о њеном стању, захваљујем се мр Софији Кајтез, рестаураторки саветници Народног музеја. Мр Весни Круљац, кустоскињи Народног музеја, благодарим на свесрдној помоћи у писању. Захваљујем се и Вељку Илићу, фотографу Народног музеја, на фотографијама слике. Рад је настао у оквиру пројекта Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба Министарства просвете и науке Републике Србије, бр. 177001.



У Збирци стране уметности Народног музеја у Београду чува се слика *Концерт* (уље на платну, 121,5 × 169,8 cm) француског уметника Николе Турнијеа (Nicolas Tournier, од 1590. до 1639). Слика је настала током уметничког боравка у Риму (од 1619. до 1626), вероватно између 1624. и 1626. године. Приказује омиљениу тему барокног сликарства, честу у Турнијеовом опусу, музицирање (сл. 1). Оцењена је као „једна од највиртуознијих“ Турнијеових слика и „најелегантнија“ међу његовим сликаним концертима.¹

Турнијеово сликарство, тихо и медитативно, суздржано у поступку и осећању, препознато је тек у новијој историји уметности као један од најдрагоценијих израза француске визуелне културе 17. века. Раније су се многа његова дела, нарочито она која је створио у Риму, због сличног сликарског начина водила под именом других француских или италијанских следбеника Каравађа (Michelangelo Merisi da Caravaggio). То је дуго био случај и са сликом *Концерт* у Народног музеју.

На слици су приказане четири фигуре окупљене око каменог стола. Лаутиста и виолиниста окрећу се ка девојци која пева и свира гитару. Она не чита ноте, отворене на столу, већ подиже очи ка небу. Млади музичари су покретима, гестовима и погледима повезани у стварању музике. Четврта фигура, старији брадати мушкарац, у томе не учествује. Таква представа, иако веома ретка у времену када је *Концерт* настао (о чему ће касније бити речи), подстакла је нама данас незнаног познаваоца уметности да слику припише Каравађу, креатору првих барокних слика са темом музике. Под атрибуцијом *Caravaggio* примљена је у Народни музеј у Београду 1949. године.

Историјат слике

Начин и тачна година настанка свих римских Турнијеових слика нису познати. Турнијеово име не помиње се ни у значајним римским колекцијама, чак ни оним које су сакупљале каравађисте (Ђустинијани, Лудовизи, Дел Монте, Боргезе). За разлику од његових савременика и сународника, Вуеа (Simon Vouet), Де Булоња (Valentin de Boulogne), или Фламанца Ренијеа (Nicolas Regnier), којима су касније приписиване његове слике, Турније није уживао заштиту угледних патрона, што је био једини начин уметничког успеха, тачније добијања великих јавних поруџбина. Пошто се његове слике могу датирати једино стилском анализом, зналци његовог опуса још увек се споре поводом питања када је, у периоду од 1619. до 1626. године, нека слика настала. На основу стилских карактеристика (о којима ће касније бити речи), *Концерт* из Народног музеја настао је средином треће деценије 17. века. Насликан је, вероватно, за продају на слободном римском тржишту уметнина. Није искључено да је био поручен, али ко је био евентуални поручилац, остаће, по свему судећи, тајна.

Тајна, бар за сада, остаје и историјат слике. На полеђини платна и на слепог раму налази се неколико записа који помажу да се, до извесне мере, реконструише њена судбина у 19. и 20. веку.

¹ А. Hémerly, „Oeuvres autographes non présentées à l'exposition“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Toulouse, 2001, 168–169, ill. 53.

На средини горње хоризонталне летве слепог рама налази се искрзана налепница *W. Cribb, Carver, Gilder, Looking-glass Manufacturer and seller, 34 King Street, Covent Garden, Picture Cleaned, Lined and Repaired* (сл. 2). Она прецизно указује на то да се *Концерџи* налазио у Лондону, у раздобљу између 1820. и 1861. године, када је пословала угледна радионица Вилијама Криба. Осим столарије, дубореза, позлате и послова са стаклом, Криб се бавио, како сведочи налепница, чишћењем, рестаурацијом и урамљивањем слика. Којим путевима је *Концерџи* стигао у Лондон, не знамо. Судаћи по томе што су у овој радионици и галерији рестауриране, урамљиване и продаване слике најпризнатијих уметника,² можемо само тврдити да је *Концерџи* у њу предао угледни колекционар.

О даљој судбини слике сведочи искрзана налепница на левој страни доње хоризонталне летве слепог рама: *Etatbl ts Alexandre V...Y... emballleur ... 7 et 9 Rue de Ponthieu Paris VIII^{eme}*. Судаћи према типографији, налепница потиче из друге, вероватније, треће деценије 20. века. Она указује на то да је *Концерџи* пакован у радњи у еминентном пословном делу Париза. Одговор на питања ко је платио његово опремање због транспорта, разлози за то, као и жељена дестинација потражићемо у даљем истраживању. Извесно је једино да је слика првих деценија 20. века била у Паризу. Била је спакована за даље путовање у радњи која више не постоји на истој адреси.

На слепом раму налази се још неколико ознака.³ Два округла печата, један на горњој хоризонталној летви слепог рама, а други на средини вертикалне пречке, веома су избледели, али се на њима назире орао аустријског грба и натпис *Bundesdenkmalamt*. Натпис указује на то да се ради о Савезној служби за споменике (BDA) која брине о културном благу Аустрије. Ова комисија је након Другог светског рата била одговорна за реституцију великог броја уметничких дела, отетих нарочито од Јевреја у време фашизма.⁴

На десној страни горње хоризонталне летве слепог рама, плавим крејоном, написан је број 44894. Овај број је слика добила у Минхенском централном сабирном центру уметничких дела (*Munich Central Collecting Point, МССР*).⁵

2 Ова мануфактура била је изданак радионице с дугом традицијом *Robert Cribb* (1784–1805) и *Robert Cribb & Son* (1804–1829). Крибови су урамљивали слике Рејнолдса (*Sir Joshua Reynolds*), Лутербурга (*Philip James de Loutherbourg*), Нејсмита (*Alexander Nasmyth*), као и Лоренса (*Thomas Lawrence*). Представљали су се и као *Carvers & Gilders to his Royal Highness the Prince of Wales*. Штампали су и продавали графике, увозили венецијанске рамове и материјал, правили намештај у стилу Кента (*William Kent*). Фирма Вилијама Криба, која је на наведеној адреси пословала од 1820. до 1861. године, увек је представљана на исти начин: *Carver, Gilder, Looking Glass Manufacturer & Printseller. Prints, Drawings, & Framed & Glazed.... Pictures Cleaned, Lined and Repaired*. National Portrait Gallery. <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/c.php>.

3 На хоризонталној летви види се избледели печат са ознаком 483 CD, као и округла налепница са бројем шест, исписаним графитном оловком.

4 BDA, коју је 1853. године основао цар Фрања Јосиф II, има дужност чувања, рестаурације и каталогизирања културног блага Аустрије. Успела је да обави реституције 8.000 дела опљачкане уметности. Детаљи попут поменутих налепница на позадини помогли су у проналажењу власника. Приступ архивама ове комисије веома се споро отвара. <https://bda.at/Bundesdenkmalamt>.

5 МССР је био највећи и главни центар који су Американци основали ради сакупљања конфискованих, отетих и продатих уметничких дела од 1933. до 1945. године, на територији немачког рајха и окупираних земаља. Приликом доласка у Центар слике су добијале инвентарни број. Многе су фотографисали главни фотограф Фелбермејер (*Johannes Felbermeyer*) и асистент Лист (*Herbert List*) од

На инвентарном картону (*MCCP Central Number File/Arrival Card File by Munich Number*) записано је да је слика стигла у Центар 10. септембра 1947. године. Названа је *Три музикантиа и* (избледео запис). Проглашена је *копијом Каравађа*.⁶ На инвентарном реституционом картону (*File Card MCCP Restitution Card File*) забележен је назив дела *3Musicians + 1 Listener*, и аутор *'Caravaggio'*. Уписан је материјал (*oil on canvas*), мере (*L 118 W 168*), стање приликом доласка (*good*) и претпостављени власник (*Yugoslavia*). Као идентификациони знак слике забележен је (погрешно) текст са њене полеђине (*Alexandre, Embelleyes Paris*). Поље „библиографија“ је празно. На другој страни картона убележени су датум доласка и одласка слике (*10. 9. 47, 10. Juni 1949 to Yugoslavia*). Из ових података види се да стручњаци Минхенског центра нису знали скоро ништа о пореклу слике.⁷

На основу шкртних података може се закључити да је Турнијеов *Концерти* имао бурну историју. Након настанка, средином треће деценије 17. века у Риму, припадао је, вероватно, разним власницима. У периоду између 1820. и 1861. године био је у Лондону, у поседу угледног колекционара, вероватно енглеског. Првих деценија 20. века био је у Паризу. У пролеће 1941. године био је, највероватније, у Краљевини Југославији.⁸

За време Другог светског рата *Концерти* је био предмет трговине, како сведочи и печат аустријске *Bundesdenkmalamt*, до које је стигао на непознат начин по завршетку рата, али извесно као отето власништво. Потом је у септембру 1947. године стигао у Минхенски сабирни центар.

Заједно са контингентом дела ликовне и примењене уметности, слика је у јуну 1949. године упућена у Београд на име ратних реституција.⁹ Ту акцију

1945. до 1949. године. Савезници су 1948. године пренели овлашћења супервизије над делима и документима Центра на управу Баварске, а од 1952. о њима се старало Министарство спољних послова за културу Западне Немачке: A. Enderlein et M. Flacke, *Database on the Munich Central Collecting Point*. <http://www.dhm.de/datenbank/ccp/>.

Опширније о пљачки уметничког блага током Другог светског рата видети у: Н. Feliciano, *The Lost Museum. The Nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art*, New York, 1997; Л. Н. Nikolas, *Otmica Evrope. Sudbina evropskih dragocenosti u Trećem rajhu i Drugom svetskom ratu*, Београд, 2011.

6 Eingangnummer (Arrival Number): 044894 Wasserburg 35; Beschriftung (Marks): Raum (Room) 10/6; Art des Gegenstandes (Type of object): 3 Musikanten, im ... (наставак је избледео), *Copie auf Caravaggio?*; Besitzer (Possessor): Lt. letter dr. Lireiteneg 13. 7. 48 (... C. S. R); Datum des Eingangs (Date of arrival): 10. 9. 47; Wetter (Weather): Zustand (Condition): gut; Bundesarchiv, B323/642, 323/690, Deutsches Historisches Museum Berlin. <http://www.dhm.de/datenbank/ccp/>.

7 Прегледом других картона установили смо да су администратори Минхенског центра прецизно уписивали податке о пореклу и другим карактеристикама слике уколико су их имали. На реституционом картону слике *Сийейеништије йарка йалайие Фарнезе у Кајрароли* Ибера Робера (Hubert Robert) написани су аутори, назив, као и име трговца од кога је слика откупљена за планирани Хитлеров музеј у Линцу. Слично је и са картоном за Роберу слику *Парк на језеру*: Т. Бошњак и С. Брајовић, „Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли Ибера Робера у Народном музеју у Београду“, *Зборник Народне музеја* 19/2 (Београд), 2010, 137–174, 155, нап. 71 и 72; *Исије*, „Парк на језеру Ибера Робера у Народном музеју у Београду“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, Нови Сад, 2010, 79–96, 80, нап. 3; *Исије, Имаинарни вртови Ибера Робера*, Београд, 2012, 53, нап. 36 и 37.

8 Међу документима Репарационе комисије Владе ФНРЈ чува се онај из јуна 1949. године, у чијем је заглављу име Американца Стефана Мјунсинга (Stefan P. Munsing), директора Минхенског центра од 1947. године. У документу се помиње телеграм који је 2. јуна 1949. послао игуман манастира Острог, Леонтије Митровић, у којем се наводи да су Немци 1941. године из манастира однели слику *Музичка група која иривага Каравађовој школи*, уље на платну: Архив Југославије, Репарациона комисија Владе ФНРЈ 54-319-483: 20714, 11584. У тренутку закључења писања овог рада није било могуће даље пратити овај траг. То ће бити тема будућег истраживања судбине *Концертиа*.

9 Овај датум, осим инвентарних картона Минхенског центра, потврђује и запис на вертикалној летви слепог рама: *June 13 30 (?)*

организовао је Анте Топић Мимара, ангажован на пословима реституције југословенске имовине.¹⁰ У јуну 1949. године слика је преузета од Министарства за науку и културу и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ и, на основу процене и према записнику који је сачинила стручна комисија, примљена у Народни музеј у Београду.¹¹ Од тада се чува у Збирци стране уметности, под инвентарним бројем 124, како бележи и запис на полеђини платна: УМ/И. стр. 124.

Концерти у Народном музеју у Београду и у литератури

Атрибуције дела која су стигла из Минхена у Народни музеј изведене су из података записаних на картонима Collecting Point-а. Тако је на инвентарном картону за *Концерти* писаћом машином откуцано: CARAVAGGIO, док је у инвентарној књизи, латиницом, исписано *Sledbenik Caravaggia*.¹² Сliku је први инвентарисао Момчило Стевановић, сликар, теоретичар, критичар и професор, који је после Другог светског рата водио Збирку стране уметности. Стевановић је био и секретар Комисије која је потписала записник о преузимању дела од Министарства за науку и културу и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ.¹³

У водичу који је публиковао Народни музеј 1970. и 1979. године, поводом прославе 125 година постојања, прво на француском, а потом на српском језику, Катарина Амброзић, кустос и шеф Збирке стране уметности, као аутора *Концертиа* навела је непознатог уметника, Каравађовог следбеника.¹⁴

10 Опширније о томе видети у: V. Kusin, *Mimara*, Zagreb, 1987, 106–107, 111–118, 133, 150–151; M. Terzić, „Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara“, *Vojnoistorijski glasnik* 46/1, 1997, 147–161.

11 У документу Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ, III бр. 7701, од 11. априла 1949, чији је предмет „Надопуна наших захтева према Немачкој“, који је Одељење за културу и уметност упутило Репарационој комисији Владе ФНРЈ, Одељењу за реституције, помиње се слика као „Каравађова школа: музицирајуће друштво“: Архив Југославије, Репарациона комисија владе ФНРЈ 54-319-483. У писму којим Уметнички музеј потврђује да је од Репарационе комисије при Влади ФНРЈ примио објекте, од 22. јуна 1949, слика се помиње као „Caravaggio: Muzikanti“: Архива Народног музеја у Београду: Уметнички музеј, бр. 466, 22. јун 1949, 15767. У поглављу „Објекти примљени од Репарационе комисије при Влади ФНРЈ“ записника састављеног у Уметничком музеју у Београду на дан 1. јула 1949, под бр. 55, наводи се: „Каравађо: Концерт, урамљен“: Архива Народног музеја: Уметнички музеј, бр. 501, од 2. VII 1949.

12 Опис слике на картону гласи: „Око стола четири фигуре које концертирају: с лева на десно: младић са леутом (дуге косе, рукав од беле свиле са крупним шарама исте боје), виолиниста окренут девојци (на глави шири перјем), девојка са гитаром (плава коса, глава у три четврти, поглед на горе, хаљина тамно љубичаста са жутом поставом на рукавима). Стоји мушка фигура, у црвеном огртачу са црним шеширом украшеним плавим нојевим перјем. На столу две нотне свеске. Општи тоналитет маслинастозелен, јаки ефекти осветљења.“ У инвентарној књизи слика је описана истим речима као и на картону, само је текст нешто дужи. Рукопис на инвентарној књизи припада Катарици Амброзић, кустосу и касније шефу Збирке стране уметности.

13 У Стевановићевом необјављеном *Каталогу дела француских мајстора из збирке Народног музеја у Београду* из 1957. године не помиње се Турнијеова слика, јер је вођена као дело италијанске уметности 17. века, а и због тога што су у каталогу описана искључиво дела из 19. и 20. века. О каталогу: И. Суботић, „Рукопис Момчила Стевановића ‘Каталог дела француских мајстора из Збирке Народног музеја у Београду’“, *Зборник Народног музеја* 15/2 (Београд), 1994, 263–271.

14 Катарина Амброзић је, као ауторка текста *La collection de peinture étrangère*, записала: *La belle composition le Concert, appartient au cercle des héritiers du Caravage, qui ont atténué la rigueur de la conception du maître*. Испод мале црно-беле фотографије слике написано је: *Peintre inconnu*. У издању ове публикације на српском девет година касније иста ауторка је у поглављу *Збирка страних сликар-*

Први који је слику приписао Николи Турнијеу био је инжењер електро-технике, познавалац уметности и колекционар Де Вито (Giuseppe de Vito),¹⁵ у тексту *Непознати Турније*, објављеном у угледном часопису за историју уметности, *Paragone*.¹⁶ На почетку текста истиче како је, у време када се још није стишао ехо изложбе француских караваџиста (мисли на значајну изложбу одржану у Риму и Паризу 1973. и 1974. године, која је донела многа нова знања и атрибуције),¹⁷ корисно скренути пажњу на слику која је, „иако се налази у музеју једног важног града, избегла пажњи специјалиста за *Seicento*, можда због тога што је удаљена од њиховог итинерера“. Потом истиче да се у Београду налази „јединствена и усамљена караваџеска слика без атрибуције“, која представља „убичајену тему концерта са четири фигуре од којих једна не учествује непосредно у акцији“. Пошто је „констатован манфредидански траг“ и поређења са другим сликама, Де Вито као аутора *Концертна* именује Турнијеа.

Међутим, *Концерт* је осамдесетих година 20. века и даље био наведен под старом атрибуцијом Караваџовог следбеника.¹⁸ Тих година знање о караваџистима знатно се проширило, захваљујући, између осталог, исцрпном каталогу њихових дела који је 1989. године саставио Николсон (Benedict Nicolson), у који је, према Де Витовој атрибуцији, увршћен и *Концерт*.¹⁹

У пролеће 1989. године у Народни музеј у Београду долази професор историје уметности на Римском универзитету и саветник многих светских музеја, па и југословенских, Зери (Federico Zeri). Залагањем Ирине Суботић, кустоса и тадашњег шефа Збирке стране уметности, Зери је прегледао Збирку и *Концерт* приписао Турнијеу, потврдивши Де Витову атрибуцију. Према његовој експертизи, преправљен је инвентарни картон, прецртано Караваџово име и написано *Nicolas Tournier*.²⁰

сѝва записала исто: „Лепа композиција *Концерт* припада кругу Караваџових следбеника, који су ублажили оштрину мајсторове концепције“, а испод фотографије: *Непознати сликар (Караваџова школа)*. Видети: *Musée National Beograd. Guide*, D. Papadopoulos (réd) Beograd, 1970, 103; *Народни музеј Београд. Водич*, Д. Пападополос (ур.), Београд, 1979, 100–101.

15 Де Вито (1924) је, како нас је љубазно обавестио у писму, на чему смо му веома захвални, у Београду био другим пословним поводом, али је, приликом посете Народном музеју, у сусрету са *Концертом*, био „потпуно сигуран да се ради о Турнијеовом делу“. Де Витова изучавања уметности 17. века, нарочито напулитанске, објављивана су последње четири деценије у водећим стручним часописима (*The Burlington magazine*, *Paragone*) и као јединице у каталозима изложби караваџиста и барокне уметности. Оснивач је *Fondazione Giuseppe e Margaret de Vito per la storia dell'arte moderna a Napoli*, као и часописа *Ricerche sul '600 napoletana*, који излази од 1982. године. Подаци о њему могу се наћи на сајту поменуте фондације.

16 G. de Vito, „Un inedito del Tournier“, *Paragone* 297, novembre 1974, 55–56, tav. 25.

17 A. Brejon de Lavergnée et J-P Cuzin, *Valentin et les caravagesques français*, Paris, 1974.

18 Данас можемо само да нагађамо зашто Катарина Амброзић у документацију Народног музеја није увела Де Витову атрибуцију. У поменутом *Водичу Народни музеја* из 1979. године (фуснота 15) слику је поново приписала непознатом караваџисти. Можда је разлог био тај што није имала поверења у мишљење неког ко није историчар уметности, као ни у његов текст, први који је објавио у значајном стручном часопису. Међутим, Де Витова атрибуција је с правом прихваћена и призната од свих каснијих истраживача Турнијеовог опуса. Сем тога, Де Вито у свом кратком тексту истиче једноставна и тачна поређења *Концертна* са Турнијеовим сликама из европских пинаотека, која није било тешко проверити.

19 “Tournier: Concert (four figures), National Museum, Belgrade. De Vito, 1974, PL. 25“, in: B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, L. Vertova (ed), Torino, 1990, 198.

20 На овим подацима захваљујемо проф. Ирину Суботић, која је на картону исправила наслеђену нетачну атрибуцију. На полеђини картона, под рубриком „примедба“, записала је: *Nicolas Tournier*, а

Посвећеношћу Татјане Бошњак, која постаје кустос Збирке стране уметности 1996. године, *Концерти* је у базу података Народног музеја ушао под исправном атрибуцијом, а његова фотографија и опис (заснован на Де Витовом тексту) у каталог који је пратио најзначајнију изложбу посвећену Турнијеу 2001.²¹ Захваљујући овом прегнућу, *Концерти* је престао да буде „далеко од итинерера специјалиста за 17. век“.

Исте године написан је и текст у којем се кратко описује *Concertino* из Београда, из пера италијанске историчарке уметности Луизе Вертове (Luisa Vertova).²² *Концерти* је поменут и у тексту о француском сликарству Татјане Бошњак, који је био најавна њеног припреманог каталога збирке француског сликарства у Народног музеју.²³

Слика *Концерти* излагана је у оквиру сталне поставке Народног музеја од 1966. до марта 1996. године. За то време, осим могућег, тада уобичајеног „освежавања полисажом“ (додавања слоја сикативног уља), није прошла кроз конзерваторско-рестаураторски третман. Међутим, може се тврдити да је слика имала бар две конзерваторско-рестаураторске интервенције у прошлости. Подлепљена је на ново платно, па је касније урађена још једна интервенција. Платно којим је подлепљена засечено је на два места, што се види и голим оком у пределу око главе стојеће фигуре. Осим подлепљивања, слика је и чишћена: има ретуше и нови слој лака. На инфрацрвеном снимку виде се *pentimenti*: најјаснија промена је положај десне руке лаутисте (сл. 3). На ултраљубичастим снимцима се, као тамне флеке, виде само најмлађи ретуши, док су они старији мање уочљиви. Када је слика подлепљена и чишћена, није могуће утврдити без неопходне експертизе рестауратора Народног музеја, која ће у будућности донети многа неопходна знања о *Концерти*.²⁴

Турније, француски сликар каравађиста

Основни подаци о Турнијеовом животу и деловању налазе се у делима његових суграђана из Тулуза, правника Ди Греа (Bernard Dupuy du Grez), *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, из 1699, и археолога и ерудите Димежа (Alexandre Dumège),

у наставку: N. Monliener – NM Warszawa. Уколико је примедба исправно прочитана, верујемо да се односи на Турнијеову слику *Давид с Голијајиновом главом* у Народног музеју у Варшави (Muzeum Narodowe), те да је написана као препорука за компарацију, због сличности физиономија Давида и младића са виолином са *Концерти*.

21 С обзиром на то да је комесар изложбе и највећи зналац Турнијеовог опуса Емери (Axel Hémerly) замолио да добије слику у јануару 2000. године, околности нису допуштале њено путовање, па је Татјана Бошњак, тада шеф Збирке стране уметности, послала фотографију, која је објављена у колору и малом формату, у делу каталога у којем су приказане слике које нису биле на изложби, под бр. 53. Испод фотографије објављен је текст у којем је *Концерти* добио високу оцену (цитирано у нап. 2).

22 L. Vertova, „La religiosità di Nicolas Tournier a Roma“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne. Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), Toulouse, 2003, 91–102, 102, not. 39.

23 Т. Бошњак, „Француско сликарство у Београду. Формирање и улога јавне колекције“, *Зборник Народног музеја* 19/2 (Београд), 2010, 501–533, 515, нап. 45.

24 На свим наведеним подацима о стању слике захваљујем Софији Кајтез, рестаураторки саветници Народног музеја у Београду.

Biographie toulousaine, из 1823. године.²⁵ Захваљујући излагању и анализи документованих дела које је Турније створио после 1627. године у југозападној Француској, започело је уобличавање његове уметничке персоналости у науци. Посебан значај у томе имала је изложба *Peintres de la réalité en France au XVII^{ème} siècle* у Паризу 1934. године, на којој је први пут истакнуто да се Турнијеов значај може поредити са Пусеновим (Nicolas Poussin), Ле Бреновим (Charles Le Brun) и Де ла Туровим (Georges de La Tour), јер је у француско сликарство увео радикалне новине и дубоку емоционалност.²⁶ Интересовање за Турнијеове римске године подстакнуто је нарочито деловањем историчара уметности Лонгија (Roberto Longhi) и Лаверњеа (Arnauld Brejon de Lavergnée) и изложбом *Valentin et les caravagesques français*, у Риму и Паризу 1973. и 1974. године.²⁷ Након ове изложбе, као и других организованих у европским и америчким музејима Турнијеу су приписане слике некада сматране делима других каравађиста, па и самог Каравађа.²⁸ Нарочито је значајна била последња велика Турнијеова изложба у Тулузу, одржана 2001,²⁹ као и конференција из 2003. године.³⁰ Последње деценије Турнијеове слике често су излагане у оквиру изложби о барокној уметности, нарочито римској.³¹ На основу поменутих сазнања, Турнијеов живот и опус могу се донекле реконструисати.

Никола Турније рођен је 1590. године у Монбељару, тада у саставу Виртембершког војводства. Његов отац Андре и стриц Клод били су сликари који су, као протестанти, напустили родни Безансон, под шпанском влашћу. Турније је прве занатске подуче добио од оца, који га је учио да црта крејоном. Његов одлазак у Рим мора се посматрати у контексту француске културне политике тог времена. Визуелна култура ове државе, која се после религиозних сукоба и грађанског рата политички централизовала, обликовала се према узору на римску. Двор Анрија IV и Марије де Медичи, који је запошљавао италијанске уметнике, слао је сликаре из Француске у Рим. *Francesi* у Рим стижу почетком

25 Обе књиге су доступне у PDF формату на веб-сајту. <http://openlibrary.org/>.

26 C. Sterling, *Peintres de la réalité en France en XVII^{ème} siècle*, Paris, 1934. <http://www.musee-orangerie.fr>.
Важно је напоменути да су Турнијеове слике излагане на салонима 1751. и 1791. године које је организовала Краљевска академија сликарства и скулптуре (Académie Royale de peinture et de sculpture) у Тулузу. На позив Музеја августинаца (Musée des Augustins) париски експерт Жорж (George) припремио је 1864. године каталог, публикован 1873, у којем се истиче чистота цртежа и племенит карактер Турнијеових слика: A. Hémery, „Nicolas Tournier, peintre de l'introspection. État de la question et essai de reconstitution de sa carrière“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 13–28.

27 Лонги је Турнијеов опус осветлио серијом чланака публикованих од 1928. до 1934. у *Quesiti caravageschi* и као комесар изложбе *Mostra del Caravaggio e dei Caravageschi* у Милану 1951. године, а Лаверње нарочито као комесар претходно наведене изложбе (в. нап. 18).

28 Посебан значај у томе имале су изложбе чије каталоге наводимо: P. Rosenberg et M. Fumaroli, *France in the Golden Age: Seventeenth-Century French Paintings in American Collections*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1982; A. Brejon de Lavergnée et al., *Dopo Caravaggio: Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana methodus*, Milano, 1987.

29 *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse 2001, чији је комесар био Аксел Емери (в. нап. 21).

30 *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), Toulouse, 2003.

31 Последњи пут на изложби *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Budapest, 2013–2014.

друге деценије 17. века.³² Захваљујући франкофилској политици папе Урбана VIII, били су добро прихваћени.³³ За разлику од његових земљака који су уживали заштиту најугледнијих патрона и самим тим добијали и јавне поруџбине, Турнијеово име се нигде не помиње, осим у *Stati d'anime*, једином документу који потврђује његов боравак у Риму.³⁴

Турније се, како сведоче поменуте тулуске историографије, од 1626. до 1639. године помиње у Каркасону, Монпељеу, Безјеу и Тулузу. Осим жанр-сцена и портрета, стварао је јавне религиозне поруџбине, којима је увео каравађизам у тај део Француске. Највећи број поруџбина добио је од братства Покајника у црном (*Confrérie des Pénitents noirs*), која је, попут других конгрегација покајника, основана након Тридентског концила да ојача дух католицизма. Конгрегација је била посвећена декорацији својих капела, нарочито капеле Светог гроба (*Saint-Sépulcre*) у катедрали Сент Етјен (*Saint-Étienne*) у Тулузу, која је прослављена као „најлепша у Француској“ у ондашњим хроникама. Од 13 великих слика које су је украшавале, три најважније, за главни олтар, насликао је Турније: *Распеће*,³⁵ *Скидање с крста* и *Ношење крста*, откривено тек 2011. године.³⁶ На зиду брода катедрале налазила се његова слика *Бијка код Црвене стіене*. Осим чланова братства и свештенства катедрале, Турније је имао и друге угледне патроне међу којима се истицао Де Реш (*Bernard de Reich*), чувар државног трезора у Тулузу, за ког је насликао *Концерт*, данас у Лувру (*Musée du Louvre*).³⁷

Све религиозне теме које је Турније сликао у Француској биле су католичке, а то је била и *Бијка Констјантинина њрошив Максениција*, која је након Тридентског концила, нарочито у рубним областима католичанства, опомињала на пропаст свих јереси. Велика емоционална снага Турнијеових тешких, замишљених фигура, међусобно изолованих у тишини, строгост композиције и резак тон наводе неке истраживаче да у томе препознају његово хугенотско порекло.³⁸ Ипак, емоционална и композициона комплекс-

32 O. Bonfrat, „Molti francesi e fiammenghi che vanno e vengono non li si puol dar regola: mobilità géographique, mode d'habitat et innovation artistique dans la Roma de Nicolas“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, Toulouse, 2003, 65–75.

33 Најугледнији је био Вуе, који је дела продавао и колекционарима заинтересованим искључиво за класицизам, као што је био Дал Поцо (*Cassiano dal Pozzo*), радио за цркве Светог Фрање у Риму (*San Francesco a Roma*) 1620. и Сан Лоренцо ин Лућина (*San Lorenzo in Lucina*) 1624, и те године постао *principe* Академије Светог Луке. Од француских сликара, нарочито Де Булоња, поручиване су олтарске слике за Цркву Светог Петра; W. Windorf, *Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom: Faktizität und Fiktionalität in der Altarbilddausstattung unter Papst Urban VIII (1623-1644)*, Regensburg, 2006, 132–157.

34 Опширније о *Stati delle anime (Status Animarum)*, регистрима уведеним након Тридентског сабора, у којима су свештеници бележили основне податке о својим парохијанима, и њиховој драгоценој улози у расветљавању уметничких биографија видети у: *Artisti e artigiani a Roma: dagli Stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, E. Debenedetti (ed), parte I, Roma, 2004.

35 Ова слика популаризовала је Турнијеа у савременом добу: плава боја Богородичиног мафориона инспирисала је списатељицу Трејси Шевалије (*Tracy Chevalier*) у писању романа *Девичанско плаво (The Virgin Blue)* 1997. године.

36 S. Trouvé, „Nicolas Tournier et le décor de la chapelle de la confrérie des Pénitents noirs de Toulouse, u: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, 173–186.

37 C. Sterling, „Le Concert de Tournier de Toulouse au musée du Louvre“, *Prométhée*, avril 1939, 171–174.

38 M. Koch, „Calvinism and the Visual Arts in Southern France, 1561 to 1685“, in: *Seeing Beyond the World. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, P. Corby Finney (ed), Cambridge, 1999, 163–198, 191.

ност Турнијеових слика сведочи, пре свега, о неприкосновеном Каравађовом утицају. Турнијеове „архаизирајуће“ форме, овоидне и артифициране, плод су искустава из Рима утканих у властиту професионалну зрелост, као и католичке вере која је позивала на аскетизам и медитацију и, истовремено, на каритативни занос.³⁹ Турније је умро у Тулузу, као католик, 1639. године.⁴⁰ Његове слике из Тулуза биле су последња истинска медитација о Христовом страдању и последњи израз каравађескне интернационале.

Турније, *Концерти* и *Manfrediana Methodus*

Реконструкција Турнијеовог римског периода почива искључиво на стилској анализи његових слика. Не знају се датуми њиховог настанка, поручиоци, нема уговора, ни трагова учешћа у неком уметничком удружењу, што наводи на закључак да је живео као независни уметник. Једини чврст доказ је из *Stati d'anime*, које бележе да је становао са фламанским сликаром Дуфеом (Gérard Douffet), у улици Дела Кроће (Della Croce), у непосредној близини Пјаца дел Пополо (Piazza del Popolo), у крају у којем је живео највећи број уметника. Неки истраживачи сматрају да је Турније у Рим морао доћи знатно раније, као младић.⁴¹ Међутим, подаци из *Сћања душа* везују га за Рим у периоду од 1619. до 1626. године.⁴² Попут многих римских сликара тог времена, био је под великим утицајем Манфредија (Bartolomeo Manfredi) и прихватио тзв. *Manfrediana Methodus*.⁴³

Manfrediana Methodus-а не би ни било да није било Каравађа и његове сликарске револуције, једне од највећих које памти европска уметност. Изразитим реализмом у представљању протагониста жанра свакодневице, митолошких и религиозних тема, којим је убеђивао посматрача да је слика одраз његовог сопственог искуства, а не апстрактна појава, Каравађо је протресао римску уметничку сцену као нико пре њега пуних пола века. Каравађове слике, које су сажимале његове ломбардијске корене и римску пикторалну традицију, прихватила је образована елита, којој су се допали брижљиво насликани натуралистички детаљи и неуобичајени, често про-

39 L. Vertova, „Riflessioni su Nicolas Tournier“, *Antichità viva* 33, 2–3, 1994, 43–50; *Eadem*, „La religiosità di Nicolas Tournier a Roma“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, 96.

40 P. Salies, „Nicolas Tournier. Peintre en Languedoc (1590-1639?)“. Nouveaux documents sur sa vie et ses oeuvres“, *Archistra* 11-12, hiver 1973-1974, 99–105.

41 Ова претпоставка изведена је на основу стилске анализе и докумената који прате Де Булоња и Ренијеа у Риму. Турнијеове римске слике показују траг сликарског начина каравађисте Бонерија (Francesco Boneri), познатијег под именом Чеко дел Каравађо (Secco del Caravaggio), чији је утицај био најизразитији током друге деценије 17. века: G. Papi, „Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, 103–114.

42 A. Brejon de Lavergnée, „Pour Nicolas Tournier sur son séjour romain“, *Paragone* 287, 1974, 44–55.

43 Немачки писац и сликар Фон Зандрарт (Joachim von Sandrart), који је у Риму боравио од 1629. до 1635. године, први је препознао специфичан стил који је овај сликар установио и назвао га *Манфредијевим маниром*, у својој биографији о Зегерсу (Gerard Seghers) 1675. У латинском издању његових уметничких биографија из 1683, појавио се појам *Manfrediana methodus*, који је допринео Манфредијевој репутацији и остао у науци до данашњих дана: J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild und Mahlerer-Künste*, A. Peltzer (ed), München, 1925, 277.

вокативни, начин на који се његови јунаци обраћају посматрачу.⁴⁴ Сликари су препознали Каравађово одступање од конвенција, прихватајући есенцијално средство његових религиозних композиција, *tenebroso*, постављање фигура обасјаних јаким светлом испред тамне позадине.⁴⁵ Каравађово озлоглашено понашање и сукоби са колегама привлачили су додатну пажњу на његово сликарство, па и на сам Рим.

Каравађо није имао непосредне ученике, али јесте бројне следбенике. Они су створили каравађизам, интернационални тренд са најважнијим упориштима у Риму, Напуљу, Утрехту и Севиљи.⁴⁶

За успех и ширење каравађизма био је најзаслужнији Манфреди.⁴⁷ Он је након Каравађовог одласка из Рима 1607. године стандардизовао и поједноставио комплексност његовог сликарства. И данас се може потврдити давнашња оцена да није био „обичан имитатор“, већ неко ко је „трансформисао“ Каравађа.⁴⁸ На основу Каравађових жанр-слика и, посебно, слика о Светом Матеју у Цркви Светог Луја Француског (San Luigi dei francesi), Манфреди је створио *метод* представљања религиозних тема *Одрицања Светиој Пејтра* и *Давида и Голијата*, и жанр-композиција у којима су јунаци коцкари, војници, пророчице, млади дендији одбегли од родитељског дома што се опијају и певају у ситне ноћне сате у тавернама озлоглашеног римског кварта Ортачо (Ortaccio).

Манфреди није добијао велике јавне поруџбине, али су његова дела куповали најутицајнији патрони и колекционари. Водио је неку врсту *scuole* која је производила велики број копија и варијанти. У овом атељеу формирано је многи уметници, нарочито *Francesi* и *Fiamminghi*: Де Булоњ, Вуе, Вињон (Claude Vignon), Реније, Ван Бабурен (Dirck van Baburen), Хонтхорст (Gerrit van Honthorst), Зегерс. У њему је, највероватније, био и Турније.

Од оца већ подучен занату, нарочито цртежу, Турније је у Манфредијевом атељеу научио да слика бојом. Научио је да постави композицију без припремног цртежа, попут других каравађиста, и тако је радио до краја живота. Радиографска анализа неких Турнијевих слика доказује да је често поправљао и мењао положај ногу и руку фигура, њихова места на слици, понекад и читаве композиције и, сходно томе, теме. Инфрацрвени снимак београдског *Концертџа*, такође, показује *pentimente*, највише у положају руке лаутисте. За припрему платна користио је земљану браон боју (болус), направљену од оксида гвожђа, помешану са цинквасом (цинково бело), дакле,

44 Опширније о томе видети у: V. Von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin, 2009.

45 P. M. Jones, *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot, 2008, 75–135; M. Fried, *The Moment of Caravaggio*, New Jersey, 2010.

46 *Caravaggism and the Baroque in Europe*, A. Poggi et M. Voena (eds), London, 2007; *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, M. Calvesi et A. Zuccari (eds.), Roma, 2009.

47 Вероватно је Манфреди припадао кругу Каравађових пријатеља и био поменут као *Bartolomeo servitore del detto Michelangelo* на суђењу овом сликару поводом његових увредљивих песама на рачун колеге Баљонеа (Giovanni Baglione). О Манфредију: N. Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582-1622): Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar, 2004.

48 *Bartolomeo Manfredi Mantovano non fu semplice imitatore, ma si trasformò nel Caravaggio*: G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, E. Borea (ed), Torino, 1976, 234.

стандардну препаратуру, уобичајену код римских сликара првих деценија 17. века. Најчешће је користио груба и чврста платна, чак и касније у Француској, где је имао имућне патроне.⁴⁹

Турније је од Манфредија прихватио тада популарне теме „конверзације“ која се развија између три и седам фигура различитог узраста и статуса, постављених у хоризонталним плановима, осветљених снопом светлости из невидљивог извора који долази са једног, обично горњег, угла слике, насликаних у браон и маслинастозеленим нијансама, уз повремене рефлексе жуте и црвене боје. Прихватио је и стандардни репертоар типова музичара, коцкара, војника, скитница, куртизана, увек представљених као *mezze figure*, са портретним карактеристикама. Овакав скуп ликова популаризован је пикарским романима, уличним песмама, представама *commedia dell'arte*, и Каравађовим сликама. Међутим, док су Каравађови јунаци усредсређени на једну активност, Турнијеови су најчешће, у духу *Манфредигејовој методе*, истовремено обузети пијанчењем, коцкањем, прорицањем судбине, музицирањем. Реалистична непосредност слике, комбинација стандардних карактера и портрета *al naturale* која наглашава физичко присуство фигура, постављених око стола покривеног венцем са античког храма, који као да продире у простор посматрача чинећи га саучесником, одређују Турнијеа као највернијег репрезента *Manfrediana Methodus*.⁵⁰

Ипак, како нарочито сведочи *Концерти* из Народног музеја у Београду, Турније је стекао и резерву према таквом начину сликања, па и одређену врсту конфронтације с њим.⁵¹ На *Концертију* он потпуно избегава радикалне мотиве каравађизма – плебејска лица, гримасе, запуштеност, и представља уредне и господствене фигуре, отменог лика и држања. Протагонисти већине Турнијеових слика, а нарочито *Концертиа*, озбиљни су, медитативни и меланхолични. Они су обузети неком врстом интроспекције чак и када посматрачу нуде чашу из руке, па и гледалац, попут сликара, задржава извесну дистанцу од сцене коју посматра. На Турнијеовим сликама, за разлику од Манфредигејових, нема немира, напора, насиља, буке и „нечег мангупског“. Активност је у току, али као да је замрзнута. Барокна театрална реторика је стишана и преточена у *tranquille gravité*.⁵²

У *Концерти* из Народног музеја у Београду Турније инкорпорира решења са својих ранијих римских слика. Лице и фигура виолинисте подсећају, како је већ примећено, на *Светиој Јована Јеванђелистију* из Галерије *Ciada* (Galleria Spada) у Риму,⁵³ као и на *Лауисистију*, тј. како сведочи запис на слици, *Све-*

49 О сликарском поступку, на основу шест Турнијеових слика из француских колекција видети у: É. Martin, „À propos de la pratique picturale de Nicolas Tournier“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 71–77.

50 N. Hartje, „L'influence de Bartolomeo Manfredi (1582-1622) sur les caravagesques français et sur Nicolas Tournier en particulier“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 29–49, 45.

51 О Турнијеовом отпору према Манфредију као узору. Видети у: P. Rosenberg et M. Fumaroli, *France in the Golden Age: Seventeenth-Century French Paintings in American Collections*, New York, 1982, 324–325.

52 A. Hémerly, *Nicolas Tournier, peintre de l'introspection*, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 13–28.

53 G. de Vito, *op. cit.*, 55.

шої Генезијуса (приватна колекција). Човек који нуди чашу посматрачу на *Пијанци са лаутистом* из Музеја Де Бери (Musée du Berry) у Буржу (сл. 4) постављен је на исто место и одевен на исти начин као и лаутиста на београдској слици. Обојици је десна рука избачена до самог плана слике, чиме се посматрач слике из Буржа позива да „узме“ чашу, а онај слике из Београда да додирне струне лауте. Лаутисти са београдске слике позом и одећом веома је сличан онај из *Кафанске сцене са свирачем лауте* у Музеју Де Тесе (Musée de Tessé), у Ле Ману (сл. 5). Слике из Ле Мана и Београда имају сродан квалитет у приказивању руку, дугих и танких прстију, изузетно вешто представљених.

Лик човека који стоји најчешће се појављује на Турнијевим сликама. Веома сродна му је централна фигура са *Коцкара* из Етингем Парка (Attingham Park) у Шроузбрију, као и човек који седи на столу на два *Одрицања Свештој Пејра* из Националног музеја Прадо (Museo Nacional del Prado) у Мадриду и Хај музеја уметности (High Museum of Art) у Атланти. На *Сцени јозбе са свирачем лауте* из Музеја уметности у Сент Луису (Saint Louis Art Museum) слична му је фигура на левој страни.⁵⁴ Ова и београдска слика сродно третирају племените ликове, уредне фризуре, браду и бркове, детаље одеће, беретке, као и колорит, нарочито у акцентовању љубичасте на уснама. На свим поменутих, као и на осталим Турнијевим сликама, жене су приказане сасвим другачије од девојке са *Концертиа* у Београду, о чему ће касније бити више речи.

Турнијеве римске слике веома су сродне по колориту и у третману драперије. Боје се крећу од бледих окер и љубичастих тонова, према стишаним нијансама жуте и браон, уз акценте црвене и наранџасте, које увек носе најактивније фигуре на слици. Слична одећа на његовим јунацима слично је и моделована. Како је примећено, рукав лаутисте набран је на исти геометризван начин као и на *Флаутисти* из Пинакотеке (Pinacoteca Tosio Martinengo) у Бреши.⁵⁵ На *Сиражарској соби* из Галерије слика (Gemäldegalerie) у Дрездену, једној од Турнијевих највећих и најкомплекснијих жанр-слика, исто као и на много једноставнијем београдском *Концертиу*, примећује се дуга и оштра линија четке, посебно видљива на драперијама, нарочито рукавима, по којој се Турније разликује од осталих караваџиста.⁵⁶ Драперије су често представљене са угластим наборима, као да су од хартије, или „минерала“,⁵⁷ са текстуром постављеном у преломљеном, троугаоном аранжману.

Како су приметили сви досадашњи истраживачи, Турније представља варијације истог стола око којег окупља насликано друштво. Понекад су

54 Опширније и *Концертиу* као антологији фрагмената Турнијевих римских слика, и о његовом уопштеном поређењу са вероватно истовременим *Одрицањем Свештој Пејра* из Прадо музеја и *Сценом јозбе са свирачем лауте* из Сент Луиса видети у: А. Hémerу, „Oeuvres autographes non présentées à l'exposition“, in: Nicolas Tournier, *Un peintre caravagesque...*, 168–169.

55 G. de Vito, *op. cit.*, 55.

56 На дуг и оштар Турнијев потез четке скренута је пажња нарочито након техничке експретизе неких његових слика: Е. Martin, *op. cit.*, 73.

57 На овакав третман драперије скренуто је пажњу: G. Papi, “The Guard Room”, cat. no. 9, in: *Caravaggio to Canaletto...*, Budapest, 2013–2014, 152–153.

фрагменти римске античке пластике израженији и занимљивији, а понекад, као на *Концерџу* из Београда, то је једноставни антички венац.

Ипак, београдски *Концерџи* веома је посебан у Турнијеовом опусу. По стилу, духу, атмосфери, испољава најјачи отклон од манира *à la Manfredi* од свих његових римских слика. Управо то, а не само рекапитулација дотад створених дела, тј. вешто рекреирање њихових фрагмената, упућује на то да ју је насликао пред крај боравка у Риму, као уметник који је тражио пут самосвојнијег изражавања. Томе у прилог нарочито сведочи начин на који је представљена тема слике – музика.

Турније, сликање музике и *Концерџи* из Народног музеја

У Турнијеовом опусу, не нарочито обимном, музичке теме су релативно честе. Око десет његових слика (број није прецизан јер у науци постоје дилеме поводом њихове атрибуције) приказује музицирање. Слично је са другим караваџистима, као и сликарима чија је уметност обликована класичним нормама.

Одговор на питање зашто је музика била тако важна и честа сликарска тема треба тражити у култури Рима пред крај 16. и првих деценија 17. века. У том космополитском центру науке, информација и културе⁵⁸ сликање музике је било интензивније него икада раније, а доживело је и велику промену.

Мада је музика била популарна тема уметности од 15. века и приказивала се у оквиру религиозних и митолошких композиција, алегорија са различитим порукама и реалистичних представа музичара,⁵⁹ она је најчешће била пратња општих наратива. У последњој деценији 16. века музика доживљава апотеозу на Караваџовим сликама.

Промена у сликању музике мора се довести у везу са променом музике саме.⁶⁰ Један од најугледнијих патрона, колекционара и познавалаца уметности свога времена, маркиз Ђустинијани (*Vincenzo Giustiniani*) у трактату *Discorso sopra la musica*, у којем описује музички живот Рима у трајању од пола века, бележи да су модерни композитори „мало марили за старе стилове са прекрасним украсима“ и стварали песме за један или два гласа уз пратњу жичаних инструмената.⁶¹ Напуштање комплексне позноренесансне полифоније и стварање једноставнијег и непосреднијег музичког израза касније је названо фирентинско-римским музичким стилем.⁶² Популарност

58 О Риму као барокном *caput mundi* видети у: *From Rome to Eternity. Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, P. M. Jones et T. Worcester (eds), Leiden, Boston, Köln, 2002.

59 Опширније о томе видети у: *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, K. A. McIver (ed), Aldershot, 2003.

60 Постоји мишљење да је „историографска опсеција годином 1600.“ погрешна, јер се коренита промена у музици тада није десила: J. P. Wainwright, „Introduction: From 'Renaissance' to 'Baroque', in: *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in Seventeenth Century*, J. Wainwright et P. Holman (eds), London, 2005, 1–22, 11. Међутим, фокус истраживања историографа није на композиторима и квалитету музике, као у наведеној књизи, већ на начину извођења и перцепцији музике у ондашњем контексту, а они јесу биле измењени у односу на претходни период.

61 V. Giustiniani, *Discorsi sulle arte e sui mestieri, ca. 1620 & 1628*, A. Banti (ed), Milano, 1981, 22–23.

62 Стварање „нове музике“ везује се за *Camerata fiorentina*, познату и као *Camerata de'Bardi*, групу фирентинских литерата и музичара који су се од 1573. године састајали у дому свог патрона Бардија (*Giovanni Bardi*), у којој је најизразитији представник био Галилеј (*Vincenzo Galilei*), отац познатог

„нове музике“ и малих интимних концерата, одржаваних у просторијама господских палата, пројектованим и декорисаним управо за ту сврху, подржало је патронатство представника најзначајнијих римских, посебно кардиналских, породица.⁶³ Оно је одредило прихватање нових музичких стандарда и створило тржиште за њих.

Најзначајнији промотер новог музичког стила био је кардинал Дел Монте (Francesco Maria del Monte), музичар аматер, власник раскошне колекције музичких инструмената, нота, слика, античких скулптура. Окружен најутицајнијим представницима политичког, економског и уметничког живота Рима, повезан са водећим личностима музичке авангарде, нарочито са композитором Де Кавалијеријем (Emilio de Cavaliere) и кардиналом Монталтом (Alessandro Montalto), Дел Монте је имао одлучујућу улогу у креирању, извођењу и перцепцији оновремене музике.⁶⁴ У његовој палати (Palazzo Madama) често су се одржавале позоришне представе са музичким интермедима (*intermedi*), док су се неформална музицирања изводила у тзв. *camerino*, уз мали број професионалних музичара, инструмената и гостију. Инвентар његове колекције показује да је поседовао велики број музичких слика.

У Дел Монтеовом интелектуалном окружењу култивисали су се мисао и сликарски поступак његовог штићеника Каравађа, а у њему је добио и оквир својих музичких слика. Оне јесу слојевите алегорије, али су, истовремено, и реалистичне представе које евоцирају атмосферу камерних концерата у кардиналовој палати.⁶⁵ Захваљујући њима самима и томе што су биле на зидовима славног музичког *camerino*, постале су иконографски и стилски стандард сликања музике у Риму и целој Европи.

Међутим, каравађисти убрзо напуштају сликање музике у култивисаном окружењу и окрећу се њеним представама у римским кафанама. Они комбинују обрасце Каравађових префињених *Музичара* и *Лауџистиче*, али и *Карџароша* и *Пророчице*, стварајући хибридне презентације пијанчења, коцкања, прорицања судбине и музицирања.

Разлози за ову промену могу се тражити у друштвеној и културној стварности оновременог Рима. Каравађисти су, за разлику од свог узора, веома ретко били у прилици да стасавају и стварају у интелектуалном

астронома. Залагали су се за реформу музике, угледање на једноставност и драмски потенцијал античких грчких монодија, као и развој тзв. *stile recitativo* и опере: L. Korrick, "Vincenzo Galilei's Re-vision of Renaissance Tuning: Trading on Nature and Art", in: *The Sounds and Sights of Performance in Early Music. Essay in Honour of Timothy J. Mc Gee*, M. Epp et B. E. Power (eds), Farnham, 2009, 123–154.

63 A. Morelli, "Spaces for Musical Performance in Seventeenth-Century Roman Residences", in: *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, D. Howard et L. Moretti (eds), Oxford, 2012, 309–320.

64 F. Trinchieri Camiz, "Music and Painting in Cardinal del Monte's Household", *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, 213–226.

65 Опширније о Каравађових пет слика са музичком тематиком видети у: F. Trinchieri Camiz et A. Ziino, „Caravaggio: Aspetti musicali e committenza“, *Studi musicali* 12, 1983, 67–83, 71; F. Trinchieri Camiz, „The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture“, *Artibus et historiae* 18, 1988, 171–186; *Eadem*, „La Musica nei dipinti di Caravaggio“, *Quaderni di Palazzo Venezia* 6, 1989, 151–176; K. Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, New York, 1990; A. Ziane, „Affetti amorosi spirituali: Caravaggio e la musica spirituale del suo tempo“, in: *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, S. Ebert-Schiffer et E. Kieven (eds), Milano, 2007, 161–179.

миљеу угледних патрона, као и да присуствују њиховим концертима. Затим, „демократизација“ насликаних јунака, који губе ореол класичног идеала и попримају изглед обичних људи, започета Каравађовим реализмом, обухватила је и сликање амбијента. Римске таверне, некада сматране недостојним окриљем вербалних и визуелних презентација, постају све омиљенија тема уметности, великим делом због тога што постају све популарније и прихватљиве у социјалном контексту, као и због релативно ниске цене вина.⁶⁶ Оснивање уметничких асоцијација у Риму, попут низоземског *Пјишце селице* (Schildersbent) 1623. године, супротстављених традиционалној Академији Свети Лука (Accademia di San Luca), такође, охрабрује сликање тема, јунака и амбијента који крше оквири традиционалног *decorum*. Продукцију кафанских сцена подстакло је и слободно тржиште, врста нове уметничке позорнице на којој се снабдевала грађанска класа у повоју, која се у њима препознавала и уз њих разонодила. Сем тога, ни аристократија није била имуна на њихову привлачност, што сведоче пописи елитних римских колекција. Ове слике биле су извор чулног и менталног стимуланса, део нове комерцијалне естетике, израз моћи и богатства власника који су их стицали.

Неуморни креатор ових сцена био је Манфреди. Његова *Кафанска сцена са лауџисџиом* из Земаљског музеја уметности у Лос Анђелесу (Los Angeles Country Museum of Art), (сл. 6), настала до 1622. године, постаје норматив свим представницима *Manfrediana Methodus*. Они сликају допојасне фигуре које, окупљене око стола у мрачној атмосфери римске таверне, пију и слушају музику. Музичких партитура, *sine qua non* култивисаних музичких слика, на њима нема. Манфредијев први велики ученик, Де Булоњ, понављао је овај образац. Варијације Манфредијеве слике стварао је и Турније.

То су, најпре, *Кафанска сцена са свирачем лауџе*, познатија под називом *Réunion de buveurs* у Музеју Де Тесе у Ле Ману (сл. 5), настала отприлике 1620. године,⁶⁷ *Концерт*, који се чешће назива *Пијанка са лауџисџиом* Музеја де Бери у Буржу (сл. 4), око 1623,⁶⁸ као и *Сцена тозбе са свирачем лауџе* из Музеја уметности у Сент Луису (сл. 7), око 1625. године.⁶⁹ На свима је приказан сличан распоред фигура, сто сачињен од фрагмената античких споменика, и исти типови пијанаца, лаутиста, негованих младића из добрих кућа и куртизана. Све су компоноване са дисциплином и вештином, сликане брижљиво и понекад помало „равно“.

На *Концерту* из Народног музеја у Београду фигуре су смештене у тамни амбијент, што је дериват поменутих Турнијеових слика. Како је већ речено, физиономије и позе, нарочито зрелог човека који подсећа на фигуре што

66 Опширније о римским тавернама видети у: P. Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays in Perception and Communication*, Cambridge, 1987, 132–149.

67 Опширније о слици видети у: A. Hémerly, „Catalogue“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 80–82.

68 На неприкладност ранијег назива слике указали су: P. Rosenberg et M. Fumaroli, *op. cit.*, 325. Опширније о слици видети у: A. Hémerly, *op. cit.*, 88–90; R. Vodret et C. Strinati, „Painted Music: A New and Affecting Manner“, in: *Genius of Rome 1592-1623*, L. Brown (ed), Royal Academy of Arts, London, 2001, 92–115, 110, cat. no. 36.

69 A. Hémerly, *op. cit.*, 112–114.

послужују друштво окупљено око истог стола са античким венцем, такође су реминисценција већ представљеног. На слици из Народног музеја, међутим, није представљена кафанска музичка сцена. То је заиста *Концерт* и с правом је оцењен као најелегантнији међу Турнијеовим сликама с музичком темом. Његова структура мање је комплексна од наведених слика, али је у својој једноставности и заокружености посебна и зрела.

За разлику од концерата у Буржу, Ле Ману и Сент Луису, фигуре су у потпуности посвећене стварању музике. Исто је и на великом *Концерту* из Лувра (сл. 8), али то је поручени приказ музицирања породице угледног правника из Тулуза, Турнијеовог патрона, Де Реша. Овакви отмени концерти, на трагу Каравађових *Музичара*, били су веома ретки. По том духу, сродан му је једино Спадин (Lionello Spada) *Лудовизи концерт* из Лувра, око 1615, и Претијев (Mattia Preti) *Концерт* из Музеја уметности Тисена од Борнемиса (El Museu del arte Thyssen-Bornemisza) у Мадриду, око 1635. године, дакле, слике временски удаљене од београдске.

Можда је поручилац ове слике, уколико је постојао, желео одступање од манира *à la Manfredi*. Уколико је слика настала за римско тржиште, које је тај манир тражило у времену Турнијеовог римског боравка, сликар се, из разлога који се могу само претпоставити, окренуо префињеним бојама музике.

Турније приказује мирно музичко вече, деликатно певање и пажљиво слушање, без алузије на пијанство. Пристојни трио, финих манира, потпуно је посвећен музици. Брадати мушкарац, у инвентарном картону Минхенског сабирног центра назван „слушалац“, не учествује у извођењу, нити слуша музику. Он уноси изванредан немир, али не толики да омете извођаче, нити слушање музике „правом“ слушаоцу, посматрачу. Он се појавио из света римских таверни да потврди да се музицирање не изводи у отменом, већ обичном, замраченом амбијенту, који само приказом стола наговештава да се ради о простору сродном кафани са типичних каравађеских слика. Његову појаву стишава сенка која му односи део лица и погледа упућеног ван слике. Индивидуализоване физиономије наводе на помисао о портретима и стварном догађају. Ипак, како је уобичајено код каравађиста, то нису портрети, већ портретни типови.

Спокојно концертирање огледа се и у бојама. Бела и светлоокер на рукаву лаутисте и певачице уводе у светлосмеђе и тамнољубичасте зоне на њиховом прслуку и хаљини; потом, према дубини слике, доминирају стишани тонови наранџасте, на огртачу човека који стоји, и црвене, на блузи виолинисте. Централна фигура младића са виолином наглашена је окер бојом на његовом прслуку, и белом перушком на шеширу. Сенке љубичасте се понављају на уснама, нарочито жене. Промисљеност грађења слике композицијом и бојом заокружена је прецизним потезом четке, чиме се истиче префињеност укупног израза и, нарочито, сликањем светла.

Типични каравађески *chiaroscuro* дефинише слику, али је не драматизује. Главни сноп светла стиже слева, са доњег дела слике. Он обасјава врат и прелива се по образу сваког музичара понаособ, нарочито жене, додатно осветљене зраком усмереним одозго, са десне стране платна. Светло се ути-

шано понавља на другим партијама лица, одећи и, посебно, шакама. Преливи светлости и сенке на шакама, меко и мајсторски изведени, доприносе осећању мирног вибрирања жица које покрећу фини, дуги прсти. Уз погледе и позе, светло обједињује фигуре и истиче их наспрам неутралне тамне позадине, прошаране његовим зрацима. Нити светла нарочито су густе на лицу, деколтеу и прстима жене, чиме је наглашавају као главног актера. Оне обасјавају и њену гитару, као и музичку књигу, отворену на столу испред ње, на којој се ноте једва назире. Друга нотна свеска је затворена, са пресавијеним листовима, и повучена у сенку, чиме се наслућује насумичност музицирања.

Лаута, инструмент који је пратио широки репертоар соло и групног певања, у европској иконографији традиционални амблем љубави и склада, у овом *basso continuo* одређује хармонију.⁷⁰ И поред све веће популарности теорбе, *liuto basso*, највероватније насликана на *Концертју*, са шест или седам пари жица и *cantarella*-ом, била је и даље веома цењена, јер је, према записима, могла да изрази хармонију антитеза (сл. 9).⁷¹ У томе јој се придружује виолина. Звук приказане, барокне форме виолине са нешто пљоснатијим вратом и краћим праговима, био је, судећи према записима, традиционално поређен са музиком анђела, која теши душу и лечи тело. Виолину следи *chitarra alla spagnola*, са четири упарене жице и првом засебном, веома популарна у то време, како сведочи Ђустинијани.⁷²

Концерт је почео: положајем тела и погледом концентрисан на гитаристкињу, лаутиста је одредио тон који се пренео до виолине; виолиниста га, позом и дугим погледом, предаје девојци (сл. 10). Покрети тела, усмереност погледа, пружање светлости, начин на који су представљени инструменти – у виду три паралелне дијагонале – заокружују осећај склада овог музичког трија.

Судећи према начину на који су насликана уста музичара, може се закључити да сви певају. Мушкарци певају испод гласа, допуштајући девојчином гласу да доминира. Њена су уста јаче отворена, али тек „колико је потребно када се разговара са пријатељима“, што указује на то да има мек и тих глас, погодан за мале просторе, како је саветовао угледни Мафеијев (Giovanni Camillo Maffei) трактат *Lettera sul canto*.⁷³ Лаутиста и виолиниста покретом и погледом усмеравају посматрача да чује најпре певачицу (сл. 11).

70 Опширније о *basso continuo*, типичном бароком начину свирања хармонијске подлоге и инструментима који су одређивали бас деонице видети у: G. J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, 2004, 22–25.

71 Инструмент није најпрецизније насликан, а и покривен је, као и цела слика, слојевима лака. Судећи према чивијама којих, највероватније, има по осам (по седам за упарене жице), и целокупном изгледу, представљена је лаута, а не теорба. Иако су у ранобароком периоду *liuto basso* и *tiorbo* веома сродни – јер су „врста еволуирања лауте“, а изглед и дубина тела, прагови и број жица им варирају у зависности од радионице која их ствара – у време када је настала Турнијеова слика римска теорба је имала веома издужен врат и већи број жица. Опширније о томе видети нарочито у: D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per basso continuo*, Cremona, 1996, 14, 26–28, 51. <http://www.diegocantalupi.it/tesi.pdf>.

72 V. Giustiniani, *op. cit.*, 34. Опширније о шпанској гитари у 17. веку видети у: T. Christensen, “The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory“, *Journal of Music Theory* 36/1, 1992, 1–42.

73 *Tenga la bocca paerta e giusta non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici: Delle lettere del S. Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due*, Libro primo, Napoli, 1562. <http://www.maurouberti.it/vocalita/maffei/maffei.html>.

Соло певање, праћено тихим гласовима неколицине пратилаца, и звуцима неколика жичана инструмента, било је веома цењено нарочито од времена поменуте „нове музике“. Музички трактати, нарочито утицајни *Generale Invito Alle Grandezze, e Meraviglie Della Musica* из 1629. године, композитора Казалија (Lodovico Casali), истичу да се у музици „коју изводе музичари посебног дара (*scienza*) ужива (*gustare*), нарочито у слаткоћи савршеног гласа“.⁷⁴

Уживање се повећавало у присуству жена. Већ се у Кастиљонеовом (Baldassare Castiglione) *Дворанину*, објављеном 1528. године, истиче како се благодет камерног музицирања појачава „када је присутан женски свет“ јер „слика коју он пружа разнежује душе слушаца и поспешује да благост музике продре још дубље, сем што уз то буди и духове самих извођача“.⁷⁵ Отприлике сто година касније и Ђустинијани пише да музика покреће душу на љубав, посебно у присуству жена.⁷⁶ У Рипином утицајном амблематском зборнику *Iconologia* из 1603. препоручује се да се музика персонификује у облику лепе жене.⁷⁷ Еротичност, стални пратилац музике, потцртана је приказом жена које свирају или певају, нарочито у барокно доба.

На Турнијеовој слици сензуални тон тихог музицирања посебно је истакнут лепотом девојке са гитаром и начином на који пева. За разлику од црномањастих жена у улози куртизана на његовим другим жанр-сликама, хероина *Концерџија* има светлу пут и косу. Лепота њеног лица и облик мирних форми тела и руку, обасјаних светлом, чине је посебном женском фигуром у целокупном Турнијеовом опусу. Коса, немарно повезана марамом за коју су причвршћене руже, пада јој у увојцима по врату и раменима. Њена хаљина је једноставна, а деколте није наглашен. Изгледа као да је несвесна себе и свог окружења и потпуно апсорбована музиком коју ствара. Она не гледа партитуру испред себе, већ подиже очи ка небу, непосредно испред посматрача којег уводи у свој мелодични дијалог са небеском хармонијом.

Такав приказ жена на музичким сликама није био уобичајен у оквиру профаног садржаја. Био је специфичност приказа Свете Цецилије, заштитнице музике и патрона тада најважније светске музичке институције, Удружења музичара (*Congregazione dei Musici*) у Риму. Од времена када је, након откривања нетакнутог тела ове ранохришћанске мученице у Цркви Свете Цецилије ин Трастевере (*Santa Cecilia in Trastevere*) 1599. године, њен култ нагло нарастао, успостављен је, посебно на Ренијевим (Guido Reni) сликама, иконографски образац који је представља као полуфигуру са виолином и очима подигнутим ка Богу. Мада су караваџисти ову светитељку чешће

74 Цитирано према: A. dell' Antonio, „Particular gusto e diletto alle orecchie": Listening in the Early Seicento“, in: *Culture and Authority in the Baroque*, Н. Ciavolella et P. Coleman, Toronto, 2005, 106–120.

75 Б. Кастиљоне, *Књиџа о дворанину*, прир. и прев. А. В. Стефановић, Београд, 2012, 139.

76 V. Giustiniani, *op. cit.*, 29.

77 *Iconologia da Cesare Ripa Perugino*, Padova, 1618, 357–358. ia601501.us.archive.org/3/items/novaiconologia00ripa/novaiconologia00ripa.pdf

представљали кроз неки наратив из њене хагиографије, и они су наглашавали небеску инспирацију њеног музицирања.⁷⁸

Девојка са *Концертѿа*, иако приказана у профаном контексту, неузвишеном амбијенту и друштву, дели светитељкину екстатичку посвећеност музици. Због ње ова жанр-слика подсећа на приказ *musici-oranti* – молитвене музике коју је у време Турнијеовог боравка у Риму трансформисао композитор Карисими (Giacomo Carissimi).⁷⁹ Можда су постојале нити, данас непознате, које су евентуалног поручиоца слике – у оно време главног креатора садржаја уметничког дела, а можда и Турнијеа, везивале за Ораторијум Светог распојећа (Oratorio del SS. Crocifisso) у цркви Светог Марцела (San Marcello al Corso), где је Карисими стварао. У сваком случају, рафинирана експресивност *Концертѿа* исказује посебну наклоност према музици, вероватно и самог сликара. Верујемо да га је поштовање према музици одвратило од грубости *Манфредѿевој мейода* у њеном представљању.

Емоционална изражајност Турнијеове слике проистиче првенствено из јединственог захтева укупне барокне културе, а то је *muovere l'affetto dell'animo*. *Affetto* се убраја у кључне речи у посттридентском дискурсу о књижевности, уметности, проповеди, театру и музици. Односи се, примарно, на трансцендентну унију са божанским путем љубави, али се преноси и у профани контекст.⁸⁰ Ова реч нарочито открива укупну барокну усредсређеност на рецепијента, његову присутност, укљученост и одговор. *Покрећѿање сѿрасѿии душе* био је циљ вербалне, визуелне и аудитивне културе, па тако и композиција вокалне и инструменталне, профане и сакралне музике. Песма мора покренути душу не само њеног ствараоца и извођача већ и слушаоца.⁸¹

Музика у бароку „није више окренута својој постојбини, небу, већ људским осећањима“.⁸² У трактатима о музици из првих деценија 17. века веома је изражено становиште да се музика не сме проматрати само на основу теорије него и поимања и доживљаја слушаоца.⁸³ То тврде и мануали о уметности понашања и конверзације. У дискурсу конверзације, као и укупној барокној литератури која се односи на музику, она се ретко описује, осим као побожна; певачи се помињу само ако су славни *virtuosi*, музичари скоро никада, а писци либрета чешће од композитора.⁸⁴ Највише се говори о слу-

78 Опширније о иконографији Свете Цецилије видети у: F. Trinchieri Camiz, „S. Cecilia: Cantatrice in terra... suonatrice al mondo nel primo Seicento romano“, in: *Le immagini della musica: atti del seminario di iconografia musicale: metodi e pratica di catalogazione di materiali aventi rilevanza per la storia delle arti e della musica*, F. Zannoni (ed), Roma, 1994, 59–68.

79 Ова асоцијација изречена је у: L. Vertova, „La religiosità di Nicolas Tournier a Roma“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, 102, not. 39.

80 L. Ficacci, „L'espressione dell'affetto indefinito“, in: *Docere, Delectare, Movere: Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco Romano*, S. de Blaauw (ed), Roma, 1998, 27–40.

81 Опширније о томе видети у: L. F. Tagliavini, „Gli 'affetti cantabili' nella musica di Girolamo Frescobaldi“, у: *Docere, Delectare, Movere...*, 81–88.

82 N. Uzelac, *Filozofija muzike*, Novi Sad, 2005, 165.

83 Опширније о тој теми видети у: L. Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge, 1987, 65–73; A. dell' Antonio, *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, Berkeley and Los Angeles, 2011, 66–94.

84 F. Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, 1996, 128–129, 227–228.

шаоцу, који је *gentiluomo*, образовани зналац, социјално и интелектуално знатно изнад стваралаца музике. Међутим, барокна култура, нарочито визуелна, место узвишеног *connoisseur*-а препушта и другима.

Musica humana, коју изводе протагонисти *Концерта*, обухвата духовну резонанцу слушаоца. Турнијеово дело је продукт барокног сликарства које посматрача укључује у свој виртуелни свет, и барокне музике која слушаоца чини актером музицирања. Аранжман композиције и фигура, нарочито постављање лаутисте у међупростор стварног и сликаног, токови светла и музике, трансформишу посматрача/слушаоца од пасивног рецепијента у активног партиципијента визуелне и музичке креације.

Посматрач Турнијеове слике позван је да присуствује импровизованом концерту. Он пристаје да постане учесник у стварању музике и да се препусти сетној атмосфери и меланхоличним звуцима песме о љубавној чежњи. Тако постаје део обичног, спонтаног, свакидашњег света и музицирања, али и промишљене и отмене алегорије о страсти и патњи коју доноси љубав.

ЛИТЕРАТУРА

- Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, K. A. McIver (ed), Ashgate, Aldershot, 2003.
- Artisti e artigiani a Roma: dagli Stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, E. De-benedetti (ed), parte I, Università di Roma "La Sapienza", Fondazione Marco Besso, Roma, 2004.
- Bianconi, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Bonfrait, Olivier. „Molti francesi e fiammenghi che vanno e vengono non li si puol dar regola’: mobilité géographique, mode d’habitat et innovation artistique dans la Roma de Nicolas“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), 7 – 9 juin 2001, Toulouse, 2003, 65–75.
- Бошњак, Татјана. „Француско сликарство у Београду. Формирање и улога јавне колекције“, *Зборник Народној музеја* 19/2 (Београд), 2010, 501–533.
- Бошњак, Татјана и Брајовић, Саша. „Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли Ибера Робера у Народној музеју у Београду“, *Зборник Народној музеја* 19/2 (Београд), 2010, 137–174.
- Брајовић, Саша и Бошњак, Татјана. *Имајинарни вртјови Ибера Робера*, Народни музеј у Београду, Београд, 2012.
- Брајовић, Саша, и Бошњак, Татјана. „Парк на језеру Ибера Робера у Народној музеју у Београду“, *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 38, Нови Сад, 2010, 79–96.
- Brejon de Lavergnée, Arnould. „Pour Nicolas Tournier sur son séjour romain“, *Paragone* 287, 1974, 44–55.
- Brejon de Lavergnée, Arnould, et Cuzin, Jean-Pierre. *Valentin et les caravagesques français*, Grand Palais, 13 février – 15 avril 1974 (Rome, Villa Médicis, 15 novembre 1973 – 20 janvier 1974), Paris, 1974.
- Brejon de Lavergnée, Arnould, et al. *Dopo Caravaggio: Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana methodus*, Mondadori, Milano, 1987.
- Buelow, George J. *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.
- Burke, Peter. *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays in Perception and Communication*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Vertova, Luisa. „Riflessioni su Nicolas Tournier“, *Antichità viva* 33, 2-3 (1994), 43–50.
- Vertova, Luisa. „La religiosità di Nicolas Tournier a Roma“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), 7 – 9 juin 2001, Toulouse, 2003, 91–102.
- Vodret, Rossella et Strinati, Claudio. „Painted Music: ‘A New and Affecting Manner’“, in: *Genius of Rome 1592-1623*, L. Brown (ed), Royal Academy of Arts, 20 January – 16 April 2001, London, 2001, 92–115, cat. no. 36.

- Von Rosen, Valeska. *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Akademie der Künste, Berlin, 2009.
- Wainwright, Jonathan P. "Introduction: From 'Renaissance' to 'Baroque', in: *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in Seventeenth Century*, J. Wainwright et P. Holman (eds.), Ashgate, London, 2005, 1–22.
- Windorf, Wiebke. *Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom: Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildaustattung unter Papst Urban VIII*, Schnell&Steiner Verlag, Regensburg, 2006.
- Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, M. Calvesi et A. Zuccari (eds.), Cam Editrice, Roma, 2009.
- De Vito, Giuseppe. „Un inedito del Tournier“, *Paragone* 297, novembre 1974, 55–56.
- Dell' Antonio, Andrew. "Particolar gusto e diletto alle orecchie": Listening in the Early Seicento", in: *Culture and Authority in the Baroque*, H. Ciavolella et P. Coleman, UCLA Clark Memorial Library Series., University of Toronto Press, Toronto, 2005, 106–120.
- Dell' Antonio, Andrew. *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2011.
- Enderlein, Angelika et Flacke, Monica. *Database on the Munich Central Collecting Point*, <http://www.dhm.de/datenbank/ccp/> [приступљено 6. 12. 2013]
- Ziane, Alexandra. „'Affetti amorosi spirituali': Caravaggio e la musica spirituale del suo tempo“, in: *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, S. Ebert-Schiffer et E. Kieven (eds), Studi della Biblioteca Herziana 3, Milano, 2007, 161–179.
- Jones, Pamela M. *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Ashgate, London, 2008.
- Koch, Matthew. "Calvinism and the Visual Arts in Southern France, 1561 to 1685", in: *Seeing Beyond the World. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, P. Corby Finney (ed), Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 1999, 163–198.
- Korrick, Leslie. "Vincenzo Galilei's Re-vision of Renaissance Tuning: Trading on Nature and Art", in: *The Sounds and Sights of Performance in Early Music. Essay in Honour of Timothy J. Mc Gee*, M. Epp et B. E. Power (eds), Ashgate, Farnham, 2009, 123–154.
- Kusin, Vesna. *Mimara*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1987.
- Martin, Élisabeth. „À propos de la pratique picturale de Nicolas Tournier“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1^{er} juillet 2001, Toulouse, 2001, 71–77.
- Morelli, Arnaldo. "Spaces for Musical Performance in Seventeenth-Century Roman Residences", in: *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, D. Howard et L. Moretti (eds), Oxford University Press, Oxford, 2012, 309–320.
- Musée National Beograd. Guide*, D. Papadopolos (réd.), Musée National, Beograd, 1970.
- Народни музеј Београд. Вогуч*, ур. Д. Пападополос, Народни музеј у Београду, Београд, 1979.
- Nicolson, Benedict. *Caravaggism in Europe*, L. Vertova (ed), Allemandi, Torino, 1990.

- Nikolas, Lin H. *Otmica Evrope. Sudbina evropskih dragocenosti u Trećem rajhu i Drugom svetskom ratu*, Geopoetika, Beograd, 2011, 169–175.
- Papi, Gianni. “The Guard Room”, in: *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Z. Dobos (ed), Szépművészeti Múzeum, 25 October 2013 – 16 February 2014, Budapest, 2013–2014, 152–153, cat. no. 9.
- Papi, Gianni. „Tournier e le sue relazioni con l’ambiente artistico romano“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), 7 – 9 juin 2001, Toulouse, 2003, 103–114.
- Rosenberg, Pierre et Fumaroli, Marc. *France in the Golden Age: Seventeenth-Century French Paintings in American Collections*, The Metropolitan Museum of Art, 26 May – 22 August 1982, New York, 1982.
- Salies, Pierre. „Nicolas Tournier. Peintre en Languedoc (1590-1639?). Nouveaux documents sur sa vie et ses oeuvres“, *Archistra* 11-12, hiver 1973-1974, 99–105.
- Sterling, Charles. *Peintres de la réalité en France en XVII^{ème} siècle*, Musée de Orangerie de Tuileries, Paris 1934. www.musee-orangerie.fr [приступљено 5. 1. 2013]
- Sterling, Charles. „Le Concert de Tournier de Toulouse au musée du Louvre“, *Prométhée*, avril 1939, 171–174.
- Суботић, Ирина. „Рукопис Момчила Стевановића ’Каталог дела француских мајстора из Збирке Народног музеја у Београду“, *Зборник Народног музеја* 15/2 (Београд), 1994, 263–271.
- Tagliavini, Luigi F. „Gli ‘affetti cantabili’ nella musica di Girolamo Frescobaldi“, in: *Docere, Delectare, Movere: Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco Romano: Atti del convegno organizzato dall’ Istituto Olandese a Roma e dalla Bibliotheca Hertziana (Max Planck Institut) in collaborazione con l’Università cattolica di Nijmegen*, Roma 19-20 gennaio 1996, S. de Blaauw (ed), Edizioni de Luca, Roma, 1998, 81–88.
- Terzić, Milan. „Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara“, *Vojnoistorijski glasnik* 46/1 (1997), 147–161.
- Trinchieri Camiz, Franca et Ziino, Augusto. „Caravaggio: Aspetti musicali e committenza“, *Studi musicali* 12, 1983, 67–83, 71.
- Trinchieri Camiz, Franca. “The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture”, *Artibus et historiae* 18, 1988, 171–186.
- Trinchieri Camiz, Franca. „La Musica nei dipinti di Caravaggio“, *Quaderni di Palazzo Venezia* 6, 1989, 151–176.
- Trinchieri Camiz, Franca. “Music and Painting in Cardinal del Monte’s Household”, *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, 213–226.
- Trinchieri Camiz, Franca. „S. Cecelia: Cantatrice in terra... suonatrice al mondo nel primo Seicento romano“, in: *Le immagini della musica: atti del seminario di iconografia musicale: metodi e pratica di catalogazione di materiali aventi rilevanza per la storia delle arti e della musica*, Roma 31 maggio – 3 giugno 1994, Roma, 1994, 59–68.
- Trouvé, Stéphanie. „Nicolas Tournier et le décor de la chapelle de la confrérie des Pénitents noirs de Toulouse, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), 7 – 9 juin 2001, Toulouse, 2003, 173–186.

- Uzelac, Milan. *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad, 2005.
- Feliciano, Hector. *The Lost Museum. The Nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art*, Basic Books, New York, 1997.
- Ficacci, Luigi. „L'espressione dell'affetto indefinito“, in: *Docere, Delectare, Movere: Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco Romano*: Atti del convegno organizzato dall' Istituto Olandese a Roma e dalla Bibliotheca Hertziana (Max Planck Institut) in collaborazione con l'Universita cattolica di Nijmegen, Roma 19-20 gennaio 1996, S. de Blaauw (ed), Edizioni de Luca, Roma, 1998, 27–40.
- Fried, Michale. *The Moment of Caravaggio*, Princeton University Press, New Jersey, 2010.
- From Rome to Eternity. Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, P. M. Jones et T. Worcester (eds), Brill, Leiden, Boston, Köln, 2002.
- Hammond, Frederick. *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, Yale University Press, New Haven, 1996.
- Hartje, Nicole. „L'influence de Bartolomeo Manfredi (1582-1622) sur les caravagesques français et sur Nicolas Tournier en particulier“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1er juillet 2001, Toulouse, 2001, 29–49.
- Hartje, Nicole. *Bartolomeo Manfredi (1582-1622): Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar: VDG-Verlag, Weimar, 2004.
- Hémery, Axel. „Catalogue“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1^{er} juillet 2001, Toulouse, 2001, 80–82.
- Hémery, Axel. „Nicolas Tournier, peintre de l'introspection. État de la question et essai de reconstitution de sa carrière“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1^{er} juillet 2001, Toulouse, 2001, 13–28.
- Hémery, Axel. „Oeuvres autographes non présentées à l'exposition“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1^{er} juillet 2001, Toulouse, 2001, 168–169.
- Cantalupi, Diego. *La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per basso continuo*, Edizioni MV, Cremona, 1996, 14, 26–28, 51.
- <http://www.diegocantalupi.it/tesi.pdf> [приступљено 6. фебруар 2010] *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Z. Dobos (ed), Szépmvészeti Múzeum, 25 October 2013 – 16 February 2014, Budapest, 2013–2014.
- Caravaggism and the Baroque in Europe*, A. Poggi et M. Voena (eds), Robilant&Voena, London, 2007.
- Christensen, Thomas. „The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory“, *Journal of Music Theory* 36/1, 1992, 1–42.
- Christiansen, Keith. *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.

ИЗВОРИ

Архив Југославије

Репарациона комисија владе ФНРЈ 54-319-483: 20714.

Архива Народног музеја у Београду

акт бр. 466/15767, *Објектии њримљени од Репарационе комисије њри влади ФНРЈ*, од 22. јуна 1949.

акт бр. 501/15767, *Објектии њримљени од Репарационе комисије њри влади ФНРЈ*, од 02. јула 1949.

Bellori, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, E. Borea (ed), Einaudi, Torino, 1976.

Von Sandrart, Joachim. *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild und Mahlerey-Künste*, A. Peltzer (ed), G. Hirth's Verlag, München, 1925.

Giustiniani, Vincenzo. *Discorsi sulle arte e sui mestieri, ca. 1620 & 1628*, A. Banti (ed), Milano, 1981.

Delle lettere del S. Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due, Libro primo, Napoli, 1562. <http://www.maurouberti.it/vocalita/maffei/maffei.html> [приступљено 13. 1. 2013] Du Grez, Bernard Dupuy. *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, 1699.

<https://openlibrary.org/> [приступљено 13. 1. 2013]

Dumège, Alexandre, *Biographie toulousaine*, Toulouse, 1823.

<https://openlibrary.org/> [приступљено 13. 1. 2013]

Iconologia da Cesare Ripa Perugino, Padova, 1618, ia601501.us.archive.org/3/items/novaiconologia00ripa/novaiconologia00ripa.pdf [приступљено 6. фебруар 2010]

Кастиљоне, Балтазаре. *Књига о дворанину*, прир. и прев. А. В. Стефановић, Албатрос плус, Београд, 2012.

National Portrait Gallery.

<http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/c.php> [приступљено 16. децембар 2013]

TOURNIER'S CONCERT IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

The text is dedicated to the painting *Concert* (oil on canvas, 121.5 × 169.8 cm) by French artist Nicolas Tournier, which is kept in the National Museum in Belgrade. The inscriptions, stickers and stamps on the back of the painting have made it possible, in part, to reconstruct the history of the painting from its creation in Rome around 1626, to the epilogue in the National Museum in Belgrade, in 1949. Like other paintings by Tournier, the *Concert* had long been considered a work by Michelangelo Merisi da Caravaggio or, more precisely, by a disciple of his. That is why the paper considers the position of the painting in the literature of the second half of the 20th century, the period in which knowledge about the caravaggisti steadily grew. The *Concert* is then considered within the framework of the opus of the French caravaggist and, particularly, the so-called *Manfrediana Methodus*. The analysis of the style, spirit and atmosphere of the painting shows that the *Concert*, more than all other works by Tournier, expresses the most marked digression from the manner established by the painter Bartolomeo Manfredi. Highly indicative of this is the specific method of presenting the theme of the painting – music. The *Concert* is viewed in the context of the baroque music culture in Rome, the patronage mechanism that secured its popularity, and the method of its visualisation. The autonomy of the *Concert* from the usual caravaggessque tavern scene with the playing of music is emphasised because it depicts the delicate playing of music and attentive listening. The sophistication of the overall expression of this painting, the body movements and the direction in which the eyes of the figures are focused, the spreading of light, the way in which the instruments are painted, round off the feeling of the harmonious, intimate playing of music. In this improvised *basso continuo*, which is formed by the lute, the violin and the guitar, particular attention is paid to the role of the singer and guitar player. Judging by the appearance and the way in which she sings and plays, she is an autonomous female figure in the entire opus of Tournier and in the European profane painting of that time. The emotional expressiveness of the *Concert* is interpreted as the expression of baroque visual culture which strives to move the passion of the soul (*muovere l'affetto dell'animo*) of the observer or, in this case, both the observer and the listener. The arrangement of the composition and of the figures, the flow of light and music, transform the observer/listener from a passive recipient to an active participant of the visual and musical creation. He becomes a part of the ordinary, spontaneous, everyday world and music playing, but also of the deliberated and noble allegory of passion and suffering that love brings.

Key words: Nicolas Tournier, National Museum in Belgrade, Rome, baroque, *Manfrediana Methodus*, (French) caravaggisti, music, painting music, listener

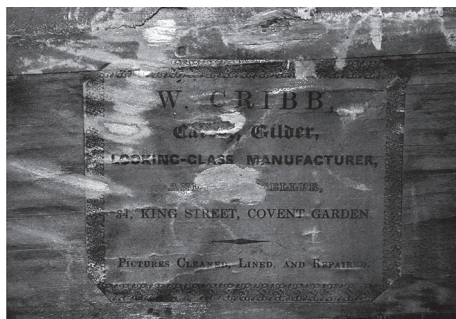


Сл. 1 Никола Турније,
Концерт, од 1624. до 1626,
121,5 × 169,8 cm, уље на
платну, и. стр. 124,
Народни музеј у Београду
(фото: Вељко Илић)

Pic 1 Nicolas Tournier,
Concert, from 1624 to 1626,
121.5 × 169.8 cm, oil on
canvas, Inv. No 124,
National Museum in
Belgrade
(photo: Veljko Ilić)

Сл. 2 Налепница радионице В. Криба са
полеђине слике *Концерт*
(фото: Вељко Илић)

Pic 2 Sticker of the workshop of V. Krib from
the back of the painting *Concert*
(photo: Veljko Ilić)



Сл. 3 Инфрацрвени
снимак слике *Концерт*
(фото: Вељко Илић)

Pic 3 Infra-red image
of the painting *Concert*
(photo: Veljko Ilić)

Сл. 4 Никола Турније,
Пијанка са лаујисцијом,
 око 1623, 115 × 168 cm, уље
 на платну, Музеј де Бери у
 Брижу (*Nicolas Tournier, Un
 peintre caravagesque, 1590-1639,*
 Musée des Augustins, Musée
 des Beaux-Arts de Toulouse,
 Toulouse, 2001, cat. no. 5)

Рис 4 Nicolas Tournier, *Drinking
 Party with a Lute Player*,
 around 1623, 115 × 168 cm,
 oil on canvas, Musée du Berry,
 Bourges (*Nicolas Tournier, Un
 peintre caravagesque, 1590-1639,*
 Musée des Augustins, Musée
 des Beaux-Arts de Toulouse,
 Toulouse, 2001, Cat. No. 5)



Сл. 5 Никола Турније, *Réunion
 de buveurs*, око 1620, 129 × 192
 cm, уље на платну, Музеј де
 Тезе у Ле Ману (*Nicolas Tournier,*
Un peintre caravagesque,
 1590-1639, Musée des Au-
 gustins, Musée des Beaux-Arts
 de Toulouse, Toulouse, 2001,
 cat. no. 1)

Рис 5 Nicolas Tournier,
Réunion de buveurs, around
 1620, 129 × 192 cm, oil on
 canvas, Musée de Tessé, Le
 Mans (*Nicolas Tournier, Un
 peintre caravagesque, 1590-1639,*
 Musée des Augustins, Musée
 des Beaux-Arts de Toulouse,
 Toulouse, 2001, Cat. No. 1)

Сл. 6 Бартоломео Манфреди,
*Кафанска сцена са
 лаујисцијом*, око 1621,
 130 × 190 cm, уље на платну,
 Земаљски музеј уметности у
 Лос Анђелесу (*Web Gallery of
 Art: <http://www.wga.hu/>*)

Рис 6 Bartolomeo Manfredi,
Tavern Scene with a Lute Player,
 around 1621, 130 × 190 cm,
 oil on canvas, Los Angeles
 County Museum of Art, Los
 Angeles (*Web Gallery of Art:
<http://www.wga.hu/>*)





Сл. 7 Никола Турније, *Сцена јозбе са свирачем лаутје*, око 1625, 120 × 165 cm, уље на платну, Музеј уметности у Сент Луису (*Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse, 2001, cat. no. 16*)

Pic 7 Nicolas Tournier, *Banquet Scene with a Lute Player*, around 1625, 120 × 165 cm, oil on canvas, Saint Louis Art Museum, Saint Louis (*Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse, 2001, Cat. No. 16*)

Сл. 8 Никола Турније, *Концерт*, око 1632, 188 × 224 cm, уље на платну, Лувр, Париз (*Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse, 2001, cat. no. 24*)

Pic 8 Nicolas Tournier, *Concert*, around 1632, 188 × 224 cm, oil on canvas, Musée du Louvre, Paris (*Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse, 2001, Cat. No. 24*)





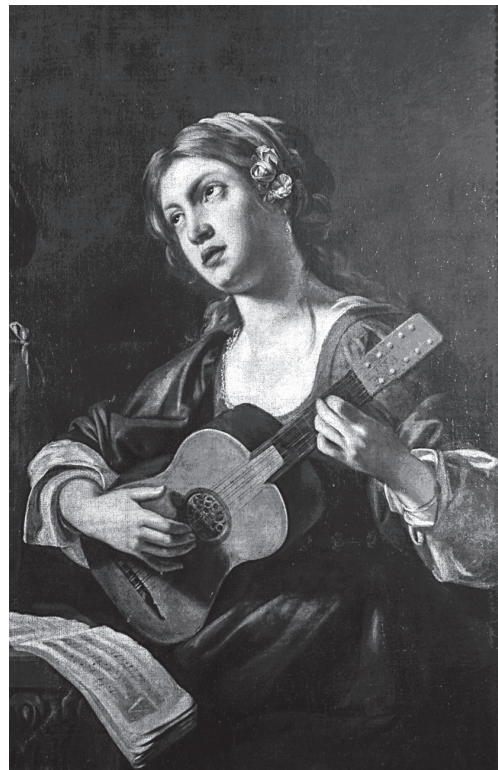
Сл. 9 Никола Турније, *Концерт*, детаљ
(фото: Вељко Илић)

Pic 9 Nicolas Tournier, *Concert*, detail, (photo: Veljko Ilić)



Сл. 10 Никола Турније, *Концерт*, детаљ
(фото: Вељко Илић)

Pic 10 Nicolas Tournier, *Concert*, detail,
(photo: Veljko Ilić)



Сл. 11 Никола Турније, *Концерт*, детаљ
(фото: Вељко Илић)

Pic 11 Nicolas Tournier, *Concert*, detail,
(photo: Veljko Ilić)

