

МИРОСЛАВА КОСТИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Институт за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Иконостас Саборне цркве у Сремским Карловцима

САЖЕТАК: Настанак Храма Светог Николе у Сремским Карловцима, као катедралне цркве Карловачке митрополије, био је тенденциозан и једнако прагматичан, условљен захтевом за корисношћу. Темље су освећени 7. маја 1758. године, а зидање велелепне грађевине која „представља пуни тријумф барокне архитектуре код Срба“ завршено је 1764.

У изради ентеријера катедралног храма, чији су се идејни творци митрополити Павле Ненадовић и Мојсеј Путник у осмишљавању композиционе целине која је требало да буде пример осталим црквама Карловачке митрополије ослањали на савете високих интелектуалних и уметничких кругова, учествовали су најпознатији сликари и дрворезбари те епохе.

За сликарске радове на иконостасу који по својим уметничким квалитетима спада међу најбоља остварења друге половине XVIII столећа на територији Војводине митрополит Мојсеј Путник је, уз сагласност Синода, изабрао Теодора Крачуна и Јакова Орфелина, „Царско-краљевске бечке академије живописце“.

Олтарска преграда, са централном иконом *Силазак Светиога духа*, што, на основу досадашњих истраживања, представља јединствени пример у српској ликовној култури својим димензијама, дрворезбаријом и монументалним иконама одговарала је идеји митрополитове репрезентације која се огледала у свим јавним манифестацијама црквеног поглавара, његовог настојања да се с једне стране истакне идеја верско-политичког интегритета и континуитета српског народа у Подунављу, а с друге потврди слика о „политичкој величајности“ православне јерархије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: олтарска преграда катедралне цркве у Сремским Карловцима, Павле Ненадовић, Мојсеј Путник, Јаков Орфелин, Теодор Крачун, иконографија, централна икона *Силазак Светиога духа*, догматско-доктринарно и морализаторско дидактично учење, политика *magnificenze*.

Пресудну улогу у одлучивању да се у средишту Митрополије Сремским Карловцима започне са изградњом катедралног храма, Саборне цркве Светог Николе,¹ имао

¹ Грађевина је подигнута на месту „стародревне“ или „средње“ цркве, такође посвећене Светом Николи, која је постојала до 1758. године. О касносредњовековном храму, који је вероватно настао крајем XV или првим деценијама XVI столећа, метоху манастира Крушедола све до почетка XVIII века, вид.: Р. Грујић, *Проблеми историје Карловачке митрополије*, Гласник Историског друштва, књ. II, св. 1, Нови Сад 1929, 202; Исти, *Духовни животи*, у: *Војводина I*, Нови Сад 1939, 355; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и нађисци*, књ. I, Београд

је архиепископ Павле Ненадовић. Овом искусном и вештом архијереју свакако је била јасна сложеност ситуације. Специфични положај српског народа у Хабзбуршкој монархији, непостојање сопствене државе, војске, политичких циљева који су могли да буду независно остваривани, свођење живота и одбране националног интереса искључиво на културна средства, Цркву и просвету, довело је до схватања важности сопствене културне историје.² Дела настала под патронатом митрополита имала су јавни карактер, а значење је изједначено са званичним верско-политичким ставом Цркве. Идеолошке поруке разматране су у контексту оновремене политичке реалности.

Сремски Карловци су више од два века били средиште духовног, политичког и културног живота српског народа у Хабзбуршкој монархији. У историјским изворима први спомен српског имена Карловци датира из XVI века, у време турске владавине, из записа у рукопису манастира Крушедола.³ За време управе смедеревског санџакбега, од 1529. до 1541, Карловци израстају у највеће српско насеље у Срему. Под османском влашћу остају, са малим изузетцима, све до 1688. Ослобођени су у току турског рата 1683–1699. године. Почетком XVIII века постају резиденција митрополита. Године 1713. у Карловцима је одржан трећи привилеговани изборни сабор на коме се коначно одустало од ранијег обичаја да се изборни сабори одржавају само у манастиру Крушедолу и готово сви, сем незначитних изузетака, наредни црквени сабори и архијерејски синоди редовно се одржавају у Карловцима, по којима и митрополија добија назив Карловачка. Повелом цара Карла VI 1713. године одређени су за центар архиепископа Српске православне карловачке митрополије.⁴ Од тада су средиште духовног, политичког и културног живота српског народа у Аустрији. Међутим, центар духовног и културног живота, у правом смислу речи, Карловци постају 1749. када је на Народно-црквеном сабору за митрополита изабран Павле Ненадовић, енергични и просвећени реформатор српског црквено-народног живота. Његово доследно учешће у подизању просвете и културе било је од епохалног значаја. Од тог времена јавља се међу Србима веће интересовање за књижевност, просвету, науку, све се јаче осећа струја новог духовног и световног живота.⁵

1902, бр. 472, 151; В. Матић, *Сџара црква Светиоџ Николе у Сремским Карловцима*, ЗЛУМС, бр. 11, Нови Сад 1975, 79–95; В. Матић, *Сџара црква Светиоџ Николе, у: Карловачке цркве*, Београд 2003, 17–26.

² Н. Радојчић, *Српска схваћања културне историје у осамнаестом веку*, Летопис Матице српске, књ. 355, св. 2, Нови Сад 1933, 132–133.

³ Ж. Сечански, *Сремски Карловци кроз историју, у: Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад 1978, 12.

⁴ Р. Грујић, *Проблеми историје Карловачке митрополије*, 194–204.

⁵ Митрополит Павле Ненадовић је рођен у Будиму на самом крају XVII века, 1699. По завршетку школовања – поред српске похађао је немачку и латинску школу, постао је један од првих српских писара у тамошњем магистрату. Године 1726. се замонашио и убрзо је именован за егзарха тадашњег митрополита Мојсеја Петровића. По преласку патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте у Сремске Карловце, Ненадовић, као један од најближих сарадника црквеног поглавара, постаје генерални егзарх, а потом горњокарловачки епископ. Ту дужност обављао је до 1748. када је премештен за епископа арадског. Међутим, после смрти Исаије Антоновића, непосредно пре преласка у нову епархију, Павле Ненадовић је 14. јула 1749. изабран за новог митрополита. Једна од његових највећих заслуга, поред спровођења реформи у политичком, културном и религиозном животу Срба, јесте и настављање преображаја монашког живота, који су двадесетак година раније покренули митрополит Мојсеј Петровић и Вићентије Јовановић. Вид.: Д. Руварац, *Српска митрополија Карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 7–15; М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у прирајини манастира Крушедола*, Саопштења, XIX, Београд 1987, 113; Исти, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења, XXIV, Београд, 1994, 66.

Настанак Храма Светог Николе у Сремским Карловцима, као катедралне цркве Митрополије, био је тенденциозан и једнако прагматичан, условљен захтевом за корисношћу. Темељи су освећени 7. маја 1758. године, а зидање велелепне грађевине која „представља пуни тријумф барокне архитектуре код Срба“⁶ на подручју некадашње Карловачке митрополије, са два звоника и куполом⁷ – за чију градњу је унајмљен низ домаћих и страних мајстора, од оних који су надзирали па до немачких занатлија-израђивача компликованих лимарских радова и украса, и коју су новчаним прилозима помагали црквени великодостојници, народ, фрушкогорски манастири и сам митрополит – завршено је 1764⁸ (сл. 1).

Пројекти „најмонументалније грађевине барокног стила“, чији је аутор непознат, наручени и израђени у Бечу на искључиви подстицај Павла Ненадовића, приликом једног од његових честих боравака у главном граду Монархије, током зидања имали су мање допуне. На источној страни цркве, као једини уступак традицији, изведено је уско кубе са четири прозора, док су над зиданим деловима оба звоника пројектоване високе декоративне барокне капе опшивене лимом.⁹ Те допунске цртеже барокних завршетака сремскокарловачких торњева Саборне цркве и малог кубета, које је уклоњено приликом рестаурације извршене према цртежима архитекте Владимира Николића 1909–1910, извео је Захарија Орфелин, једна од најпотпунијих и најсвестраније остварених личности српске барокне културе, око 1761–1762.



Сл. 1. Саборна црква Светог Николе,
Сремски Карловци

⁶ Д. Медаковић, *Барок у Јужнославији, у: Пушчеви српског барока*, Београд 1971, 52.

⁷ На пространим подручју Карловачке митрополије Саборна црква у Сремским Карловцима једна је од првих црквених грађевина сазида на западној страни. Чињеница да се у првој половини XVIII столећа „нова архитектура“ исказивала искључиво бројем звоника призиданим уз старије грађевине и адаптационим захватима изведеним под утицајем уметности Запада, указује да је Црква Светог Николе један од првих и најстаријих барокних храмова овог подручја. Вид.: В. Матић, *Кайела на хору карловачке Саборне цркве и њен иконостас*, ЗЛУМС, бр. 13, Нови Сад 1977, 152; Исти, *Саборна црква, у: Карловачке цркве*, Београд 2003, 71–92.

⁸ У каменој плочи која се налази на бочном зиду северног звоника уклесан је опширни запис са годином зидања Саборне цркве. Вид.: В. Матић, *Кайела на хору карловачке Саборне цркве и њен иконостас*, 149; Исти, *Саборна црква*, 71–92.

⁹ В. Матић, *Саборна црква*, 73.

за време свога боравка у Сремским Карловцима.¹⁰ У периоду од 1757. до 1762. Орфелин је у средишту Митрополије радио као канцелариста Павла Ненадовића.¹¹ Наследивши место које је пре њега заузимао синовац митрополита, писац стихова за Џефаровићева богато опремљена бакрорезна издања, Павао Ненадовић Млађи, Орфелин се није ограничавао само на секретарско административне послове. Орфелинов цртеж за израду завршетакa торњева Саборне цркве заједно са архитектонским снимком старог храма манастира Шишатовца из 1778, који је израдио лајтнант Павле Димитријевић, једини су сачувани архитектонски планови изведени руком наших људи у XVIII столећу.¹²

Саборна црква је тешко страдала у великом пожару који је избио 7. септембра 1799. године у Карловцима, када је пламен поред зграде Магистрата уништио 64 куће. На самој цркви изгорео је десни торањ на којем су била звона, док је леви био тешко оштећен. Храм је обновљен 1805. Генерална рестаурација и адаптациони захтеви, по пројекту архитекте Владимира Николића, изведени су 1909–1910. за време патријарха Лукијана Богдановића.¹³ Тада је изглед барокне цркве прилагођен фасадама новог „ренесансног“ Патријаршијског двора.¹⁴ Било је и неких архитектонских промена у самом ентеријеру храма, хор је смањен и са њега је уклоњена капела Светог Георгија, иконе и олтар су пренети у ризницу, јужна врата су зазидана, скинута је предикаоница и на њено место постављен владарски трон, испод иконе деспота Стефана Лазаревића.¹⁵ Храм је поплочан мермерним плочама, све унутрашње површине зидова декоративно су омалане тако да подсећају на мозаике византијских цркава. По наруџбини патријарха Георгија Бранковића уметник Паја Јовановић је израдио више слика са библијским и историјским мотивима.¹⁶ Последња обнова завршена је 2010. године.¹⁷

Још током изградње митрополијског Саборног храма Светог Николе 1760. Павле Ненадовић је започео преговоре са „билтаором из Осијека“ о постављању првог иконостаса компонованог од постојећих различитих икона које су се затекле у цркви. Смрћу високог црквеног архијереја одложена је израда новог и наменски грађеног темпла, тако да је привремена олтарска преграда остала у храму скоро двадесет година.¹⁸

¹⁰ Д. Медаковић, *Из историје српске архиепископуре XVIII века*, у: *Пућеве српског барока*, Београд 1971, 251–252. Као учени барокни уметник Орфелин је у својој библиотеци, поред историјских и богословских, поседовао књиге о астрономији, метеорологији, медицини, као и приручнике о перспективи. Вид.: Т. Остојић, *Захарија Орфелин живој и рад му*, Београд 1923, 43.

¹¹ Исто, 45–59.

¹² Д. Медаковић, *Из историје српске архиепископуре XVIII века*, 252.

¹³ О обновама и рестаурацијама Саборног храма вид.: В. Матић, *Саборна црква*, 83–92.

¹⁴ К. Петровић, *О двестагодишњици православног цркве у Сремским Карловцима*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 5, Београд 1965, 186.

¹⁵ В. Матић, *Саборна црква*, 89.

¹⁶ О настанку Јовановићевих радова за Саборни храм у Сремским Карловцима, вид.: М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Галерија САНУ, децембар 2009 – фебруар 2010, Београд 2009, 163–166.

¹⁷ Обнова Саборне цркве отпочела је 1987. Радови су трајали до 2007. Покрајински завод за заштиту споменика културе из Петроварадина започео је децембра 2007. другу фазу обнове. Током 2008–2009. конзерваторско-рестаураторски радови изведени су на олтарској прегради, зидним површинама у унутрашњости цркве, а 2010. санирани су и ревитализовани витражи, полијелеји и осликана је олтарска ниша. Вид.: Б. Јањушевић, П. Николић, *Саборна црква Светог оца Николаја у Сремским Карловцима*, Нови Сад 2010, 32–33.

¹⁸ О изгледу старе олтарске преграде, вид.: Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, 113; Б. Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Нови Сад 2010, 108–111.

У изради ентеријера катедралног храма, чији су се идејни творци митрополит Ненадовић и Мојсеј Путник¹⁹ у осмишљавању композиционе целине која је требало да буде пример осталим црквама Карловачке митрополије ослањали на савете високих интелектуалних и уметничких кругова, учествовали су најпознатији сликари и дрворезбари те епохе.

За сликарске радове на иконостасу који по уметничким квалитетима спада међу најбоља остварења друге половине XVIII столећа на територији Војводине митрополит Мојсеј Путник је, уз сагласност Синода, изабрао Теодора Крачуна²⁰ и Јакова Орфелина,²¹ „Царско-краљевске бечке академије живописце“. У патронажном механизму

¹⁹ Мојсеј Путник, потомак племићке породице, образовање је стекао у Новом Саду и Духовној академији у Кијеву. Године 1749. замонашио се у манастиру Раковцу, за бачког епископа посвећен је у Саборној цркви у Сремским Карловцима 1757, митрополит постаје 1781. Први је карловачки архиепископ који је позван на Угарски сабор и 1782. одликован Орденом Светог Стефана. Сходно своме образовању био је заштитник науке и просвете, залагао се за отварање српских школа, посебно у Војној крајини, и стипендирање даровитих ученика. Обновio је 1765. клерикалну школу за припремање свештеничког особља коју је, у Новом Саду, основао 1741. владика Висарион Павловић. Вид.: Н. Радојчић, *Српски историјар Јован Рајић*, Београд 1952, 52. За време Мојсеја Путника цар Јосиф II прогласио је децембра 1781. Патент о толеранцији којим је призната равноправност свих вероисповести у Хабзбуршкој монархији. Српски народ је одушевљено прихватио Патент, јер се чинило да је дошао крај страдањима и насилном унијаћењу. За време архиепископа Путника уведена је 5. априла 1782. Конзисторијална система (Sistema consistoriale), на основу које је у свакој епархији уређена епархијска конзисторија као судска власт првог степена и митрополијска апелаторија.

²⁰ Основне студије о Теодору Крачуну: Л. Мирковић, *Теодор Крачун мајстор*, Нови Сад 1953; О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, Нови Сад 1972, 7–15; Д. Медаковић, *Теодор Крачун*, у: *Српски сликари*, Нови Сад 1968, 44–71; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 97–104. Јозефинистичким реформама европеизација свих видова живота је постала основни смер напретка и развоја. Постало је јасно да су процеси прилагођавања српског каснобарокног сликарства неминовни, мада те промене нису изненадне и могу се уочити још од првих деценија XVIII века. У тим друштвеним кретањима доћи ће до прихватања новина које су уметнички преобразиле и саму аустријску империју. Теодор Крачун је сликар који настоји да спроведе реформу и који је од својих ученика формирао познату сликарску школу. Васпитаван с једне стране на старом иконописачком наслеђу, с друге на тековинама украјинског барока, Крачун је покушао да идеале бечке ликовне Академије усагласи са ранобарокним сликарством украјински оријентисаних мајстора. У идејном смислу он је доследно одржао православни верски идентитет свог сликарства, а значајна новост је другачији поступак заснован на сликарском осећању исказаном новим ликовним језиком којим се Крачун издваја од својих претходника. Његово уметничко деловање значајно је по томе што је допринело постепеном прелажењу ранобарокног сликарства на каснобарокно. О ширењу и утицају рационалистичких и просветитељских идеја у феудално апсолутистичкој Аустрији, о социјално-економским, политичким и културним чињеницама, вид.: К. Vocelka, *Der „Josephinismus“ in der Maria-Theresianischen Epoche*, у: *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II*, Wien 1980, 148–153; Е. Kovacs, *Was ist Josephinismus?*, у: *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II*, Wien 1980, 24–30; R. Okey, *The Habsburg Monarchy, C. 1765–1918: From Enlightenment to Eclipse*, St. Martin Press, 2001; С. W. Ingrao, *The Habsburg Monarchy 1618–1815*, Cambridge University Press, 2000. О Хабзбурговцима: А. Wheatcroft, *The Habsburgs: Embodying Empire*, Viking, 1995.

²¹ Основне монографске студије и прегледи о Јакову Орфелину: Д. Медаковић, *Јаков Орфелин*, у: *Српски сликари*, 73–83; Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 116–126; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 114–118; М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад 2007. Јаков Орфелин био је средишња личност у уобличавању новог схватања уметности заснованог на просветитељским идејама и први сликар који је у потпуности савладао програм бечке ликовне Академије темељно реформисан од стране грофа Кауница. Између епохе просветитељства, њене реформе уметности и образовања и уметничког стваралаштва Јакова Орфелина постојала је усаглашена повезаност. Кључни моменат у важећем систему ликовних вредности, када се Јаков Орфелин појављује у српском барокном сликарству, био је раскид са уметношћу која је долазила из Кијевско-печерске лавре. Промене у политици Хабзбуршке монархије према поданицима друге вере пресудно су допринеле да напуштање традиционалних норми пикторалне поетике, неговане у делу Царства насељеног српским народом, буде знатно олакшано. Враћајући се, по завршетку школовања, у Карловачку митрополију, Јаков Орфелин је из центра Монархије донео дух епохе и дах средњоевропске културе. Наизглед неоптерећен ликовним наслеђем и проблемима прилагођавања свеопштим уметничким токовима, успео

крајем XVIII века црква још увек има важну улогу, иако је централистичким терезијанско-јозефинистичким реформама дошло до сужавања њене политичке моћи и утицаја. У осмишљавању идејног програма поред уметника важну улогу су имали и наручиоци, угледни појединци црквених општина и верски поглавари, у случају митрополијске цркве, архиепископ, који је и одобрио уговор о изради олтарске преграде потписан од стране сликара 11. маја 1780, и предложени програм.²² Уговор, закључен са Црквеном општином карловачком, састојао се из шест тачака:²³ сликање иконостаса, „*сооруженое штемїло художеством живописним избразе*“, позлата „*цирата*“ (украса), „*цираше на шомже шемїлу фаин злайшом, и њо обећању, лейше њозлаше него на саборној кайели*“, мраморирање стубова, бојење певница и митрополијског престола и сликање икона на њима, „*їевнице са обе сїране, мїйройолиїски сїю, где и колико их буде њоїребно насликаїи, кайедру или їредикаоницу швайским фирјназом добро њомазаїи, цираше на њој њозлаїиїи*“.²⁴ Том приликом било им је предложено да насликају ликове пророка на „венцу трулног свода“ и јеванђелисте на пандатифима који носе куполу.²⁵ Црквена општина се у шестом члану обавезала да ће им за обављени посао „исплатити у готовом 6000 форинти, 40 кола дрва и осигурати стан у црквеној кући. Мајстори су били дужни да сами набаве злато и боје“.²⁶ Током адаптационих радова на цркви извршених у првој деценији XX столећа, по наређењу патријарха Георгија Бранковића, зидне слике су уклоњене тако да није могуће проценити њихове ликовне домете.²⁷ Осликавајући олтарску преграду, Теодор Крачун и Јаков Орфелин су се прихватили и других послова који нису били наведени у уговору, и за то су били посебно плаћени. Из једне квите од 21. септембра 1780, сазнаје се да су за суму од 22 форинте офарбали четири прозора, два држача и једно уже за кандила.²⁸

И поред реконструкције храма, иконостас Саборне цркве је у целини сачуван, а иконе су биле у више наврата подвргнуте конзервацији и стручној обради. Садржај ове репрезентативне олтарске преграде представља одраз разрађеног начина рада оба уметника, у који улажу све знање образованих и мисаоних сликара разрешавајући сложене литургијске садржаје и иконографска решења компликованог теолошког смисла. Вредност иконостаса садржана је не само у иконографским особеностима већ и у тео-

је да буде прихваћен међу својим сународницима и високим представницима црквеног клира, намећући се као узор будућим школованим сликарима. Углед и статус био је Орфелину одређен подршком коју су му указивали митрополити Викентије Јовановић Видак и Мојсеј Путник.

²² О патронажном механизму црквене уметности, вид.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 28–42; F. Haskell, *Patrons and Painters, A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York 1971, 3–23; L. A. Banner, *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598–1621*, Ashgate Publishing Group, London 2009.

²³ М. Костић, *Орфелинов и Крачунов уговор о сликању иконостаса и штемїла Саборне цркве у Карловцима*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, III-2, Нови Сад 1930, 304–306.

²⁴ Исто; Ј. Мирковић, *Теодор Крачун малер*, 13; М. Лесек, *Радови Јакова Орфелина у Срему*, Уметничка баштина у Срему, II, Сремска Митровица 2004, 262.

²⁵ Ј. Мирковић, *Теодор Крачун малер*, 13; Д. Медаковић, *Теодор Крачун*, 54–55; Исти, *Српска уметност и XVIII века*, 100–101; О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, Нови Сад 1972, 14; Ј. Шелмић, *Српско сликарство 18. и 19. века*, Нови Сад 1987, 105.

²⁶ Ј. Мирковић, *Теодор Крачун малер*, 13.

²⁷ Д. Медаковић, *Теодор Крачун*, 55; П. Васић, *Уметничка њоїографија Сремских Карловаца*, Сремски Карловци 1978, 170.

²⁸ Ј. Мирковић, *Теодор Крачун малер*, 52–53.

лошкој учености на којој се темељио развој духовне културе XVIII века на подручју Карловачке митрополије. Говор персонификованих идеја и сликаних метафора није заобишао ни иконографски програм ове олтарске преграде који садржи четрдесет и једну икону, димензија примерених овом храму. Међутим, посао који су сликари поделили између себе омила је изненадна Крачунова смрт: годину дана након склопљеног уговора током рада у цркви пао је са скеле и погинуо.²⁹ Погођени посао завршио је Јаков Орфелин оставивши запис о себи и свом сараднику на сликаној картуши постављеној на сам врх иконостаса иза Крста.³⁰

Олтарска преграда, подељена у три, не строго наглашене, хоризонталне зоне, представља потпуно развијен тип иконостаса карактеристичан за другу половину XVIII века (сл. 2).

У соклу, уводећи у сложени идејни програм, постављене су четири композиције у два реда;³¹ испод престоне иконе *Богородице* која је представљена без Христа – *Бексџиво у Еџиџаиџ* и *Сусрејџ Марије и Јелисаветџе*, испод *Хрисџивове – Искушење Хрисџиво* и *Хрисџиос код Марџиџе и Марије*.

Иконографија призора *Бексџива у Еџиџаиџ*, којом се прославља Христово детињство, настала је на темељу јеванђеља (Мт. 2, 13–15), апокрифа и хришћанских легенди.³² У бароку тема добија нове идејне садржаје. Долази до хуманизације Богородичиног лика, а Јосиф као заштитник Мајке Божије и Христа постаје разумљивији и приступачнији ширим слојевима, што је сасвим у духу посттридентске побожности и њених настојања да



Сл. 2. Т. Крачун, Ј. Орфелин, *Иконостас Саборне цркве*, Сремски Карловци 1780.

²⁹ П. Васић, *Уметничка иконографија Сремских Карловаца*, 172.

³⁰ Запис премазан тамноплавом бојом откривен је током конзерваторских радова Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду 1974. О. Милановић-Јовић, *Сликари иконостаса цркве Светиоџ Николе у Карловцима*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VI–VII, Нови Сад 1976, 291–296.

³¹ Олтарске преграде, на којима су идеје реформе најдоследније истицане, имале су, идејно дефинисан, схоластичком теологијом и литургијским ритуалом, програм везан за Христово искупитељско жртвовање и улогу Богородице у том чину. Композиције које су уводиле у тај сложени ликовни програм сликане су на соклу. Њихова тематика везана је или за престоне иконе или за царске двери, тј. Благовести и Богородицу. Када се садржај сцена односио на престоне иконе, обично су сликане јеванђеоске композиције везане за Богородицу и Христа, као што је то случај у Саборној цркви Светог Николе. Када је тематика сокла везана за царске двери, поред јеванђеоских сцена, појављују се старозаветне префигурације.

³² J. V. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, I, Nieuwkoop–Leiden 1974, 109; Н. В. Покровский, *Евангелие в памятникахъ иконографіи*, I, С. Петербург, 84, 137–145.

популаризује сцене из Христовог детињства и живота Свете породице.³³ У западноевропској барокној уметности композиција је довођена у везу са Христовим страдањима.³⁴

Сусрет Марије и Јелисавиће је тема чије се симболично значење у барокној теологији и уметности везује за идеју Богородичиног безгрешног зачећа и њену улогу заштитнице и посреднице у економији спасења.³⁵ Чудо њеног безгрешног зачећа у мајчиној утроби представља знак искупљења.³⁶ *Сусрет мајки*, „поетска сцена маријанског циклуса“, често сликана у српској уметности XVIII века, довођена је у исту равн са Благовестима. Након Благовести Богородица, у чијем телу се зачео Христос, путује у планински крај у посету својој рођаци, жени свештеника Захарија, Јелисавети, која такође носи дете Јована Крститеља. На том путу, које се тумачи као алегорија скромности и чистоте, Марија заштићена „вечном врлином свог непорочног зачећа“ одолева свим земаљским искушењима.³⁷ Ушавши у кућу, Богородица је поздравила Јелисавету којој је у том моменту заиграло дете у утроби, а она се испунила Светим духом (Лук. 1, 39–41). Оживљавањем Јована Крститеља, који је посведочио инкарнацију Логоса и својим учењем и појавом претходио Христу,³⁸ у утроби мајке истакнута је Богородичина улога заштитнице и утешитељке.³⁹ Након тога Јелисавета је упутила поздрав Марији: „Благословена си ти међу женама и благословен је плод утробе твоје“ (Лук. 1, 42). Богородица је на то одговорила хвалоспевом, славећи Господа (Лук. 1, 46–54). Та похвална песма Богу, која је прикључивана псалмима понела је тумачење примера пружања утехе указујући на молитву, у којој су садржане молбе упућене небу, „као незаобилазну врлину на путу спасења“.⁴⁰

На олтарској прегради катедралне цркве призор се одвија на отвореном, пред Јелисаветином кућом, а сусрет је изражен загрљајем две бремените жене.

Демонолошка иконографија јавља се у хришћанској уметности тек од IX столећа. Један од иконографских мотива у којем се на карактеристичан начин не истиче Христова јавна делатност као учитеља новозаветних моралних поука, него Христос својим примером указује на значај поштовања тог моралног кодекса, јесте и мотив *Кушања Христиа*. Тема, која се први пут јавља у Кодексу Григорија Богослова, настала је на темељу јеванђеља (Мт. 4, 3–11; Мар. 1, 13; Лука 4, 2–13). У делима западне уметности није до-

³³ J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, II, 383–387.

³⁴ B. F. Haskell, *Patrons and Painters, A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 110.

³⁵ Богородица је изузета од источног греха у моменту када је зачета. E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1951, 38–48; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, London 1971, 33; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, II, 247–249; М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, ЗЛУМС, бр. 25, Нови Сад 1989, 130–131 са тумачењима и исцрпном литературом о том учењу.

³⁶ За симболично значење Безгрешног зачећа у ширим европским оквирима вид.: E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, 38–48; M. Levi D'Ancona, *Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957, 5–6.

³⁷ М. Тимотијевић, *Богородичин ирон Николајевске цркве у Ириџу. Намена и ирограм барокних Богородичиних иронова*, Саопштења, XXVII–XXVIII, Београд 1995–1996, 131–151, посебно 150.

³⁸ Малахија 3, 1; Матеј 11, 10.

³⁹ Такво схватање има свој паралелни ток и подједнако се може пратити у иконографији и литургијским текстовима, вид.: М. Тимотијевић, *Богородичин ирон Николајевске цркве у Ириџу*, Саопштења, XXVII–XXVIII, Београд 1995/96, 150.

⁴⁰ Исто.

шло до већег замаха у разрађивању садржаја самог призора колико у разноликим формама представљања ђавола. Ђаво може бити приказан као ружни демон, животињски хибрид или као прерушени духовник.⁴¹

Христос у кући Марте и Марије је морализаторско-дидактична композиција која носи дубља симболична значења. У проповедничким зборницима тумачи се као поучни пример и „неопходни узор на путу ка царству небеском и блаженствима“.⁴² На олтарској прегради катедралног храма догађај, који својом беседничком снагом истиче поучну поуку, смештен је у ентеријер куће Марте и Марије, Лазаревих сестара. У позадини се назире амбијент кухиње. Слично као и у западноевропској барокној уметности приказ је пун великих театралних ефеката. У средини седи Христос чије је подучавање праћено гестикулацијом подигнутих руку, лево од њега је Марта која стоји, десно Марија која слуша седећи са побожно склопљеним рукама. Веома често Марија се поистовећивала са Маријом Магдаленом и на тај начин везивала за покајање греха „и повратка у крило цркве. Она је амблематска опомена на чистоту срца у којем Христ себи диже храм“.⁴³ Ослањајући се на стихове из Јеванђеља по Луки, тема је „у морализаторско дидактичним основама задржала традиционалне основе указивања на човекову слободу и могућност избора животног пута. Лазареве сестре су персонификације животних принципа – *vita activa* у *vita contempletiva*“.⁴⁴ Појављивање ове сцене, којом се Мајка Божија истиче као *Sanctuarum Dei*, на соклу иконостаса посредно се везује за Благовести и инкарнацију.⁴⁵

Двери са јужне и северне стране носе представе арханђела, *Свети Михаило љобешује Сатану* и *Арханђео Рафаило са Товијом*. Арханђео Михаило, вођа небеских одреда и заштитник људи, који побеђује Сатану, маријанским основама указује на своју везу са Богородицом. Овом темом вишеслојног значења, на олтарским преградама браниле су се догматске особености Богородичиног безгрешног зачећа, а још од времена ране противреформације исказиване су и идеје победе цркве над јересима.

Поштовање анђела чувара допринело је ширењу популарности арханђела Рафаила који је у барокној иконографији задржао своје особености. Његове ликовне представе разликују се од приказивања анђела чувара. Рафаило је насликан како једном руком води Товију, док у другој носи пиксиду са леком. У *Иици јеројолицици*, амблематском зборнику, арханђео Рафаило појављује се, у пратњи младог Товије, као амблем *Зайвесит Божија*, тумачен у пропратном тексту „као сапутник, друг и пре свега учитељ младог Товије на путу искушења, ка спасењу које се постиже поштовањем Божијих закона и морално етичких норми.“⁴⁶

⁴¹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 143–145; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, 193.

⁴² М. Тимотијевић, *Манасијир Крушедол*, I, Нови Сад 2008, 323.

⁴³ Исти, *Српско барокно сликарство*, 404.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Богородица је као и Лазареве сестре примила у себе Христово тело и дух. Вид.: Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник Филозофског факултета, XIV–1, Београд 1979, 307.

⁴⁶ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 312; *Ийка Јеројолиика или Философия наравоучиелная*, Беч 1774, 33–34. О тематици анђела у религиозно уметничким и политичким интересовањима, о анђелима активним заступницима за опроштај грехова и стицање милости, вид.: Р. Михаиловић, *О бакорезу Св. Тројица с арханђелом Михаилом од Захарије Орфелина*, Зборник Народног музеја, IV, Београд 1964, 391–394;



Сл. 3. Т. Крачун, *Свети Сава и Свети Симеон*, бочна престопа икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.

На бочним престоним иконама, на северној страни су *Свети Сава*, први српски архиепископ, духовни пастир, и *Свети Симеон*, оснивач Српског царства и зачетник светородне лозе обучен у монашко одело (сл. 3). Док је графика са ликовима из српског националног пантеона имала често карактер политичких памфлета у односима карловачких митрополита са хабзбуршким владарима, црквено сликарство је умногоме било ослобођено оваквог оптерећења. Оно се директно обраћало српској пастви која је од својих светитеља очекивала посредништво и молитву пред Христом. Величање светитеља, њихове заштите и небеског посредовања исказано је без претеране барокне помпезности, сликани су као примери херојске врлине.

Идејни програм Карловачке митрополије, као државно-верске институције српског народа, брижно негован још од времена Арсенија IV Шакабенте, догађајима у последње две деценије XVIII века био је знатно уздрман. Након што је карловачким митрополитима заувек одузето право да врше функцију и верских и политичких вођа српског народа, а њихова делатност сведена строго на улогу духовних пастира, дотадашње пропагандно коришћење култова Срба светитеља

изгубило је смисао. Бакрорезна графика неће више стварати репрезентативне барокне представе на којима српски светитељски хор заступа идеју о обнови старог српског царства под окриљем карловачких митрополита,⁴⁷ а *Србљак* се, у форми коју је добио 1765, неће више издавати.⁴⁸ Црквено сликарство, међутим, није претрпело значајније из-

Иста, *Представе анђела у српској графици XVIII века*, ЗЛУМС, бр. 8, Нови Сад 1972, 283–306; Иста, *Црква Вавдења Богородице манастира Бођани*, ЗЛУМС, бр. 21, Нови Сад 1985, 207–209.

⁴⁷ О уобличавању барокног националног светитељског пантеона *Serbia sancta* и његовом земаљском еквиваленту *Serbia sacra*, вид.: М. Тимотијевић, *Serbia sancta* и *Serbia sacra* у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, Зборник радова, Београд 1998, 387–431.

⁴⁸ Појава штампаних *Србљака*, у којима је одбором светитеља, чије су службе биле уврштене у овај корпус, истакнута политичка функција зборника молитвених правила, утицала је на ширење барокног култа српских светитеља и њихово ликовно представљање. Вид.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 293.

мене након терезијанско-јозефинистичких реформи. Срби светитељи ће и даље заузимати место на олтарским преградама као директни заступници српског народа пред Христом. О томе сведочи и појава Светог Саве и Симеона Мироточивог на бочној престоној икони карловачког иконостаса. Иако су реформе црквеног живота у Хабзбуршкој монархији, које су спровели Марија Терезија и Јосиф II, денационализацијом и редукцијом српског календара знатно умањиле слободу изражавања тежњи српског народа, иконографски обрасци представљања светитеља, оформљени у барокној епохи, остале чврсти и преселиће се у XIX век.

Бочна престоно икона на јужној страни посвећена је литургичарима *Василију Великом* и *Григорију Боџослову*, великим црквеним мислиоцима и писцима који су се проповедништвом борили за чистоту хришћанске вере (сл. 4).

Појављивањем *Светиоџ Саве*, *Светиоџ Симеона*, *Василија Великоџ* и *Григорија Боџослова* на бочним престоним иконама илустрована је постојећа традиција, исказана мисао о борби за истинску веру и систематско неговање српских светитељских и владарских култова, установљено у Карловачкој митрополији још у време Арсенија IV Шакабенте, главног творца српског идејног програма како у уметности тако и у политици XVIII столећа.⁴⁹

Над бочним дверима су престоне иконе *Светиоџ Николе* и *Јована Крстишићеља* (сл. 5 и 6), а изнад царских двери на којима су насликане *Благовести* (сл. 7) важна тема хришћанске иконографије, по теолошком схватању час зачећа Христа, кључни моменат његовог утелотворења као друге божанске особе, као Сина Божијег, и према томе почетак Христовог откупитељског послања, смештена је представа која припада циклусу Великих празника *Силазак Светиоџ духа*. Појава ове иконе као централне на олтарској прегради представља, на основу досадашњих истраживања, праву реткост и јединствени пример у српској ликовној култури.⁵⁰



Сл. 4. Т. Крачун, *Василије Велики и Григорије Боџослов*, бочна престоно икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.

⁴⁹ Д. Медаковић, *Историјске основе иконографије светиоџ Саве у XVIII веку*, у: *Свети Сава, историја и предање*, САНУ, научни скупови, књ. VII, Београд 1979, 401–402.

⁵⁰ Захваљујем се свом колеги и пријатељу проф. др Браниславу Тодићу који је на основу свог дугогодишњег искуства у проучавању уметности XVIII столећа потврдио моје мишљење да, колико је до сада познато,



Сл. 5. Ј. Орфелин, *Св. Никола*, престопа икона, иконоста, Сремски Карловци 1780.



Сл. 6. Ј. Орфелин, *Св. Јован Крститељ*, престопа икона, иконоста, Сремски Карловци 1780.



Сл. 7. Ј. Орфелин, *Благовести*, царске двери, иконоста, Сремски Карловци 1780.

Велики празници распоређени су у два реда са монументалном композицијом *Св. Тројице* у средини, на којој се Јаков Орфелин потписао.⁵¹ У доњем делу је следећи редослед: *Успјење Богородице*, *Рођење Богородице*, *Васкрсење*, *Вазнесење*, *Ваведње*, *Усековање*; у горњем: *Улазак у Јерусалим*, *Сређење*, *Рођење Христово*, *Обрезање*, *Крштење* и *Преображење*.

Представе Великих празника укључене су у тематски репертоар и програм српских иконоста на територији Карловачке митрополије средином XVIII века. Поред тумачења теолошких догми, сцене Великих празника су првенствено исказивале мистерију евхаристије, чина Христовог откупитељског дела, знак његове трајне присутности међу људима и чинилац заједништва његових хришћанских следбеника.⁵²

У централном делу на завршници олтарске преграде око *Распећа* са иконама *Богородице* и *Јована Богослова*, редукованог до амблематске јасности, што се уклапа у барокна схватања представе,⁵³ налази се сложени систем медаљона смештен на кривини

појава представе *Силаска Св. Духа*, као централне иконе, представља јединствени пример у српској уметности XVIII века на подручју Карловачке митрополије.

⁵¹ Д. Медаковић, *Теодор Крачун*, 55.

⁵² О иконографији Великих празника, вид.: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 95–132.

⁵³ Крст са Распећем и иконама Богородице и Јована Богослова на барокном иконостау постаје део Страдања. Значење и место Великог крста са сценама Страдања или без њих одређено је, поред византијског

тријумфалног лука и два медаљона одвојена испод лука, а на венцу изнад Великих празника, са композицијама *Прање ноџу* и *Тајна вечера*. Медаљони носе циклус *Сїрадања Христїових: Ево човека – Ессе њото, Христїос їрима крстї, Ношење крстїа, Прикивање Христїа на крстї, Скидање ризе са Христїа, Христїос їада їод їшерейом крстїа, Симон Киринаејац їреузима крстї, Одвођење Христїа*.

У београдском Народном музеју чувају се три иконе из циклуса Христових страдања: *Молиїва на Маслиновој ѓори, Јудино издајсїво* и *Руѓање Христїу*.⁵⁴

Приказивање Христових страдања и догађаја око његове смрти било је у XVIII столећу свакако у вези са све јачим утицајем католичке побожности која је пажњу верника усмеравала ка посматрању реалистичких prizora из овоземаљског Христовог живота.

Сцене Христових страдања доспеле су у српски иконопис посредством украјинских узора, са јасно испољеним утицајем барокне контрареформацијске уметности у истицању жртвеног карактера литургије. Шездесетих година XVIII века у највиши регистар српских иконостаса постављено је дванаест дуборезних картуша са представама Страдања. Најстарији познати пример је са олтарске преграде Димитрија Бачевића у Цркви Светог Николе у Земуну.⁵⁵ Циклусом Страдања, великом темом барокне уметности која се развија по јасно утврђеним канонима и илуструје економију људског спасења кроз искупитељску жртву Христа, затвара се у сложеном организму иконостаса иконолошка линија која започиње представом Благовести на царским дверима. Тиме је завршен у XVIII столећу тематски развој олтарских преграда као целина у српској уметности.⁵⁶

На иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима у пуној мери долазе до изражаја карактеристичне стилске особености сликарства Јакова Орфелина и Теодора Крачуна. Иако је тежио да новим формулацијама искаже старе идејне садржаје, да створи своју пикторалну синтезу украјинског наслеђа и средњоевропске ликовне праксе коју је диктирала бечка Академија, Крачун је на овим иконама отворенији према ликовном језику каснобарокног еkleктицизма, који је својим делом већ наметнуо његов млађи сарадник Јаков Орфелин. Формиран без директног додира са ранобарокним сликарством украјински оријентисаних мајстора, Јаков Орфелин је прихватио средњоевропску каснобарокну праксу без обавезе да је прилагоди потребама другачијег верског идентитета. Нова схватања, која су у сликарству стекла пуноважност са његовом појавом, јасно се откривају на престоним иконама, централној композицији *Силазак Свейїоѓ духа* и икони *Свейїе Тројице*. Као активни интерпретатор идејних начела свога наручиоца, Мојсеја Путника, Орфелин је на олтарској прегради насликао оне теме које садржајем поучно делују на посматрача.

Док је на својим ранијим делима готово редовно понављао идентичне стојеће фигуре Богородице и Христа, приликом осликавања овог иконостаса Орфелин ствара нове ликовне који ће се касније редовно појављивати на његовим радовима. Богородица, у реду

утицаја, и средњовековном традицијом северне Европе. Вид.: Р. Михаиловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христїових сїрадања*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 203–233.

⁵⁴ О. Милановић-Јовић, *Сликарство иконостаса цркве Свейїоѓ Николе у Карловцима*, 293; О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 15, нап. 25; Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII–XIX века*, Каталог збирке Народног музеја, Београд 1987, 118–119, сл. 741, 743, 744.

⁵⁵ М. Костић, *Димитрије Бачевић (? – њосле 1770)*, Нови Сад 1996, 56–57.

⁵⁶ Р. Михаиловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христїових сїрадања*, 203–231.



Сл. 8. Ј. Орфелин, *Богородица*, престопа икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.



Сл. 9. Ј. Орфелин, *Исус Христос*, престопа икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.

престоних икона, стоји на облацима, симболу небеског одредишта, без Христа, са крином у рукама дефинисаним барокним атрибуту њеног безгрешног зачећа, прихваћеног у уметности православног света већ у поствизантијском периоду. Приказивањем Богородице без детета истакнута је идеја о безгрешном зачећу које није одређено Благовестима. Представом је визуелизована Маријина небеска предодређеност „безгрешне богомајке коју је унапред предвидела божанска премудрост“⁵⁷ (сл. 8).

⁵⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 352–353; Е. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, 38–48; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 33; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, II, 247–249; М. Тимотијевић, *Иконографија Великих њразаика у српској барокној уметности*, 130–131.

Христос, који такође стоји на облацима, традиционално означен, десном руком благосиља, у левој држи небески шар насликан у виду сфере са крстом на врху, чиме се указује на Христа као владара васељене⁵⁸ (сл. 9). Задржавање натписа на барокним иконама православног културног круга мора се сагледати у ретроспективном односу према наслеђу. Натпис и представа су чврсто повезани и њихово јединство неће бити нарушено ни у уметности друге половине XVIII века.

Позадином престоних икона Богородице и Христа доминира златни фон, традиционални симбол небеског обитавалишта.

На олтарској прегради катедралне цркве у Сремским Карловцима, иако је користио графички предложак, Орфелин је на централној икони, окосници целокупног идејног програма, створио своју верзију теме *Силазак Светио̄г духа*;⁵⁹ добро знана и општеприхваћена ангажована алегоријска представа, симбол институције у најексплицитнијем идеолошко-пропагандном виду. На ту аргументацију, на нови начин уобличену у пропагандним програмима Римске цркве, ослањали су се и прелати западног хришћанства.⁶⁰

Око Богородице, средишње фигуре, померене на леву страну слике, која клечи на узвишеном постолу, асиметрично су распоређене фигуре апостола. Над њима лебди голуб Светог духа. Силаском Светога духа у „душе апостола ушло је свето усхићење побожности, испуњени љубављу према Богу, осетили су потребу да хвале Бога. Са побожношћу добили су снагу и способност да проповедају Христа свим народима, јер им силаском Светога Духа постаде јасно и знано све што им је Христ говорио“ (Јов. 14, 26).⁶¹ Хришћански празник Педесетнице, дубоко поштован од IV столећа како на Истоку⁶² тако и на Западу, означава чудесну инаугурацију Цркве и мисију проповеди апостола који су, кроз уздизање Светог духа, били трансформисани од обичних следбеника у духовне вође нове хришћанске заједнице (сл. 10).

Празник има више имена, а свако поседује значење: *Педесетница* – означава два: 1. Силазак Светог духа на апостоле, догодио се на јеврејски празник Педесетницу, педесети дан после Пасхе, Празник седмица (2 Мој 34, 22), Празник жетве (2 Мој 23, 16) или Дан првих плодова (4 Мој 28, 26), који се празновао у Старом завету. Тада су Јевреји

⁵⁸ О симболичном тумачењу небеског шара, вид.: М. Тимотијевић, *Црква Светио̄г Георџија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 108.

⁵⁹ Силазак Светог духа је популарна маријанска тема „*Le vergine nell Collegio Apostolico*“ која истиче Богородицу као *Mater Ecclesia*. Вид.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 345.

⁶⁰ Током италијанске ренесансе, нарочито касног XVI века у Риму, представа Силаска Светог духа је, како би рефлектовала нове религијске ставове, претрпела значајне промене. Настала је проширена верзија која је била повезана са преображеним идејама и мисионарским императивом контрареформаторског папства Гргура XIII. Гргур XIII примивши папску круну 20. маја 1572. на дан Педесетнице најавио је своје поимање новог мисионарског императива Католичке цркве. Његов циљ је био поновно уједињење хришћанске Европе и ублажавање разлаза са грчком црквом, али и проширивање утицаја на Азију и Нови свет. Унутар контекста контрареформације овој теми је дат нови живот. Гргур XIII је промовисао нову слику Педесетнице која је свој најелоквентнији израз нашла у цркви Santo Spirito у Саси, нарочито на фрескама Јакопа Цукија, рађених по налогу реда Светог духа 1582. и у капели Marchesa Vittoria della Tolfa. Папска реторика, литургија реформисаног мисала Пија V, популарне проповеди и дела Григорија из Нисе допринели су новом сликовном приказивању Силаска Светог духа у XVI столећу. Вид.: С. Valone, *The Pentecost: Image and Experience in Late Sixteenth-Century Rome*, *The Sixteenth Century Journal*, *The Journal of Early Modern Studies*, Vol. 24, No. 4 (Winter, 1993), 801–828.

⁶¹ Ј. Мирковић, *Хеорјолоџија*, Београд 1961, 227–238, посебно 227.

⁶² Н. Озољин, *Православна икона Педесетнице*, Београд–Шибеник 2007.



Сл. 10. Ј. Орфелин, *Силазак Светиога духа*, централна икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.

Светога те почеше говорити туђим језицима, како их је већ Дух надахњивао да говоре.“ (Дап. 2, 1–4). Народ, кога је привукла необична бука и који се окупио око куће, у неверици се питао откуд апостоли говоре различите језике, када до јуче нису знали ниједан осим сопственог, а сада свако у народу чује проповед на своме језику. Неки су у овом догађају препознали чудо, док су се други подсмевали говорећи да су се апостоли напили. Тада је Петар објаснио да је све што се десило потекло отуда што је Дух свети сишао на њих, као што су то наговорили пророци и као што је Исус Христос, кога су Јудејци разапели, васкрсао из мртвих. Проповеди Петровој сви су се дивили и три хиљаде људи је поверовало и крстило се (Дап. 1, 12–26; 2, 1–41).

китили свој храм и своје куће гранчицама, зеленом травом и цвећем. То их је подсећало на време када је народ преко Мојсија добио Божији закон исписан на таблицама, али такође и на време када су после египатског ропства лутали по пустињи и били присиљени да живе по колибама од грања и лишћа. Овај јеврејски празник праслика је данашњег који се слави.⁶³ 2. Силазак Светог духа догодио се у педесети дан по Васкрсењу Христовом.⁶⁴

Духови – Име је по трећем лицу Свете Тројице, Светом духу који је на овај дан сишао на апостоле.

Тројице – На овај празник јавља се треће лице Свете Тројице, Дух свети, по обећању Христовом, а који од Оца исходи.⁶⁵

У Делима апостолским у 2. поглављу Библија каже: „Када напoкoн дође Педесети дан, сви бејашу скупљени на истом месту. Тада изненада дође нека хука са неба, као када дува силан ветар, па испуни сву кућу у којој су боравили. И указаше им се језици као од пламена, и поделише се те над сваког од њих сиђе по један. Сви се они напунише Духа

⁶³ J. Gunsstone, *The Feast of the Pentecost*, London 1967; P. Hocken, *The Challenges of the Pentecostal Charismatic and Messianic Jewish Movements*, Asgate Publishing Group, London 2009.

⁶⁴ S. MacLean Gilmour, *Easter and Pentecost*, Journal of Biblical Literature, Vol. 81, No. 1 (Mar., 1962), Published by: The Society of Biblical Literature, 62–66.

⁶⁵ J. Moltmann, *The Trinity and the Kingdom, The Doctrine of God*, First Fortress Press edition, 1993; J. D. Zizioulas, J. Meyendorff, *Being as Communion: Studies in Personhood and the Church*, St. Vladimir's Seminary Press, 1997; V. Brümmer, *Atonement, Christology and the Trinity*, A. C. Thiselton, University of Nottingham and University of Chester, UK, 2005.

Наде Христових ученика овим догађајем су се испуниле. Дан када је утврђен Стари завет постао је дан утврђења Новог завета. Из тих разлога се и прославља као рођендан Цркве. „Установљење прве црквене заједнице, општине Јерусалима, завршава се смрћу Христовом и двама наднаравним догађајима, васкрсењем Исуса, на којем се темељи вера у спасење, и Силаском Светог Духа, чиме у ствари почиње повест црквене организације“. Током Силаска Светог духа завршено је конституисање цркве, а са њом и епископства. Тада су апостоли почели проповед Христове науке, тада су се крстили први хришћани којих је из дана у дан бивало све више. Царство Христово на земљи почело се свима откривати.⁶⁶

Са еклексијалне тачке гледишта концепти својствени педесетодневици су моћни: стварање једне организоване цркве, институције свештеничке класе и мисионарске експанзије религије засноване на речи Божијој. Аудитивне и мисионарске компоненте приче о Силаску Светог духа су евидентне, од звука ветра до дара језика који је омогућио апостолима да проповедају свим људима и нацијама уједињујући их кроз језик, а не делећи их.⁶⁷

Ниједан текст није био погоднији како би се изразило пропагирање нових идеја архиепископа Мојсеја Путника до Дела апостолских која су носила поруку преобраћења вођених од стране Светог духа.⁶⁸ Високи црквени јерарх показао је да је свестан овог корисног средства када је наложио да централна икона олтарске преграде катедралне цркве у Сремским Карловцима понесе представу *Силазак Светиоџ духа*. То је било идеално место које је помогло да се обнародује архиепископова визија Педесетнице, њена порука наде, експанзије и реформе. Централна икона, појачавајући доживљај верника који су долазили на литургију и укључујући их у мистично присуство Светог духа, добила је ангажовану намену визуализовања догматско-литургијских, верско-политичких и морално-дидактичких схватања Цркве; позивала је учеснике црквеног ритуала у пентакосталној мистерији, визуелно појачавајући литургију празника, наглашавајући мисионарске циљеве Мојсеја Путника и несумњиво представљала богат избор за илустрацију проповеди које су охрабривале вернике да увиде да је битност борбе ране Цркве иста као и борба модерне против јеретика, битка за коју су могли да буду уверени да ће је добити захваљујући посредовању Светог духа. Помогла је да се изрази архиепископова реторика реформи и експанзије не само ка еклексијалној хијерархији, већ и ка популарној публици. Реторика барокне проповеди и реторика барокне слике „заједно су добили задатак да васпитавају и убеђују, да тумаче и бране догмате вере и да износе њен морални кодекс“.⁶⁹

⁶⁶ O. Kleman, *Pravoslavna crkva*, Beograd 2001, 76–85.

⁶⁷ C. Valone, *The Pentecost: Image and Experience in Late Sixteenth-Century Rome*, 2.

⁶⁸ О коментарима мисионарског аспекта Дела апостолских, вид.: *The Jerome Biblical Commentary*, ed. Raymond E. Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland F. Murphy, London 1968, 2, 168–214.

⁶⁹ О односима и везама између проповеди и слике, о реторичком принципу *ut pictura sermones*: М. Тимотијевић, *Иконографија њарабола у српском барокном сликарству и украјински проповеднички зборници*, ЗЛУМС, бр. 26, Нови Сад 1990, 147–174; У настајању пикторалног језика барокне уметности и његовог деловања веома је важна аристотелијанска реторика под чијим утицајем је хуманистичка теорија о уметности, заснована на доктрини *ut pictura poesis*, преображена. „Сестра барокног сликарства није била поезија, него догматско дидактичка проповед, а саветник барокног сликара није био песник, него ретор-проповедник“, вид.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 181; О утицају аристотелијанске реторике: G. Morpurgo Tagliabue,

Мојсеј Путник је изабрао представу *Силазак Светио̄г духа* јер она одсликава његову перцепцију мисионарских и уједињујућих аспеката празника и жељу да изрази ове идеје свом свештенству и верницима. Високом црквеном архијереју сигурно није промакла паралела између Петрове кључне улоге на дан Педесетнице и његових сопствених напора да потврди самосталност и континуитет православне цркве српског народа на територији Хабзбуршке монархије.

Одбрана вечне и есенцијалне улоге Светог духа представљена је на икони *Светије Тројице* постављеној изнад централне сцене. Српско барокно сликарство прихвата представу новозаветне *Светије Тројице* где је Бог Отац приказан као старац дана, Бог Син у лику Исуса Христа, а Бог Дух као голуб. Хоризонтални композициони тип Свете Тројице, као и овај у катедралној цркви, у коме Бог Отац и Бог Син седе један поред другог на облацима, а изнад њих је голуб Светог духа, појављује се у уметности православне и католичке цркве крајем средњег века. Према традиционалној иконографској схеми, која је догматски потврђена стиховима 109. псалма, Бог Син је смештен десно од Оца, док је Бог Отац насликан као старац. Голуб Светог духа приказан је у средини, између два прва лица Свете Тројице.⁷⁰ На представе Бога Оца и Бога Сина, који су сликани постављени један поред другог, великог утицаја је имало повезивање Христових страдања са Светом Тројицом. Христос се често, као и на templeу Саборне цркве, јавља као искупитељ са крстом у рукама. У барокној уметности величање Свете Тројице значило је величање Христа као искупитеља.⁷¹

Иконостас катедралне цркве у Сремским Карловцима је осим новог програма са редукованим бројем икона, великих квадратних формата, донео изванредну дрворезбарију и у орнаменталној декорацији каснобарокни еkleктицизам. Дрворезбари се нису потписали, до њихових имена се дошло преко рачуна и признаница на основу којих је исплаћивана погођена свота новца предвиђена уговором – то су Арсеније и Аксентије Марковић.⁷² Појавом њиховог оца Марка Гавриловића и њих престаје анонимност дуборезаца чија су дела неоспорно исте вредности као и сликарска.⁷³ „Знање искусног мајстора и развијена дрворезбарска радионица, какву су у то време имали Арсеније и Аксентије“, било је од пресудног значаја и утицаја на формирање и коначни изглед ентеријера Саборне цркве.⁷⁴

Олтарска преграда је својим димензијама, дрворезбаријом и монументалним иконама одговарала идеји митрополитове репрезентације која се огледала у свим јавним манифестацијама црквеног поглавара, његовог настојања да се с једне стране истакне

Aristotelismo e Barocco, Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici Venezia 1954, a cura di E. Castelli, Roma 1955, 128–133. Ова функција сликарства одредила је и тематски репертоар у коме се уочавала ограничењеност условљена наменом коју је уметност добила у оквиру званичног верског програма. „Ликовно дело је пре свега било *utilitas pictura* које је на једноставан и довољно јасан начин могло свим члановима верске заједнице да искаже основне ставове догматско-доктринарних и морализаторско дидактичних учења.“

⁷⁰ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 301–302.

⁷¹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 223–224; H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Verlag Werner Dausien, Hanau, 78–86.

⁷² Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, Нови Сад 2007, 207, 212.

⁷³ М. Лесек, *Резбарија иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VI–VII, Нови Сад 1976, 291–296.

⁷⁴ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, 212.

идеја верско-политичког интегритета и континуитета српског народа у Подунављу, а с друге потврди слика о „политичкој величајности“ православне јерархије, да се у једном апсолутистичком друштву, како је било устројено у Хабзбуршкој монархији, потврди самосталност цркве и ауторитет митрополита као врховног поглавара. Сценско-театарски барокни апарат стављен је у службу величања верско-политичких пропагандних програма.

Мојсеј Путник као карловачки митрополит у свим формулацијама ефемерног спектакла своје дворске политике доследно је прихватао политику *magnificenze*.⁷⁵ Њен одраз биле су и његово постављање за митрополита, као и уређивање ентеријера катедралне цркве које су следиле исте конвенције добро познате и прихваћене у европским оквирима. Често боравећи у Бечу и као бачки епископ, а посебно када је дошао на чело Карловачке митрополије, Мојсеј Путник је имао прилике да се упозна са актуелном уметничком праксом у средишту Монархије која се под утицајем просветитељских идеја уобличавала и доживљавала сложена превирања што је довело до све отворенијих потискивања барокних схватања. Услед таквих услова морале су се и рационалистичке идеје, ради националног и политичког живота српског народа, саображавати конкретним потребама и могућностима примене. У том контексту треба сагледати и идеје и одлуке овог изузетно образованог високог црквеног архијереја приликом израде унутрашњег простора катедралног храма Митрополије.

Уметничко дело нема само естетско значење, већ се по правилу одликује посебним погледом на свет, пожељним вредностима, идеолошким дискурсом, који је на више или мање посредан начин изражен друштвено интегративном функцијом и може бити на нарочити начин, у већој или мањој мери, политички релевантно.

Miroslava Kostić

ICONOSTASIS OF THE SYNOD CHURCH IN SREMSKI KARLOVCI

Summary

Archbishop Pavle Nenadović played a crucial role in the decision to start building a cathedral, the Synod Church of St. Nikola, in the centre of the diocese, Sremski Karlovci. This experienced and skillful archbishop surely grasped the complexity of the situation. The specific position of the Serbian people in the Habsburg Monarchy, lack of their own state, army and political goals that could be accomplished independently, reduction of life and national defence to cultural means, church and education, led to the understanding of the importance of their own cultural history. The pieces created under the auspices of the metropolitan were public in character and their meaning was equated with the official religious and political stand of the church. Ideological messages were considered in the context of the political reality of the time.

The construction of the cathedral of St. Nikola in Sremski Karlovci, as the cathedral of the diocese, was tendentious and equally pragmatic, conditioned by usefulness. The foundations were dedicated on 7 May 1758 and the construction of the grand structure was finished in 1764. The building “represents the

⁷⁵ О утицајима политике величајности на српску уметност XVIII столећа, вид.: М. Тимотијевић, *Прилози проучавању ефемерног спектакла*, у: *Манастир Шишајовац*, Зборник радова, Београд 1989, 341–366. За шире идејне основе, вид.: R. Strong, *Art and Power, Renaissance, Festivals 1450–1650*, Woodbridge, Suffolk 1986, 3–62.

complete triumph of baroque architecture among Serbs” in the region of the former Karlovci diocese, with two belfries and a dome. Its construction employed both domestic and foreign craftsmen, from supervisors to German craftsmen who made intricate tin ornaments, and was financially supported by church dignitaries, the people, the monasteries in Fruška Gora and the metropolitan himself.

The most famous painters and woodcarvers of the time participated in the construction of the interior of the cathedral, whereby the ideas originated from metropolitan Nenadović and Mojsej Putnik. The compositional whole was supposed to be an example of other churches of the Karlovci diocese so they relies on the advice from high intellectual and artistic circles.

To do the painting on the iconostasis, which in its artistic qualities is one of the best achievements of the second half of the 18th century in the territory of Vojvodina, supported by the Synod metropolitan Mojsej Putnik chose Teodor Kračun and Jakov Orfelin, “The Imperial and Royal Vienna Academy painters”, who signed the contract on 11 May 1780.

The altar compartment, with the central icon of the Descent of the Holy Spirit, is a unique example in the Serbian visual arts culture, as research so far has suggested. Its dimension, woodcarving and monumental icons corresponded to the ideas of the metropolitan’s residence which had been noticed in all public events of the church dignitary. These were, on the one hand, his attempts to emphasize the idea of the religious and political integrity and the continuity of the Serbian people in the Danube region, and on the other, to confirm the image of the “political grandeur” of the Orthodox authority in an absolutistic society such as the Habsburg Monarchy, to confirm the independence of the church and the authority of the metropolitan as the supreme ruler. The stage theatrical baroque machinery was put in service of religious and political propaganda.