

Уводна разматрања

Истраживање српског барокног сликарства одвијало се између крајности које су одређивале и шире поље проучавања барокне културе православног света. Његовом разматрању приступали су, са једне стране, истраживачи формиран на традицији средњевековних студија. Они су барокно сликарство сагледавали као наставак поствизантијске уметности, без покушаја да одреде самобитност ове епохе и њеног уметничког стваралаштва. На бази оваквих схватања, барокно сликарство и целокупна барокна уметност тумаче се као пад давно устројених норми. Схватања о непроменљивости сликарства православног културног круга заступала је и теолошка мисао, која је у први план истицала поштовање наслеђа. Српско барокно сликарство је, са друге стране, тумачено појмовима и категоријама образованим за потребе западноевропске уметности. Оно је сагледавано у стилским оквирима еволуције западноевропског сликарства, која је од барока, преко рококоа, водила до неокласицизма. Уколико су западноевропски формални стилски елементи у делима појединих сликара били више присутни, утолико је њихов опус добијао вишу оцену, а њима је одређивано значајније место у развоју националне уметности. Таквим приступом исконструисана је позитивистичка слика сталног напретка у досезању европских узора, у којој су неки сликари били неоправдано потцењивани, а неки наzasлужено хваљени. Овакво тумачење било је резултат методолошких предрасуда, које су представљале баријеру за могућност да се барокно сликарство сагледа као самосвојна целина са дефинисаним стилским идентитетом. Био је то и основни разлог за изостајање напора да се, на основу морфолошко-феноменолошких критеријума стила, оно издвоји из општих оквира српског сликарства XVIII века и да се одреди његово место у развоју националне уметности, као и његов однос према европском бароку.

Могућност утврђивања прецизнијих критеријума неопходних за тумачење српског барокног сликарства спречавала је чињеница да су о бароку и барокном сликарству и у европској историји уметности исказивана различита, често супротна мишљења. Тумачење барокне уметности било је спорно посебно у протестантским земљама, мада су и из католичког културног круга произашла веома различита схватања. Тек се у последњим деценијама искристалисала јаснија слика на основу које је могуће преиспитати основне

теоријске поставке о бароку као историјској и стилској категорији, што је неопходан предуслов за интерпретацију барокне уметности појединих средина, па и српског сликарства XVIII века.

Барок као стилска и историјска категорија

У европској историји уметности дефинисање барока је још увек дискутабилно. О бароку су исказана опречна мишљења, а у савременој теорији се у одређењу овог појма уочавају три основна приступа.¹ Први приступ, заснован на естетичком гледишту, тежи да се врати заборављеном изворном значењу, према којем појам барок означава „не-стил”, односно одсуство јасно дефинисаног стила. Са овог становишта он се тумачи потпуно негативним терминима. Тако је Бенедето Кроче, који је барок дефинисао категоријама ружног и непоетичног, у делу *Storia dell'età barocca in Italia* истакао популарну максиму да уметност никада није барок, а да барок никада није уметност. Према другом, афирмативном, али идеалистичком и неисторијском, тумачењу барок се изједначава са романтизмом и истиче као антикласицистички феномен, универзални концепт типа визије, која се појављује у различитим временима и на различитим местима.² Филозофски корени овог приступа почивали су на ничеовским схватањима аполонског и дионизијског у животу уметности и у основи су страни историји уметности као историјској дисциплини. Према трећем приступу, који данас заступа већина теоретичара, барок треба дефинисати као историјску стилску епоху која обухвата стваралаштво Европе и Латинске Америке од последње деценије XVI века до краја XVII века, а у Средњој и Источној Европи и касније, све до позног XVIII

¹ Упор. синтетичке прегледе о историји тумачења барокног стила: W. Stechow, *Definitions of Baroque in the Visual Arts*, JAAC V-1 (1946–1947), 109–115; G. Briganti, *Baroque Art*, у: *Encyclopedia of World Art*, II, New York-Toronto-London 1958, 263–267; E. D’Ors, *Di Baroque*, Paris 1968, 81–87; G. Cattani, *Baroque et rococo*, Paris 1973, 237–242.

² Овакво тумачење, супротстављено историјском схватању стила, Томас Манро назива „апстрактним” или „рекурентним”. Упор.: Т. Munro, *Style in the Arts: A Method of Stylistic Analysis*, JAAC V-1 (1946–1947), 129. – О „барокном романтизму” и „романтичном менталитету” у бароку: L. Giusso, *Senso cattolico-romantico del Barocco*, у: *Retorica e Barocco*, 75–83. – L. O. Forkey, *Baroque in the French Contemporary Theater*, JAAC XVIII-1 (1959), 80–89; P. Charpentras, *De quelques acceptions du mot „Baroque”*, Critique XX (1964), 651–666, где се указује на могућност да се појам барок као естетичка категорија може користити у тумачењу савремене уметности. За размишљање у овом правцу упутни су и реферати конгреса Барокко в авангарде. Упор.: *Барокко в авангарде*, Тезиси и материјали, Москва 1993, 4–6, 7–8, 24–26, 32–35, 44–46.

века. У том је смислу могуће говорити о добу барока и о бароку као стилу епохе, који се испољава не само у уметности, него и у свим видовима живота, верском, политичком, или социјалном.³ У покушајима за изналажење заједничких имснителја веома разноврсних манифестација уметничког стварања овог „историјског барока” обично се истиче нова интерпретација света заснована на искуству, повратку природи и субјективној форми израза. Овако широко и уопштено одређење барока може се разумети само после анализе историјске, духовне и религиозне позадине, док се прецизније дефиниције, засноване на већој типолошкој апстракцији, обично одређују унутар локалних оквира.

О етимологији речи барок постоји неколико тсорија; ова реч има двојну историју и два различита извора, од којих се један односи на француско, а други на италијанско тумачење.⁴ Порскло италијанске речи објаснио је Бенедето Кроче. Према њему, термин „barocco” се формирао у средњовековној филозофији и означавао је једну од фигура силогистичке логике. Реч је постала популарна у XVI веку посредством хуманиста, који су били упућени у схематичне системе логике, а користила се, пре свега, у метафоричком смислу. Означавала је свако искривљавање идеје и замршени процес мишљења. Касније је овим појмом означаван формални филозофски систем софистичара, а у XVII и XVIII веку њиме се називао сваки систем мишљења који није садржао елементе истине. У популарним тумачењима тога времена реч је уопштено означавала збрку и одсуство било каквог система.⁵ Према другом, више прихваћеном, схватању, реч потиче из португалског и шпанског језика и означава бисер неправилног облика. У XVI веку термин је преузет у Француској да би значео „необично”, а у неокласицизму касног XVIII века укус који је ренесансну јасноћу претворио у бизарне и извитоперене облике. Крајем тога века појам улази у широку употребу и, више или мање прецизно, тумачи се као супротност неокласицистичким схватањима. У то време, мање са италијанским а више са француским значењем, он у негативном смислу почиње да се примењује и на уметност.

³ D. Cantimori, *L'Età barocca*, у: *Manierismo, Barocco, Rococò*, 395–471; J. A. Maravall, *Culture of the Baroque*, 3–15; P. Francastel, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque*, у: *Retorica e Barocco*, 55–60; H. Rombach, „Die Welt des Barock” *Versuch einer Strukturanalyse*, у: *Welt des Barock*, 9–23.

⁴ Упор. синтетичке прегледи о историји етимологије појма барок: O. Kurz, *Barocco: storia di una parola*, *Lettere Italiane* XII (1960), 414–444; B. Migliorini, *Etimologia e storia del termine „Barocco”*, у: *Manierismo, Barocco, Rococò*, 39–49; G. Cattani, *Baroque et rococo*, 237–239.

⁵ B. Migliorini, *Etimologia e storia del termine „Barocco”*, 39–42.

Побуна романтизма против строгих правила академског неокласицизма наговестила је и ревизију интерпретације барока.⁶ Расправе о природи барока започеле су прво у Француској. Тако је Бодлер, кроз дела француских романтичара, интуитивно схватио Рубенсово сликарство, али је права расправа о тумачењу појма започела тек у последњим деценијама XIX века и то у немачком културном кругу.

Барок се као критички појам у историји уметности појављује средином XIX века, а користе га Јакоб Буркхарт и његови следбеници. У савременом критичком смислу он је прво био примењиван на архитектуру, док га је као дефинисан стилски појам у сликарству и скулптури образложио Хајнрих Велфлин у свом делу о основним појмовима у новијој уметности.⁷

Појава Велфлиновог дела подстакла је почетак озбиљнијег и свеобухватнијег тумачења барока. Ни једна књига из историје уметности није изазвала толико критичке пажње у XX веку као ово капитално дело. Ма колико да је она била просветитељска у тренутку објављивања и у потоњим деценијама, данас је очигледно да су могућност употребе Велфлинових категорија и његово тумачење барока били ограничени.⁸ Тежећи да потврди историју уметности као научни метод, Велфлин је дефинисао ренесансу и барок кроз пет категоријалних поларитета: линсарно и сликарско, површина и дубина, затворена и отворена форма, мноштво и јединство, јасност и нејасност. Они нису били истакнути само као схема, него и као морфологија живих форми која је требало да у потпуности дефинише систем стила постављен у традицији неохегелијанских система заснованих на тезама и антитезама. Према Велфлиновим категоријама, барок је било могуће одредити само преко ренесансе и обрнуто. Уметност XVI века он сагледава као целину, не правећи разлику између високе ренесансе и маниризма, тако да у суштини својим категоријама подвлачи разлику између маниризма и барока, а не између ренесансе и барока.⁹ Заступајући идеје о аутономности визуалне традиције,

⁶ Исто, 42–49.

⁷ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915. Упор. превод: *Osnovni pojmovi istorije umetnosti, problem razvika stila u istoriji umetnosti*, Sarajevo 1974, 21–24, 31. и даље.

⁸ Упор.: I. L. Zupnick, *The Iconology of Style (or Wölfflin Reconsidered)*, JAAC XIX–3 (1961), 263–273, посебно 372; E. H. Gombrich, *Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals*, у: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, I, London-New York 1966, 81–98.

⁹ Јасна разлика између високе ренесансе, маниризма и барока постављена је управо у време првог публиковања Велфлиновог дела. Упор.: W. Friedlaender, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York 1976, XI–XIX, са предговором Доналда Поснера.

Велфлин се интересује само за формалну анализу дела, занемарујући њихову феноменолошку садржину.¹⁰ Тежећи да истакне стилско јединство барока, Велфлин изоставља велике уметничке личности барокног класицизма, чије се дело није уклапало у систем његове универзалне историјске визије.

Одсуство свеобухватног сагледавања целокупног барокног уметничког стваралаштва уједно је и најважнија замерка идеалистичком систему Велфлинових категорија, коју је покушао да превазиђе Виктор Тапије. У студији *Baroque et Classicisme* он упоређује римску барокну уметност са уметношћу француског класицизма, као дела исте епохе, међусобно их супротстављајући и дајући предност естетским идеалима класицизма.¹¹ У кругу француских историчара културе Тапијеова тумачења су прихваћена са одобравањем, па је период између 1620. и 1760. године назван епохом класичне а не барокне Европе.¹² У другим срединама Тапијеова схватања су углавном подвргнута критици због једностране апологије класицизма, али је његово дело имало трајан утицај као студија која је покренула напуштање мита о бароку као епохи са јединственим стилем.¹³

Велфлиново једнострано морфолошко одређење стила надградио је Вернер Вајзбах. Он се није задовољио Велфлиновим формалним одређењем барока и покушао је да га чвршће веже за одређене културне оквире. Његова схватања су се заснивала на претпоставци о паралелном процесу развитка и међусобним утицајима духа и форме. Полазећи са овог становишта, он је барок протумачио као уметност која визуализује дух католичке противреформације. Категорије преко којих он повезује барок са контрареформацијом заснивале су се на појму херојског, мистичности, еротике, аскетизма и окрутности.¹⁴ Николас Певснер је убрзо ову тезу подвргао извесним исправкама. Он је указао на то да се особине које је Вајзбах сматрао карактеристичним за барок појављују већ у сликарству маниризма, које се временски поклапа са раним периодом контрареформације. Истакао је, затим, да је у периоду контрареформације нужно разликовати два стила, маниризам и ба-

¹⁰ О превазилажсњу Велфлинове једностраности упор.: M. Ann Holly, *Panofsky and Foundations of Art History*, Cornell University Press 1984, 46–68.

¹¹ V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, 11–30, где је дат критички приказ тумачења класицизма и његовог односа према бароку.

¹² Упор.: P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, Paris 1966. (превод: *Цивилизација класичне Европе*, Београд 1977, посебно 397. и даље).

¹³ M. Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art*, London 1978, 149. и даље, посебно 154–158, поглавље „Classicism and Baroque”.

¹⁴ W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, посебно 40 и даље.

рок.¹⁵ Мада је теза коју је изнео Вајзбах у извесној мери коригована, његово дело је имало дуготрајан и значајан утицај на тумачење барока и на целокупна бароколошка истраживања. Импликације ове тезе, мада се то није отворено исказивало, почивају и у основама истраживања које је Емил Мал објавио у делу о иконографији уметности после Тридентског концила.¹⁶ Под утицајем истих схватања формирано је и Книпингово виђење пост-тридентске иконографије у пограничним областима Белгије и Холандије.¹⁷

Расправа коју су започели Певснер и Вајзбах била је плодно тле за касније истраживаче овог проблема. Они су указали на чврсте везе католичке цркве са развитком барокне уметности, али су потврдили мишљење да се не може говорити о јединственом барокном стилу који покреће католичка реформа.¹⁸ Одбацивању схватања о бароку као историјској епохи са јединственим стилем који се формирао у једном центру, Риму, а потом проширио целом Европом, допринело је и превазилажење раније популарне тезе о језуитском стилу, који је овај ред пропагирао својом делатношћу. Систематска истраживања су указала на то да језуитски ред није заступао јединствено и усаглашено тумачење уметности ни у погледу морфологије ни у погледу иконографије. Принципи њихове верске пропаганде налагали су прилагођавање околностима и поштовање локалне традиције, тако да се језуитски ред не може истаћи као канал којим су ширене јединствене стилске и идејне формулације, као што се то раније претпостављало.¹⁹ Џон Рупер Мартин,

¹⁵ N. Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*, Repertorium für Kunstwissenschaft 46 (1925), 243–262; Исти, *Beiträge zur Stilgeschichte des Früh- und Hochbarock*, Repertorium für Kunstwissenschaft 49 (1928), 225–246. – Упор. енглески превод са новим ауторовим предговором: *The Counter-Reformation and Mannerism*, у: *Studies in Art, Architecture and Design, I – From Mannerism to Romanticism*, London 1969, 11–33.

¹⁶ E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, introd, V–IX.

¹⁷ V. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, I, 1–3. – Са неизменним вајзбаховским концептом везе барока и контраресформације, писане су и позније иконографске синтезе. Упор: S. Sebastián, *Contrareforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1989, 13–15. На основама ове тезе изграђени су и монографски прикази појединих уметника. Упор.: F. Zeri, *Pittura e Controriforma, Alle origini dell' „arte senza tempo“*, Torino 1957, посебно 29 и даље.

¹⁸ G. Schreiber, *Der Barock und das Tridentinum. Geistesgeschichtliche und kultische Zusammenhänge*, у: *Das Weltkonzil von Trient. Sein Werden und Wirken*, I, Freiburg i. B. 1951, 381–425; U. Spirito, *Barocco e Controriforma*, у: *Retorica e Barocco*, 209–216; P. Prodi, *Ricerca sulla teoria delle arti figurative*, 5–24. На потребу да се појам „контраресформације” замени ширим „католичка реформа” указао је: H. Jedin, *Riforma Cautolica o Controriforma*, 13–33.

¹⁹ R. Wittkower, *Problems of the Theme*, у: *Baroque Art, The Jesuit Contribution*, 1–14. За другачије мишљење упор.: P. Lavedan, *Contreréforme, Baroque, Maniérisme*, GBL LXXXIII (Génève 1974), 97–115, где се аутор, на примеру архитектуре, залаже за постојање „језуитског стила”, који се по својој особности не може везивати ни за маниризам, ни за барок. – Одбијање тезе о постојању јединственог барокног стила не значи и негирање његовог изворног римског порекла. Упор.: G. Cattani, *Baroque et rococo*, 7–19.

последно томе, истиче да не постоји један барокни стил и да је целокупну барокну уметност нужно сагледавати кроз стилску вишеструкост. Излажући своје схватање барока, аутор одбија и покушај одређења јединствене барокне иконографије, залажући се за став да се категоријални именитељи, који би објединили појам барока, потраже у заједничком садржају.²⁰ Тезу о одсуству стилског јединства у бароку заступају и други аутори, истичући да је адекватније о барокном стилу расправљати у множини.²¹ Барок се као стил манифестује слојевито и различито, па на морфолошком нивоу није могуће истаћи заједничке и општеважеће категоријалне именитеље. Они се могу изнаћи само на феноменолошком нивоу садржаја.²²

На основу тумачења која су изворно формулисана за потребе историје уметности, појам барока је, више или мање, био успешно примењиван и на остала поља хуманистичког стваралаштва, где поједини аутори заступају тезу о бароку као историјској епохи у којој је истовремено постојало више различитих стилова.²³ Превазилазећи ове морфолошке и стилске разлике, историчари културе трагају за заједничким основама које би повезале економију, политику, религију, уметност и књижевност у једну концептуалну целину.²⁴

Овакво тумачење барока потврдили су синтетички прегледи у којима је приказан развитак барокне уметности у појединим националним културама. Ове студије превазилазе велфлиновско-вајзбаховско тумачење барока као јединственог европског стила. У већини ових синтеза аутори истичу разлике које су се испојиле у појединим културним срединама. Они често наглашавају тешкоће у дефинисању барокног стилског јединства и унутар једног барокног културног модела. Рудолф Витковер у прегледу италијанске барокне уметности истиче основну поделу на рани, високи и касни барок. Поде-

²⁰ J. Rupert Martin, *The Baroque from the Point of View of the Art Historian*, ЈЛАС XIV (1955). Прештампано у: *Readings in Art History*, II – *The Renaissance to the Present*, Ed. by H. Spenser, New York 1969, 171–179. Тумачење ових садржаја, који обједињују појам барока, аутор је касније опширније образложио: J. Rupert Martin, *Baroque, Style and Civilization*, 19–38.

²¹ Упор.: В. С. Heyl, *Meanings of Baroque*, ЈААС XIX–3 (1961), 275–287, посебно 286.

²² W. Stechow, *Definitions of Baroque in the Visual Arts*, 113–115.

²³ Упор.: F. Warnke, *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century*, New Haven, Conn. 1972. За критику ранијих покушаја да се барокна књижевност дефинише јединственим стилским категоријама упор.: В. С. Heyl, *Meanings of Baroque*, 275–276. Критика се односи на студију: R. Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, ЈЛАС V (1946), 77–109.

²⁴ J. A. Maravall, *Culture of the Baroque*, 3–15; A. Buker, *The Baroque S-T-O-R-M: A Study in the Limits of the Culture-epoch Theory*, ЈЛАС XXII–3 (1964), 303–313, где је S-T-O-R-M акростих изведен од појмова просторност, театаралност, орнаменталност, ритмичност, живост и монументалност, који се истичу као кључне карактеристике барокне епохе.

лу на периоде он сматра неопходним организационим терминима, условљеним историјским разлозима, наглашавајући нужност употребе прецизнијих термина као што су прелазни стил, каснобарокни класицизам, архаизирајући класицизам, крипто-романтицизам, италијански рококо или класицистички рококо.²⁵

Тумачење барока у уметности источноевропског, словенског православаља има дугу и сложену, често противречну еволуцију. Почетком двадесетих година овог века постало је актуелно питање – да ли руску уметност XVII и XVIII века треба стилски тумачити као барок или не. Први одговори су пружени у зборнику радова *Барокко в России*. М. В. Алпатов закључује да су западноевропски барокни елементи изменили тематику и формалне елементе руског сликарства XVII века, али да је оно још увек почивало на традиционалним основама.²⁶ Слично мишљење изнели су и други аутори. Г. В. Жидков је, указујући на значај Пискаторове Библије, изнео схватање да руско сликарство већ од друге половине XVII века исказује своју припадност бароку, али закључује да су ти утицаји били формални и да су прилагођени схватањима традиционалног пикторалног језика. У том смислу оно представља самосвојну прелазну фазу према барокној уметности.²⁷ Трећи аутор, А. Н. Греч истакао је профано стваралаштво XVIII века као прави пример барокне уметности у Русији, износећи мишљење да се о барокном сликарству може говорити тек од времена дворске уметности Петра Великог.²⁸ Овај зборник радова је током наредних деценија уживао велики ауторитет, па су схватања аутора који су указивали на могућност да се и раније сликарство тумачи као барокна уметност сматрана претеранима и бивала су игнорисана.

Колесбљива примена појма барок на руску и украјинску уметност XVII и XVIII века остала је актуелна и у најновијим тумачењима, а поједини аутори

²⁵ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, Harmondsworth, Middlesex 1973, 12. О истраживању италијанског барока: R. Wittkower, *Il Barocco in Italia*, у: *Manierismo, Barocco, Rococo*, 319–327. – Сличне организационе термине уводе и други аутори, именујући често исте појмове различитим терминима, што често уводи конфузију и отежава компаративне студије. Прегледи барокне уметности штампани у едицији „The Pelican History of Art”, која је настала у време кризе теорије стила у историји уметности, насловљени су према хронолошким и топографским, а не према стилским одређењима. Упор.: J. Bialostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 49.

²⁶ М. В. Алпатов, *Проблема барокко в русской иконописи*, у: *Барокко в России*, Москва 1926, 81–92.

²⁷ Г. В. Жидков, *К иосийановке проблемы о русском барокко*, у: *Барокко в России*, 93–117.

²⁸ А. Н. Греч, *Барокко в русской живописи XVIII век.*, у: *Барокко в России*, 118–133.

одбијају или избегавају употребу овог појма, залажући се искључиво за хронолошка и топографска одређења.²⁹ Разлози за овакво схватање произилазе из постављених критеријума који полазе од једностраног тумачења барока, као уметности контрарестформације католичке цркве.³⁰ У последњим деценијама и истраживачи украјинске уметности XVII и XVIII века све доследније прихватају појам барока. Још увек полазећи од велфлиновско-вајзбаховске концепције, они наглашавају да се украјински барок манифестује као специфична синтеза поствизантијске традиције и савремене западноевропске праксе. Пренебрегавајући достигнућа западноевропских теоретичара о одсуству стилског јединства у бароку, они се нису упустили у одређење морфолошко-феноменолошких карактеристика украјинског барокног сликарства.³¹

Барок су са много мање резерве прихватили истраживачи књижевности. Димитрије Чижевски истиче да барок није био искључиво привилегија католичанства, па, поред протестантских барокних писаца, наводи низ православних и унијатских аутора који су, поред латинског, писали на словенским језицима.³² Историчари књижевности уводе у науку појам словенског барока, који су касније прихватили и историчари уметности. Књига мађарског историчара књижевности Андрије Анђала *Das Problem der slawischen Barock*, у којој он сумира своја претходна схватања, посебно је утицала на прихватање тезе о јединственом словенском бароку.³³ Његову тезу критици је подвргао

²⁹ Оваква схватања се посебно односе на тумачење руског сликарства XVII века, које се сагледава у оквиру традиције: В. Г. Брюсова, *Русская живопись 17 века*, Москва 1984, 6–8, 167–170; И. Л. Бусева-Давыдова, *О концепциях стиля русской искусства XVII века в отечественном искусствоведении*, у: *Проблемы русской средневековой художественной культуры*, Москва 1990, 107–115. У светлости традиције тумачи се и теоријска мисао о уметности тог времена: В. В. Бычков, *Русская средневековая эстетика XI–XVII века*, Москва 1992, 491. и даље.

³⁰ П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, посебно 9–44.

³¹ Упор.: V. Svjencička, *Die ukrainische Malerei vom XVI bis zum XVIII Jahrhundert im Kontext der gegenseitigen Infiltration der Traditionen des byzantinischen Stils und des westeuropäischen Barocks*, у: *Західноєвропейський барок і византийський світ*, 43–52; П. Белешкий, *Українська історична живопись XVII–XVIII вв.*, посебно 53. и даље, поглавље „Формирование украинского барокко”. – За ранија схватања: П. Билецкий, *Українське мистецтво XVII–XVIII ст.*, Київ 1963, 11, где аутор уместо појма барок користи термин „український національний стиль”; Г. Логвин, *Українське мистецтво X–XVIII вв.*, Москва 1963, посебно 177–178, где аутор указује на барокну стилску одређеност украјинске уметности од друге половине XVII, до краја XVIII века.

³² Д. Чижевский, *К проблемам литературы барокко у Славян*, *Literární Barok*, *Literaria XIII*, Bratislava 1971, 5–56, посебно 9–13.

³³ А. Angyal, *Slawische Barockwelt*, посебно 7–17, и 67–77, са прегледом старије литературе о проблему словенског барока. Упор.: А. Анђал, *Неколико питања словенског барока*, Прилози КЛИФ XXV–1, 2 (1959), 13–26; Исти, *Мађарски и словенски барок*, Прилози КЛИФ XXVIII–3, 4 (1961), 163–172.

Виктор Тапије. Полазећи од ставова о римском пореклу барока и његовој стилској једнозначности, исказаних у књизи *Baroque et Classicisme*, Тапије, као и Анѓал, расправља о словенском бароку као о јединственој уметности којој одбија било какву особеност и своди је искључиво на утицај католичке контраресформације.³⁴ Тапије не уочава Анѓалове погрешне премисе на основу којих се у оквирима појма словенски барок анализира стваралаштво различитих верских средина, као што су католички, у Пољској или Чешкој, и православно, као што су они у Украјини и Русији, нити истиче значај протестантских утицаја. Од барокне уметности православних словенских земаља он боље познаје само империјалну уметност петровске епохе, која је, посебно у архитектури, формирана под директним западноевропским утицајима.

Тапијеова критика је оправдано упућена против издвајања барокне уметности словенских католичких земаља, пошто она ни у којем случају не показује самосвојне морфолошко-феноменолошке особености које би оправдале покушај истицања словенског католичког барока у самосталну целину. Критика упућена барокној уметности православног словенског света била је преурађена и неоправдана. Она потиче из времена када су бароколошке студије у источним словенским земљама биле на почетку, па је заснована на недовољној упућености у основне идејне проблеме и на слабом познавању материјала.³⁵

Значајан допринос дефинисању барока пружила су два зборника радова посвећена бароку у словенским земљама, које је крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година штампала московска Академија наука, под руководством редакцијског колегија А. В. Липатовог, А. И. Роговог и Л. А. Софронове.³⁶ Аутори се безрезервно залажу за употребу овог појма као историјске стилске категорије, истичући да се барок у оквирима словенског православља формирао под плодотворним западноевропским подстицајима, али са специфичним и самосвојним идентитетом. У том смислу они се залажу за употребу појма словенски барок, који би означавао саставни део општеевропског барокног културног процеса XVII и XVIII века. У различитим сло-

³⁴ V. L. Tapié, *Baroque slave et l'Europe central*, у: *Manierismo, Barocco, Rococò*, 353–358, посебно 356. – Критика се односи на студију: А. Anѓal, *Das problem der slawischen Barocks*, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität, Greifswald*, VI–7 (1956), 67–77.

³⁵ V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, 355–357.

³⁶ *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи*, Ред. кол. А. В. Липатов, А. И. Рогов, Л. А. Софронова, Академија Наук СССР, Институт славяноведения и балканистики, Москва 1979; *Барокко в славянских культурах*, Ред. кол. А. В. Липатов, А. И. Рогов, Л. А. Софронова, Академија Наук СССР, Институт славяноведения и балканистики, Москва 1982.

венским срединама он се испољавао различитим интензитетом и у различитим облицима, а понегде је трајао све до првих десетина XIX века.³⁷

Употреба појма словенски барок не уважава чињеницу да национални моменат у XVII и XVIII веку још увек није био довољно издиференциран и да је био подређен верској одређености, која је била један од конститутивних елемената барокне културе. Припадност православним, протестантским или католичким културним срединама више је одређивала специфичности разлика него што је припадност словенском националном кругу одређивала међусобне сличности. Нужност разликовања православног од протестантског и католичког модела у европској барокној култури уочио је А. Н. Робинсон. Аутор истиче да се настанак протестантског барока може великим делом објаснити реакцијом на католичку контраресфорацију, док за барок у словенским православним земљама закључује да је образован у сложеном процесу католичких и протестантских утицаја.³⁸

У овом контексту адекватнија је употреба појма словенски православни барок, који је, за разлику од појма словенски барок, идејно кохерентнији, јер се ослања на јединствено православно духовно наслеђе. Овај термин прави разлику између барока у католичким и протестантским словенским срединама, где се појављује под директним западноевропским утицајима, а искључује барокну уметност несловенских православних територија као што су биле грчке и румунске. Ограниченост овог термина почива и на чињеници да се њиме унутар православног културног круга не истичу разлике између барока као културно-историјске епохе и барока као стилске категорије. У том је смислу могуће подвући разлику између источнословенског православног барока, као свеобухватног историјског културног модела, и појаве барокних елемената у уметности левантског православног културног круга.³⁹

³⁷ А. И. Рогов, *Проблеми славянскојо барокко*, у: *Славянское барокко*, 3–12; Л. А. Софронова, А. В. Аппатов, *Барокко и проблеми историји славянских литератур и искусств*, у: *Барокко в славянских културах*, 3–13.

³⁸ А. Н. Робинсон, *Идеологические закономерности движения литературной барокко*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 4–26, посебно 13. – За разлику од католичких, протестантских и унијатских аутора, који превасходно расправљају о проблемима утицаја и директних позајмица, у православном културном кругу је писано мало, посебно ретко афирмативно, о односу реформисаног схоластичког богословља и барокне уметности. Пажња истраживача је више концентрисана на национално-политичке и социјалне проблеме. Упор.: В. А. Овсичук, *Идейно-социальные основы украинской барокко*, у: *Западноевропейский барок и византийский свей*, 62–65. – За могућност да се појам „словенски барок” преформулише у прецизнији појам „источнословенски барок” А. А. Морозов, *Симеон Полоцкий и проблемы восточно-славянскојо барокко*, у: *Барокко в славянских културах*, 170.

³⁹ За стилско одређење ове уметности предлажу се термини „левантски барок” и „поствизантијски православни барок” (le baroque orthodoxe postbyzantin): R. Theodorescu,

Наглашавање разлике између тумачења барока као историјске и као стилске категорије важно је и за његово сагледавање код Срба, код којих се барок прихвата под утицајем ових двају различитих схватања. Код Срба који су живели у Отоманској империји барок се углавном појављује у облику слабих морфолошких утицаја грчко-левантских схватања. На исти, мада знатно интензивнији, начин он се испољава у уметничком стваралаштву Срба који су живели у оквиру Венецијанске републике. Једино су Срби и њихова црквена организација унутар граница Хабзбуршке монархије прихватили барок као свеобухватан историјски културни модел, што је био предуслов за развој барокног сликарства.

Вељко Петровић је увео појам барока у оквире тумачења новијег српског сликарства.⁴⁰ Његово схватање овог појма, настало током двадесетих година, било је условљено тада владајућом интерпретацијом. Петровић одређује барок мешавином велфлиновско-вајзбаховских категорија, као „раскошни стил патоса, сентименталности, успропнутих снага и наглих покрета“, који се у оквирима развитка српског сликарства појављује тек у последњој четвртини XVIII века, са првим академски школованим уметницима.⁴¹ Према овако постављеним критеријумима, Вељко Петровић развој српског сликарства XVIII века тумачи као постепену модернизацију, која води ка дефинитивном прихватању „европског барока“. Његовој коначној победи претходио је еклектичан прелазни период, који аутор тумачи као „компромисан стил између старе хијератике и барокне формалне узбуђености“.⁴²

Схватања Вељка Петровића су дуготрајно утицала на каснија тумачења, а њихов ауторитет потврдио је и Милан Кашанин. Он одбацује идеју прелаз-

Maniérisme et „premier baroque“ postbyzantin entre Pologne et Stamboul: le cas moldave (1600-1650), XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II-6, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32-6 (1981), 341-349; Исти, *Synchronismes européens et disparités locales: le baroque roumain aux 17e - 18e siècles*, RRH XXVII (1990), 35-56, посебно 35; V. Angelov, *Barock in den angewandten Künsten Bulgariens (Nationale Eigenart)*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, 225-228.

⁴⁰ М. Кашанин, В. Петровић, *Српска уметности у Војводини*, 63. и даље. У оквирима историје књижевности појам барок се уводи двадесетак година раније. Упор.: Т. Остојић, *Српска књижевности од велике сеобе до Досијеја Обрадовића*, 1905. – Основна библиографија о бароколошким студијама код Срба: Б. Поповић, *Изабрана библиографија о бароку код Срба*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, 265-335. Критички приказ доприноса појединих аутора осветлио је Дејан Медаковић у студији: *Истисраживање новије српске уметности*, у: *Истисраживачи српских ствари*, Београд 1985, 44-57.

⁴¹ М. Кашанин, В. Петровић, *Српска уметности у Војводини*, 68. и 75.

⁴² *Исто*, 75-76. – Појам „прелазни период“ се пре тога већ примењивао на књижевност, где је означавао стваралаштво од краја XVI до средине XVIII века. Упор.: П. Поповић, *Југословенска књижевности као целина*, Глас САН СIV (1922), 7.

ног стила, али развој српског барокног сликарства тумачи позитивистички, као непрестану еволуцију на путу овладавања пикторалним језиком средњеевропског барока.⁴³ Враћајући се на раније исказана схватања Петровића и Кашанина, аутохтону појаву барока у српском сликарству XVIII века покушао је да одбрани Миодраг Коларић, тумачећи је теоријом убрзане еволуције.⁴⁴ Значајан напредак у тумачењу српског барокног сликарства представљало је откривање његових украјинских и руских корена, на које су указали Иван Бах и Павле Васић.⁴⁵ Они су показали да српско барокно сликарство представља изданак барокне уметности која се у Кијевској митрополији и Московској патријаршији континуирано развијала још од средине XVII века. У тренутку када су њене формулације биле прихваћене у Карловачкој митрополији, ова зрела и домишљена уметност је имала за собом еволуцију дугу скоро један век.⁴⁶ Откривање ових веза послужило је као основа за промену у тумачењу српског барокног сликарства. Његово сагледавање у оквирима истраживања уметности XVIII века проширио је Дејан Медаковић, који је у једној од првих специјалистичких студија посвећених српском бароку истакао да он представља занимљиву варијанту, која се по неким својим особинама издваја из целине општеприхваћених тумачења барокне уметности.⁴⁷ Био је то значајан помак у истраживању српског барокног сликарства, који је пружао могућности његовог тумачења ослобођеног од ограничених велфлиновских морфолошких категорија стила.

⁴³ М. Кашанин, *Два века српског сликарства*, Београд 1942, 10, 11–18. – Слично схватање је непосредно пре тога изнела Д. Поповић, *О српском бароку*, Уметнички преглед 3 (1941), 74–77.

⁴⁴ М. Коларић, *Основни проблеми српског барока*, ЗЛУМС 3 (1967), 235. – Иста схватања аутор је изнео и у ранијим студијама: *Српска уметност XVIII века*, Београд 1954; *Исти, Модернизација српског сликарства у раздобљу зографа и молера*, ЗМС 8 (1954), 87–95.

⁴⁵ I. Bach, *Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII st.*, *Historijski zbornik II* (1949), 196–201; П. Васић, *Руски утицај у српској уметности*, Браничево X–1,2 (1964), прештампано у: *Доба барока*, 111–123; М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, ЗФФ VII–1 (1963), 379–409, са исцрпном старијом литературом.

⁴⁶ П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVII–XVIII стт.*, 9. и даље.

⁴⁷ Д. Медаковић, *О српском бароку*, Дело 12 (1959), прештампано у: *Путијеви српског барока*, 57. – На питање шта је то српски барок и који се стилски елементи типични за српску уметност могу открити под обавезним наслагама његове универзалности, он одговара: „Треба одмах рећи: српски барок постоји, иако је лишен оног силовитог, херојског патоса, визионарске снаге и драматичности какви су остварени у западноевропској уметности”. Упор.: *Исти, Барок у Југославији*, у: *Путијеви српског барока*, 53–54.

Развој српског сликарства XVIII века обично се дели у три периода.⁴⁸ Оваква периодизација је установљена већ у првим синтетичким прегледима и касније није мењана, али су границе између појединих периода и њихова тумачења различито одређивани. Ако се из целокупне уметничке продукције тог времена издвоји барокно сликарство, његов развој је могуће посматрати знатно једноставније. Српско барокно сликарство су у суштини формирале две генерације сликара. Прва генерација је образована у радоницама украјинских васпитаника Јова Василијевића, Василија Романовића и Стефана Тенецког. Она своју сликарску делатност започиње у четрдесетим годинама, а завршава у току деведесетих година XVIII века. Друга генерација сликара, коју предводе Јаков Орфелин и Теодор Илић Чешљар, образована је у кругу бечке ликовне Академије. Она започиње са радом почетком седамдесетих година XVIII, а престаје током првих деценија XIX века.

Са становишта морфолошког одређења стила, уочљива је разлика између пикторалног језика, који су заступали ученици и следбеници сликарске школе Кијево-печерске лавре, и онога који су касније неговали васпитаници бечке ликовне Академије и њихови настављачи. На основу претпоставке о равноправности и подједнакој вредности њиховог стваралаштва, нужно је одредити одговарајуће називе. Најпогоднија је подела на ранобарокно и каснобарокно сликарство. Однос између ранобарокног и каснобарокног сликарства не може се свести на строгу морфолошку поделу. Њихове основне карактеристике, ретроспективност и еклектицизам, нису међусобно супротстављене, као што нису супротстављене ни у сликарству других средина. Сагледавањем стила на нивоу феноменолошких критеријума јасно се уочава њихова повезаност. Оштру и преломну границу није могуће одредити. Прелаз ранобарокног у каснобарокно сликарство био је процес сложених проображаја које је спровео Теодор Крачун. Крачуново сликарство и сликарство његових настављача представљају засебну целину, коју карактерише тежња за синтетичким спајањем ретроспективне ранобарокне и склсктичне каснобарокне поетике. Теодор Крачун је неоспорно био највећи сликар српског XVIII века и његов опус је у тој светлости могуће тумачити као врхунац

⁴⁸ У првом прегледу развоја новије српске уметности Вељко Петровић је истакао поделу на период зографских сликара, прелазни период грађанских уметника и барокно сликарство академски образованих мајстора: М. Кашанин, В. Петровић, *Српска уметност у Војводини*, 68, 75, 85. Поделу на „прелазно доба”, „доба грађанских уметника” и „барокно сликарство” истиче Миодраг Коларић у свом прегледу српске уметности XVIII века. Упор.: М. Коларић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1954, 9, 20 и 27. Сличну тројну поделу прихвата и Лепосава Шелмић у синтетичком прегледу српског зидног сликарства XVIII века. Упор.: Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 10.

барокног сликарства. Крачунова пикторална поетика, међутим, носила је у својим основама наговештаје кризе која избија на површину у делу његових мање талентованих следбеника.

Српско сликарство XVIII века, сагледано у целини, имало је сложене путеве развитка који се хронолошки нису поклапали са временом формирања барокне културе и њеног трајања. Срби у Хабзбуршкој монархији прихватају барокну културу већ крајем XVII и у првим деценијама наредног века, док се о барокном сликарству може говорити тек неколико деценија касније. Сликарство претходних деценија, између 1690. и 1740. године, функционише унутар барокне културе, али нема битне карактеристике барокног стила. Оно је великим делом било везано за поствизантијску традицију и само је наговештавало прихватање нове пикторалне поетике. Стваралаштво овог периода је у том смислу могуће сагледавати као протобарокну етапу, али оно у суштини представља засебну целину, која ће у XVIII веку наставити свој развој кроз популарно традиционално сликарство.

На сличан начин је потребно одредити и споро повлачење барокног сликарства. Чињеница да каснобарокно сликарство доминира српском уметношћу све до првих деценија XIX века намеће нужност преиспитивања његовог односа према рококоу и неокласицизму.⁴⁹ На основу присуства морфолошких елемената стила претпостављало се да се рококо у српској уметности манифестовао као културно-историјска епоха.⁵⁰ Његове феноменолошке карактеристике као стила епохе нису присутне ни у основним цртама, па је овакво тумачење потребно прихватити с опрезом. Рококо се у српском сликарству испољава само као један од конститутивних елемената каснобарокног еклектицизма.⁵¹ И неокласицизам је снажно утицао на формирање каснобарокног сликарства, али нема основа за његово тумачење као стила

⁴⁹ Слични проблеми стилског одређења присутни су и у ширим оквирима европске уметности последњих деценија XVIII и првих деценија XIX века. Упор.: R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, New Jersey 1974, 3–49.

⁵⁰ За тумачење рококоа као културно-историјске епохе у српском XVIII веку се залаже Павле Васић, који користи појмове „доба рококоа“ и „време рококоа“. Упор.: П. Васић, *Рококо у српској уметности*, 90–97.

⁵¹ У складу с основним тезама Х. Зедлмајера и Х. Бауера, упутније је говорити о морфолошким елементима рококоа и о делима сликарним „у духу рококоа“, за шта се залаже и Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, 133. – Упор.: H. Sedlmayr, *Zur Charakteristik des Rokoko*, у: *Manierismo, Barocco, Rococo*, 347–349; H. Bauer, *Rocaille, Zur Herkunft und Wesen eines Ornament-motivs*, Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte 4, Berlin 1962, 75–76; H. Sedlmayr, H. Bauer, *Rococo*, у: *Encyclopedia of World Art*, XII, 230–256; Исти, *Rokoko-Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*, Köln 1992.

епохе. Неокласицизам се у српској уметности, попут рококоа, манифестује само као стилска тенденција.⁵²

Наслов *Српско барокно сликарство*, истакнут на почетку овог рада, није само технички термин. Разрешење дилеме која се сводила на супротстављање двају схватања, исказана изразима *Барокно сликарство код Срба* и *Српско барокно сликарство*, сагледавано је у светлости одсуства стилског јединства у бароку. Истицање назива *Барокно сликарство код Срба* подразумева теоријска полазишта заснована на велфлиновско-вајзбаховском тумачењу барока као јединственог стила контрареформације. У том је смислу барокна уметност аутохтона само у оквиру католичког културног круга, док је у осталим културним моделима, протестантским, као и православним, она усвојена са више или мање оригиналности. Овако формулисани полазни теоријски ставови нужно одређују методолошки поступак и истраживачке циљеве. На основу већ образованих категорија, потребно је једино утврдити колико је одређена културна средина могла или хтела да морфолошки или феноменолошки прихвати барокно сликарство. Ако се одбаци превазиђено тумачење барока као културно-историјске епохе са јединственим стилем и прихвати тумачење према којем се о барокном стилу мора размишљати у множини, могуће је говорити о српском барокном сликарству, а не о барокном сликарству код Срба. Прихватање овакве тезе намеће и другачији истраживачки методолошки поступак. Он подразумева дефинисање морфолошко-феноменолошких категорија, на основу којих је сликарство једне културне средине могуће истаћи као барокну уметност са самосвојним стилским карактеристикама, што овај рад истиче као основни циљ.

⁵² Другачије мишљење изнео је Миодраг Коларић у својој докторској тези. Упор.: М. Коларић, *Класицизам код Срба 17 0–1949, I*, Београд 1965. Његове тезе у светлости новијих истраживања, међутим, нису одрживе. Прве неокласицистичке теме у српском сликарству, које он наводи, као што су копије које по Рубенсовим делима, ради Стефан Гавриловић, потребно је сагледавати у светлости барокног неокласицизма: М. Тимотијевић, *Композиције Стефана Гавриловића „Гај Муције Сцевола пред Порценом”* и *„Томирида с Кировом главом”, као exemplum virtutis*, у: *Зборник радова посвећен Павлу Васићу* (у штампани). Линеарност, коју М. Коларић сагледава као основну морфолошку карактеристику неокласицизма, потребно је тумачити у сложенијим и ширим оквирима: R. Rosenblum, *The International Style of 1800, A Study in Linear Abstraction*, New York-London 1976, 9–29.