

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

AR+ UM

ISSN 2406-324X

BROJ 15
DECEMBAR 2025.



SLIKA SA KORICA

Todor Stevanović, *Paun*, ulje na platnu, 30x25 cm, 2016. iz kolekcije Vladane Putnik Price.

ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 15. BROJ
IZLAZI JEDNOM GODIŠNJE
ISSN 2406-324X



IZDAVAČ

UNIVERZITET U BEOGRADU - FILOZOFSKI FAKULTET
ODELJENJE ZA ISTORIJU UMETNOSTI

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK

DR VLADANA PUTNIK PRICA

REDAKCIJA

DR MILAN POPADIĆ

DR OLGA ŠPEHAR

DR BRANKA VRANEŠEVIĆ

DR JASMINA S. ĆIRIĆ

DR ANĐELA GAVRILOVIĆ

DR VUK DAUTOVIĆ

DR MILENA ULČAR

DIZAJN I PRELOM

MA ANĐELA M. DUKIĆ

LEKTURA

TIJANA SPASIĆ

E-POŠTA

ARTUM@F.BG.AC.RS

BEOGRAD, DECEMBAR 2025.

SADRŽAJ

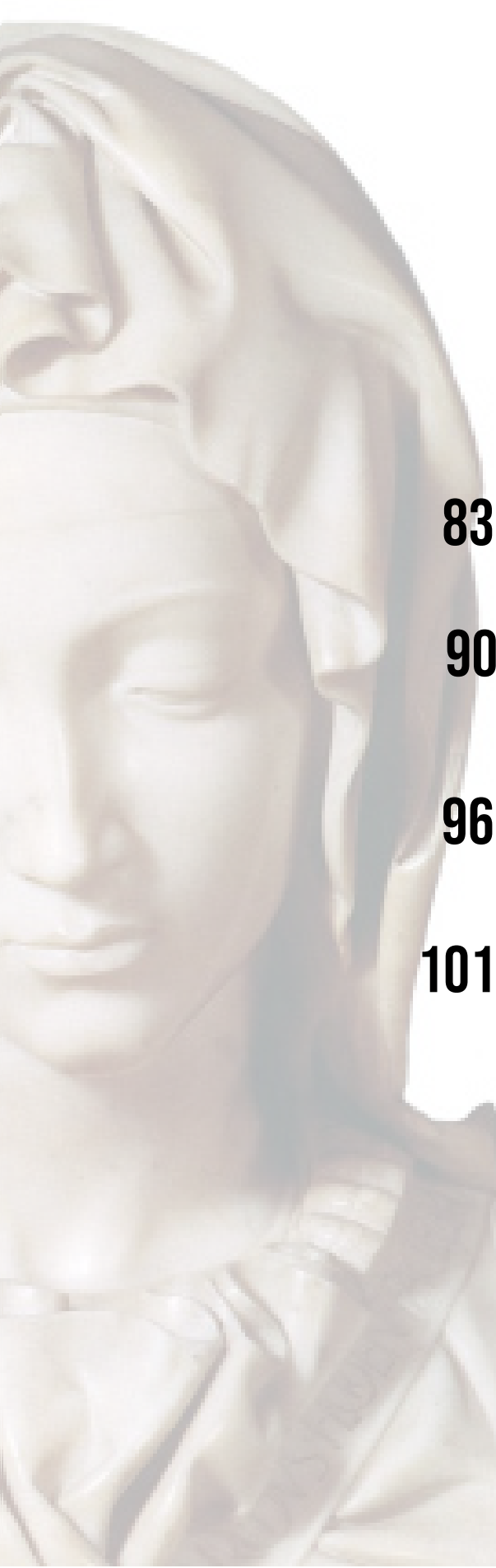
**INTERPRETACIJA BOGINJE IZIDE I NJEN UTICAJ OD STAROG
EGIPTA DO DANAS** 6
JANA GOLUBOVIĆ

PREDSTAVA NASILJA I EMPATIJE U MIKELANĐELOVOJ PIETI 23
ANĐELA PEŠIĆ

**DRAMSKI POTENCIJAL EVROPSKE VIZUELNE UMJETNOSTI
OD 17. DO 19. VIJEKA I NJEN UTICAJ NA RAZVOJ
POZORIŠTA: „CIJELI SVIJET JE TEATAR”** 36
VEDRANA BOGDANOVIĆ

MOTIV TIŠINE U STVARALAŠTVU ODILONA REDONA 72
MIROSLAV ČUK





83

PRIKAZ IZLOŽBE „GUSTAV KLIMT – PIGMENT I PIKSEL“

MIROSLAV ČUK

90

**PRIKAZ IZLOŽBE „OKEAN – EHO – TODOR“: ZADIVLJUJUĆI
UNIVERZUM TODOROV**

MILICA VIČIĆ

96

**SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOVA OD
JANUARA DO DECEMBRA 2025. GODINE**

101

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

INTERPRETACIJA BOGINJE IZIDE I NJEN UTICAJ OD STAROG EGIPTA DO DANAS

JANA GOLUBOVIĆ

Studentkinja master studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Rad se bavi interpretacijom lika Izide kroz različite epohe: od staroegipatskog perioda do savremenog doba. Kroz ovaj rad se analiziraju: njena uloga u mitološkom sistemu, značenje imena i vizuelni prikazi koji su oblikovali njen kult i ikonografiju. Poseban akcenat stavljen je na promene koje je Izidin lik doživljavao u različitim kulturnim kontekstima. U završnom delu prikazana je njena savremena interpretacija kroz video-igre, filmove i serije, gde se pojavljuje kao simbol moći, misterije i večne ženstvenosti, čime se potvrđuje kontinuitet i prilagodljivost njenog arhetipskog značaja.

Ključne reči: Izida, kult, transformacija, transfer, egiptomanija, interpretacija

Boginja Izida (Isis) predstavlja jednu od najpoznatijih i najpoštovanijih božanstava starog Egipta. Od njenog nastanka na obalama reke Nil, gde je bila poštovana kao majka bogova i faraona, zaštitnica, isceliteljka i boginja velike magijske moći, preko antičke Grčke i Rima, gde su njeni simboli i moći inkorporirani sa drugim božanstvima sa prostora starog Mediterana, renesanskih interpretacija u umetnosti i filozofiji, pa sve do savremenih vremena, Izida je prolazila kroz brojne transformacije. Njen lik i simbolika bili su prilagođavani vremenu, religijskim shvatanjima i kulturnim kontekstima, ali uvek su ostajali u dodiru sa njenim originalnim i suštinskim aspektima, kao što su mudrost, majčinstvo, magija.

Cilj ovog rada jeste da prikaže razvoj interpretacije Izide kroz vekove, od religijskog kulta, preko umetničkih i filozofskih adaptacija, uticaja egiptomanije, do njene uloge danas. Posebna pažnja biće posvećena načinu na koji je Izida, kroz različite oblike, zadržala svoju simboličku snagu i lik.

U starom Egiptu, nijedna legenda nije imala veći uticaj na narod, niti je bila šire rasprostranjena od mita o Ozirisu (Osiris), njegovoj vernoj supruzi Izidi i hrabrom sinu Horusu (Horus). Ovaj mit objašnjava kosmički poredak i daje ljudima veru u život posle smrti. Prema legendi, nakon što je Set (Seth) ubio svog brata Ozirisa i delove njegovog tela razbacao po Egiptu, Izida kreće u potragu da ih sakupi.

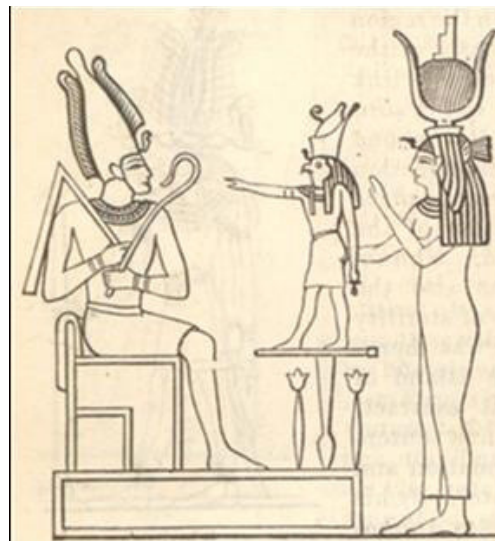
Njena potraga ne predstavlja samo čin ljubavi već i kosmički čin obnove i povratak ravnoteže. U Egiptu očuvanje celovitog tela i pravilan način sahranjivanja su bili preduslov za život posle smrti, što Izida svojim delovanjem i naglašava. Svoju najveću moć pokazuje kada magijskim tekstovima koje izgovara, oživljava svog muža u istom telu u kom je i živio, čime on postaje gospodar podzemnog sveta i zagrobnog života. Upravo tokom ovog čina vaskrsavanja začet je i njihov sin Horus, dete svetlosti i vesnik proleća, kog je ona sakrila od Seta, znajući da će Horus biti taj koji će ponovo uspostaviti pravdu i osvetiti svog oca.¹ U ovom mitu, Izida je posrednik između života i smrti, boginja koja obećava



Slika 1: Boginja Izida, reljef, hram u Fileji

Izvor: <https://bs.m.wikipedia.org/>

obnovu, novi život i daje novu nadu. Izida je obično predstavljana kao žena sa prestolom ili sunčanim diskom između kravljih rogova na glavi. Smatrala se personifikacijom samog trona, jer je hijeroglif za njeno ime bio sam prestol. Često je bila prikazivana sa svojim ogromnim zaštitničkim krilima, što je naglašavalo njenu ulogu majke i čuvarke kosmičkog poretka, a u kasnijem periodu i kao dojilja malog Horusa (slika 1). Najmoćniju trijadu božanstava činili su ona, njen suprug Oziris i sin Horus (slika 2). Njeni hramovi bili su centri velikog poštovanja i hodočašća. Najpoznatiji centar njenog kulta nalazio se na ostrvu Filej (Philae) u blizini Asuana (Aswan) (slika 3), gde je bila poštovana sve do kasne antike. Njena magijska umeća su bila čuvena i jasno zabeležena u mitovima: njena sposobnost da leči i da se transformiše



Slika 2: Oziris, Izida i Horus

Izvor: Wikimedia

1. Rembler 2010: 94–99; Hart 2005: 114–124; Mojsov 2005: XI–XX.



Slika 3: Izidin hram u Fileji; Izvor : <https://archaeology.org/>

u bilo koji oblik prepoznamo u Ozirisovoj legendi. Upravo je taj aspekt božanske čarobnice i činjenica da nije bila samo zaštitnica faraona, nego i običnih ljudi doprineo njenoj popularnosti i širenju kulta.²

U egipatskoj umetnosti, Izidina uloga odane supruge, brižne majke i zaštitnice kosmosa se može najbolje uvideti na primeru scene vaskrsavanja Ozirisa, koji se može pronaći u hramu u Abidosu (Abydos) ili Fileji. David O'Konor (David O'Connor) u svom delu *Abydos, Egypt's First Pharaohs and the Cult of Osiris* opisuje tu scenu u hramu Setija I u Abidosu.³ U centralnom delu reljefa na odru

leži mumificirani Oziris, dok se njegova supruga Izida u obliku sokola spušta na njegov falus, kako bi mu podarila novi život. Kao posledica božanskog čina začecije se njihov sin Horus, koji u sceni stoji na podnožju odra, dok sa suprotne strane, kod Ozirisove glave, stoji drugi lik Izide koja izgovara magijski tekst. Ovakav vizuelni narativ naglašava da Izida ima više uloga i sve su prikazane na jednoj sceni (slika 4).

Širenje kulta Izide nije ostalo ograničeno na Egipat. Njena slika brižne majke, zaštitnice porodice i moćne čarobnice bila je bliska i drugim narodima. Kult se proširio u Siriju, Palestinu, Grčku, a

2. Gahlin 2007: 36.

3. O'Connor 2009: 36.



Slika 4: Scena vaskrsenja Ozirisa i rođenja Horusa u hramu Setija I u Abidosu
 Autor: O'Connor David, 2009.

zatim i po celom Rimskom carstvu.⁴ U Rimu je Izida bila jedna od najpoštovanijih orijentalnih boginja, a njeni hramovi podizani su u velikim gradovima poput Pompeje (Pompeii), Delosa (Delos) i samog Rima. Poštovanje njenog kulta trajalo je sve do hrišćanskih vremena, što svedoči koliko je snažan uticaj imala na duhovni život Mediterana.

Zbog svojih raznolikih uloga i onoga što je predstavljala ljudima, lako je razumeti kako je kult Izide postao jedan od najuniverzalnijih i kako je sa lakoćom prihvaćen i integrisan u različite kulture. Tokom helenističkog i rimskog perioda, Izidin

kult je prevazišao granice Egipta. Postala je univerzalna boginja koja je ujedinila različite aspekte drugih božanstava.

Antički grčki autori, poput Herodota (Herodotus) i Plutarha (Plutarh), posmatrali su grčka božanstva kao univerzalne i zato su ih prepoznavali svuda.⁵ Iako su priznavali da različite kulture daju različita imena svojim božanstvima i imaju posebne religijske prakse, u osnovi su verovali da se radi o istim arhetipovima koji deluju kroz različite oblike. Tako su Grci često uzimali određeni aspekt Izide i u svojim boginjama tražili slična svojstva i tako su ih izjednačavali. Ako je na-

4. Gahlin 2007: 37.

5. Tobin 1991: 187.

glašavana čistota i devičanska priroda Izide, onda su je poistovećivali sa Artemidom (Artemis), a ako je ipak fokus bio na lepoti erotske privlačnosti onda je to bila Izida-Afrodita (Isis-Aphrodite). U nekim slučajevima izgleda kao da su pojedinci izdvajali svoju omiljenu boginju i samo joj dodavali Izidin karakter i egipatske simbole, a sa druge strane Izidini sledbenici su takođe rado prepoznavali elemente drugih boginja i dodavali ih njenom kultu. Tako je dolazilo do sinkretizma dve boginje, poput Izide-Demetre (Isis-Demeter), koje su naglašavale zajedničke elemente dveju tradicija. Ovakva praksa dovela je do toga da je kult Izide postao otvoren, prilagodljiv i privlačan različitim narodima šireg Mediterana.⁶

Boginje Izidu i Demetru (slika 5), grčki autori su posmatrali kao dve paralelne figure u okviru religijskih sistema Egipta i Grčke.⁷ Međutim, temeljnija analiza će ipak pokazati da su njihovi kultovi nastali u različitim kulturnim i istorijskim kontekstima, te se u osnovi moraju razlikovati. Ako uzmemo u obzir da postoji mogućnost uticaja, onda su oni morali da idu isključivo od izvorne egipatske boginje Izide ka grčkoj Demetri. Izida je već u Starom kraljevstvu dostigla svoju zrelu fazu, dok Demetra, u obliku poznatom iz grčke tradicije, pripada homerskom i klasičnom periodu. Ipak, vrlo je moguće da je još tokom minojske ci-



Slika 5: Demetra

Izvor : <https://ancientrome.ru/>

vilizacije postojala ranija verzija Demetre, božanstva povezanog sa agrokulturom i ponovnim rođenjem prirode, koja je mogla biti pod uticajem Egipta. Još od 3000. godine pre nove ere postojali su kontakti između Krita i Egipta, što je otvorilo prostor za prenos religijskih ideja. Vinsent Tobin (Vincent Tobin) smatra da u helenističkom periodu, nakon osvajanja Egipta 332. godine pre nove ere od strane Aleksandra Velikog, dolazi do transformacije i međusobnog prožimanja elemenata ova dva kulta.⁸ Upravo u tom trenutku moguće je da je Demetrin agrarni i mi-

6. Jackson 2016: 113–114

7. Witt 1971: 20; Tobin 1991: 187.

8. Tobin 1991.

sterijski karakter uticao na dotadašnju percepciju Izide, koja u tom kontekstu poprima nove, univerzalnije dimenzije u okviru šireg mediteranskog sveta.⁹

Ova međukulturalna razmena i pojačan kontakt između Egipta i Grčke stvorio je preduslov da kult Izide pređe granice svog izvornog egipatskog tla. Kako je njen kult postojao sve prepoznatljiviji u Grčkoj i kako je sinkretizam između grčkih boginja i Izide bio sve jači, došlo je do momenta kada Izida postaje univerzalna boginja, čime se svakako otvorio put za njeno prihvatanje u samom Rimu. Trgovina i razmena dobara su svakako stvorili prve uslove da se kult proširi do oboda Rima, za početak u luci Ostiji (Ostia).¹⁰

Ono što i Vit (Witt)¹¹ i Džekson (Jackson)¹² ističu jeste da su Rimljani bili sumnjičavi prema Izidi. Konzervativne tendencije u Rimu su bile vrlo jake, domaća tradicija je bila vrlo vrednovana i čuvana, dok su strane ideje posmatrali vrlo obazrivo. Rimljani nisu imali isti interes za egipatsku civilizaciju kao Grci, a u njihovoj religiji nije postojao pojam duhovne transformacije, što može biti dodatni razlog zbog kog im istočnjački misterijski kultovi nisu bili privlačni. Takvi kultovi su u njima budili veliki strah i predstavljali su političku pretnju, jer su smatrali da može

da promeni društvo. Uzimajući u obzir i činjenicu da je Izida bila čarobnica, dodatno je otežavala upliv njenog uticaja, jer se svaka magija u Rimu smatrala sumnjivom i opasnom. Popularnost Izidinog kulta u ranim fazama prihvatanja je jako oscilirala i zavisila je od stava pojedinih careva prema njoj. Ipak, Izidin kult se postepeno utemeljio u Rimu nakon što je Oktavijan osvojio Egipat 31. godine pre nove ere.¹³ Neki carevi poput Kaligule (Caligula) i Vespensijana (Vespasian) podržavali su kult time što su podizali hramove posvećeni Izidi i učešćem u ritualnim praksama. U tom periodu kult Izide postaje integrisan u rimsku religiju, zadržavajući egipatske korene, ali se prilagodio lokalnim potrebama.¹⁴

Najbolje očuvan hram Izide na teritoriji Rima nalazi se u Pompeji (slika 6) i on predstavlja snagu i popularnost njenog kulta na tom prostoru. Iako su delovi hrama nastali još u II veku pre nove ere, on je više puta obnavljan i nadograđivan, što ukazuje na kontinuirano prisustvo poštovanja boginje Izide u gradu sve do njegovog uništenja 79. godine. Hram je služio kao centralno mesto rituala i okupljanje vernika, gde su se boginji prinosile žrtve i održavale ceremonije. Unutar hrama nalazile su statue Izide i Ozirisa, dok su u pronaosu bile postav-

9. Isto 187–189.

10. Witt 1971: 70–71.

11. Isto.

12. Jackson 2016.

13. Isto: 230.

14. Witt, 1971: 222–224; Jackson, 2016: 230–231; Jones, Pennick, 1995: 56–58.



Slika 6: Izidin hram u Pompeji; Izvor : <https://pompeiiinpictures.com/>

Ijene statue Dionisa (Dionysius), Anubisa (Anubis) i Harpokrate (Harpocrate) sa sa sopstvenim oltarima. Dekoracije i slike u hramu prikazivale su Izidu u rimskom stilu (slika 7), ali sa egipatskim motivima kao što je ankh, egipatski hijeroglif koji simbolizuje život. Dokazi obožavanja Izide pronađeni su i van samog hrama. Ispred jedne pekare otkrivena je niša sa statuom Izide-Fortune (Isis-Fortuna), gde Izida stoji na globusu i simbolizuje Panteu (Pantea): univerzalnu boginju, a istovremeno je identifikovana se sa boginjom meseca Lunom (Luna), zbog

svojih magijskih sposobnosti. Pored hrama, Izida je bila prisutna i u svakodnevnom životu građana, što potvrđuju male statue i slike pronađene u privatnim kućama. Na ovim slikama Izida je često prikazivana kao zaštitnica, koja sluša molitve vernika i pruža im podršku. Svi ovi elementi pokazuju da je kult boginje Izide u Pompeji bio veoma razvijen i duboko integrisan u duhovni i društveni život lokalne zajednice, kombinujući egipatske korene sa rimskim kulturnim kontekstom.¹⁵ Iako je Izidin kult tokom Rimskog carstva bio širi

15. Witt 1971: 82–83; Jackson 2016: 222–223.



Slika 7: Izidina freska u njenom hramu u Pompeji (detalj)

ko rasprostranjen i duboko ukorenjen u različitim delovima Mediterana, njegova sudbina, kao i sudbina drugih paganskih božanstava, bila je osuđena na postepeno nestajanje. Za razliku od hrišćanstva koje je sa sobom nosilo isključivo monoteizam, paganske religije bile su vrlo tolerantne u osnovi: različita božanstva i kultovi mogli su da postoje istovremeno, prožimajući se i prilagođavajući jedna drugoj, bez cilja da jedna drugu potisnu. Leslie Džekson ipak napominje da čak da je egipatski paganizam nastavio da koegzistira sa hrišćanstvom, bio bi svakako uništen

islamskim osvajanjima.¹⁶ Najveće promene u carstvu nastaju početkom IV veka, kada car Konstantin Veliki (Constantine the Great) prihvata hrišćanstvo i Milanskim ediktom iz 313. godine omogućava versku slobodu i institucionalnu snagu, čime radikalno menja dotadašnja religijska shvatanja.¹⁷ Hrišćanstvo je od progonjene sekte postalo priznata, a zatim i dominantna religija. Posledice su bile jasne: postepeno suzbijanje paganskih vera i na kraju njihovo potpuno gašenje. Taj proces nije bio momentalan, ali je brzo doveo do toga da nekada moćna božanstva, između ostalih i Izida, izgube svoje hramove, sveštenstvo i svoje vernike. Isto kao i druge religije, hrišćanstvo je pružalo novi oblik duhovnosti i obećanje u spasenje, međutim u njegovoj netoleranciji prema drugim božanstvima ležao je kraj jednog dugog perioda verske raznolikosti koji je svakako oblikovao antički svet.

Boginja Izida je mogla biti „sve svima“, jer u njoj ljudi prepoznavali majku bogova, vernalu suprugu, zaštitnicu i isceliteljku, samim tim to ju je činilo direktnom konkurencijom hrišćanstvu. Njena uloga isceliteljke je bila vrlo problematična hrišćanima, jer su smatrali da samo Hristos ima moć da leči.¹⁸ U Serapeumu (Serapeum) u Aleksandriji (Alexandria) je postojala statua Izide kao isceliteljke za koju se verovalo da

16. Jackson 2016: 235.

17. Jones, Pennick 1955: 66.

18. Jackson 2016: 235; Witt 1971: 278-279.



Slika 8: Serapium, hram u Aleksandriji; Izvor: <https://egyptiangeographic.com/>

ima čudotvornu moć lečenja, koju su hrišćani uništili iz tog razloga (slika 8).¹⁹

Kult Izide je bio jedan od poslednjih poštovanih paganskih kultova i okončan je nakon što je Teodosije (Theodosius) 391. godine zabranio paganske kultove, što je bilo iste godine kada je Serapeum u Aleksandriji uništen. Ipak, sve do V veka pominje se postojanje paganskih hramova u Egiptu, kao i slavljenje Izidinih praznika među narodom u severnoj Italiji. Početkom VI veka,

statua Izide je nošena iz hrama u Fileji uz Nil u Sudan kako bi blagoslovi-la useve. Iako je hram zvanično zatvoren sredinom VI veka, srednjovekovni istoričari navode da su i tokom X veka ljudi iz okolnih sela dolazili do Fileje da proslavljaju godišnji praznik Izide.²⁰

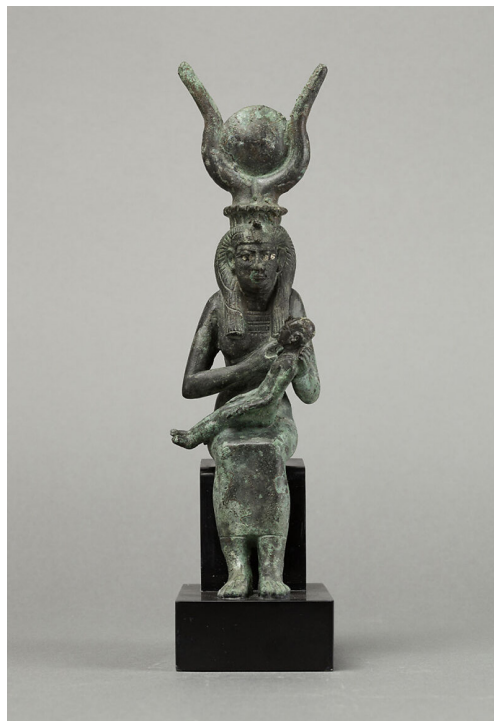
Između hrišćanstva i kulta Izide mogu se uočiti brojne sličnosti, a jedna od najznačajnijih jeste spasiteljska uloga božanstva. Izida je svojim sledbenicima darivala zaštitu, isceljenje, božansku

19. Jackson 2016: 235.

20. Mojsov 2005: 119.

milost i nadu u život nakon smrti, dok hrišćanstvo isto obećanje nudi kroz lik Isusa Hrista. Oba sistema pokazuju značaj zajednice vernika. Kult Izide podrazumevao je ritualne inicijacije, obavljanje ceremonija i okupljanje vernika u hramovima i privatnim svetilištima.²¹ Hrišćanstvo je, posebno nakon 313. godine, težilo institualizaciji liturgijskih zajednica, gde su vernici učestvovali u obredima, molitvama i svetim pričestima. Postoji još jedna bitna paralela koju bi trebalo naglasiti, a to je prisustvo majčinskog i zaštitničkog aspekta božanstva. Izida je bila majka boga Horusa, deteta svetlosti i nosioca mira i kosmičkog poretka, dok je Bogorodica u hrišćanstvu poštovana kao Majka Božja i kao takva predstavljala je simbol sigurnosti i utehe vernicima.²² Uz sve razlike u dogmatici, ove paralele pokazuju da je kult Izide u izvesnom smislu postavio okvir duhovnih potreba i ritualne prakse koje će kasnije biti integrisane u hrišćansku religijsku svakodnevnicu, naročito u načinu na koji se majčinstvo i zaštita božanstva doživljavaju među vernicima. Izida je u egipatskoj tradiciji najčešće predstavljana kao majka božanskog deteta Horusa, sedeći na prestolu i dojeći ga (slika 9).²³ Upravo ovaj motiv postao je jedan od najvažnijih prototipova kasnije hrišćanske ikonografije Bogorodice sa Hristom (slika 10). Sličnost nije samo

u kompoziciji, već i u simbolici: obe figure naglašavaju ideal majčinstva, božanske zaštite i predstavljaju medijatora između nebeskog i ljudskog sveta.



Slika 9: Izida doji Horusa

Izvor : <https://www.metmuseum.org/>

Tokom renesanse, perioda koji je obeležen oživljavanjem antičke misli i intenzivnim interesovanjem za hermetizam, neoplatonizam i antičku simboliku, boginja Izida dobija novi značaj.²⁴ Njen kult, kao religija je odavno prestala da postoji, ali njena figura je nastavila da živi kroz filozofska i umetnička dela, a najčešće je sa sobom nosila ideju mudrosti i univerzalnog znanja. Ključnu ulogu u Izi-

21. Rembler 2010: 94.

22. Jackson 2016: 236.

23. Gahlin 2007: 36.

24. Fekri 1999: 99-100.



Slika 10: Slika 10: Bogorodica Mlekipiteljica

Izvor : <https://www.hilandar.info/>



Slika 11: Đordano Bruno

Izvor : <https://sr.wikipedia.org/>

25. Yates 1964: IX.

26. Isto: 212-213.

27. Jackson 2016: 240; Witt 1971: 269.

28. Witt 1971: 269.

29. Isto.

dinom opstanku imala je ponovno otkrivena i prevedena hermetička literatura, posebno Corpus Hermeticum, koju je u Firenci (Firenza) u XV veku preveo Marsilio Ficino (Marsilio Ficino).²⁵ Smatralo se da ova knjiga u sebi sadrži mudrost iz starog Egipta i antičke Grčke i u takvom svetlu, Izida je bila tumačena kao „velika učiteljica“, božanstvo koje poseduje tajna znanja o prirodi, kosmosu i ravnoteži.²⁶

Jedan od mislilaca koji je u egipatskoj tradiciji prepoznao istinsku mudrost bio je Đordano Bruno (Giordano Bruno) (slika 11). Za njega je Egipat predstavljao kolevku univerzalne filozofije i magije. Bruno se suprotstavljao crkvenim dogmama smatrajući da hrišćanstvo nije jedinstvena religija, verovao je da krst, jedan od najosnovnijih simbola hrišćanstva, potiče od egipatskog *ankha*.²⁷ Zbog svojih nepokolebljivih shvatanja i odbijanja da prihvati hrišćanstvo, spaljen je na lomači 16. februara 1600. godine.²⁸

U umetnosti, uticaj Egipta možemo da vidimo u delima slikara Pinturicija (Pinturicchio) koji je oslikao zidove Sobe svetih u apartmanu Bardijs (Borgia), u Vatikanu (Vatican) (slika 12). Između tradicionalnih prikaza svetaca i Hristovog života, upletene su i mitološki simboli iz Egipta.²⁹ Gornji zidovi ove dvorane su ukrašeni freskama svetaca zaštitnika,



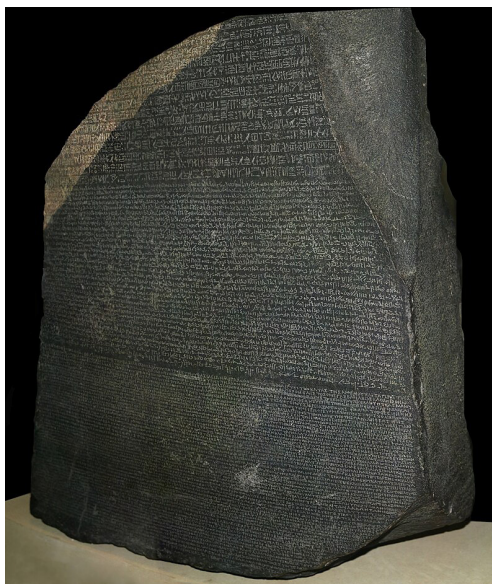
Slika12: Svod apartmana Borgia, Soba svetih; Izvor: <https://www.museivaticani.va/>

koje je papa Aleksandar VI sam izabrao, ali se među njima prepoznaju i egipatska božanstva. Amblem porodice Borgia je bio bik, koji se u ovoj prostoriji poistovećuje sa Apisom (Apis), bikom koji su Egipćani poštovali kao reinkarnaciju boga Ozirisa. Tu se nalazi i krava Jo (Io), koja se transformiše u boginju Izidu. Na severnom svodu Sobe svetih je prikazan mit o Ozirisu, gde su on i njegova ver- na supruga dobrotvori čovečanstva, dok se na južnom svodu nalaze četiri scene: Ozirisovo ubistvo od strane njegovog brata, Hristovo polaganje u grob, vaskrsenje Ozirisa kao Apisa i Apisovo proročanstvo o Hristovom trijumfu. Prisustvo

ovih egipatskih božanstava, kao što su Oziris, Izida i Apis, u freskama koje su nastale oko hiljadu godina nakon što su bila zaboravljena, imaju funkciju „hijeroglifskih simbola“ i prikazuju ih kao preteče vrlina i autoriteta pape iz porodice Borgia. Freske služe kao vizuelna propaganda o ambicijama i vrlinama pape Aleksandra VI (Alexandar VI) i porodice Borgia, istovremeno ukazujući na navodno „egipatsko poreklo“ kao osnov za njihovo pravo na vlast u Italiji.³⁰ Prisustvo Izide i drugih egipatskih božanstava u renesansnoj umetnosti i filozofiji pokazuje da Egipat nije bio zaboravljen, već preobražen u simbol mudrosti, uni-

30. Yates 1999: 115-117.

verzalnog znanja i božanske ravnoteže. Za umetnike kao što je Pinturikio, egipatska mitologija je postala izvor ideja i sredstvo vizuelne propagande i političke legitimacije, dok je za mislioce poput Bruna predstavljala ključ za razumevanje kosmosa i duhovne slobode: on je video istinsku svetlost u ovom nasleđu. Lik Izide u renesansnom kontekstu, postaje figura koja spaja antičko i hrišćansko, mit i filozofiju. Egipatski mitovi naslikani u srcu Vatikana i Brunova smrt, svedoče o istom: renesansni čovek je, uprkos represiji, tražio puteve ka slobodi duha i kosmičkom jedinstvu u drevnoj mudrosti.³¹



Slika 13: Rozetska ploča

Izvor : <https://sr.wikipedia.org/>

Od kraja 18. veka, naročito nakon Napoleona (Napoleon Bonaparte) pohoda na Egipat 1798. godine, u Evropi i Americi se razvio snažan kulturni fenomen poznat kao egiptomanija. Ovaj talas interesovanja nastao je pod uticajem novih arheoloških otkrića, kao što je Rozetska ploča (Rosetta stone) 1799. godine (slika 13) i dešifrovanje hijeroglifa od strane Šampoliona (Champollion), francuskog filologa, 1822. godine.³²

Egiptomanija nije bila fokusirana samo na naučna otkrića, već je to znanje integrisala u umetnost, arhitekturu i popularnu kulturu. Egipatski motivi: piramide, obelisci, sfinge, počinju da se pojavljuju širom sveta. Na primer u Londonu (Lon-

don) se na obali Temze (Thames) uzdiže obelisk poznat pod imenom „Kleopatrina igla“ (Cleopatra’s needle), istoimeni obelisk postoji i u njujorškom Central Parku (Central Park, New York), dok se u Parizu (Paris), na trgu Koncord (Place de la Concorde), nalazi čuveni Luksorski obelisk (slika 14).³³

Egiptomanija nije donela samo interesovanje za egipatske arhitektonske forme i artefakte, već je oživela i legende i figure egipatskih božanstava, među kojima je boginja Izida. Ona je u Evropu i Ameriku donela mistični Istok i probudila je znatiželju i radoznalost kod ljudi, koji su u njoj prepoznali majčinstvo, žensku snagu i magiju.

31. Isto: 116; Witt 1971: 276-281

32. Fritze 2016: 14-15.

33. Isto: 12-13.

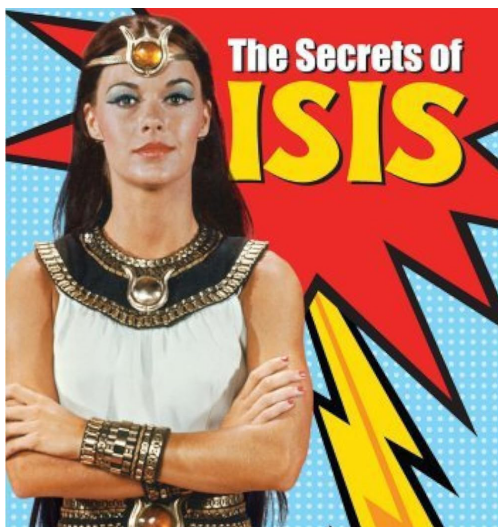


Slika 14: „Kleopatrina igla“ u Londonu, Nju Jorku i Parizu

U savremenom dobu, figura boginje Izide nastavlja da živi, ali svakako u drugačijem obliku. Dok je u antici i renesansi bila simbol mudrosti, magije i zaštitnice, a u vreme egiptomanije egzotičnog Istoka, danas njene simbole i magijske sposobnosti možemo prepoznati u filmovima, serijama ili video igricama. Jedan od sjajnih primera je serija *The Secrets of Isis* (1975–1976), kreatora Marka Richardsa (Marc Richards) (slika 15). U ovom serijalu, mlada naučnica pronalazi Izidin amulet koji joj omogućava da se transformiše u egipatsku boginju Izidu i da se bori protiv zla.³⁴ U popularnom ani-

me serijalu i mangi *Ju-Gi-O!* (Yu-Gi-Oh!) glavni junak Jugi (Yugi) rešava stare egipatske zagonetke. Ono što je zanimljivo u ovom serijalu jeste da među kartama koje Jugi koristi da se bori protiv neprijatelja, se nalazi i karta boginje Izide, koja ima ulogu velike zaštitnice (slika 16). Izidine moći integrisane su i u video igrici *Assassin's Creed: Origins* (2017), gde je Izida prikazana po uzoru na staroegipatske primere sa sunčanim diskom i kravljim rogovima na glavi (slika 17). Na ovaj način, Izida u savremenom dobu dobija novi život. Danas ona više predstavlja simbol umetničke inspiracije i

34. <https://www.imdb.com/title/tt0072516/>



Slika 15: Serija "Tajne Izide"

Izvor : <https://www.imdb.com/>

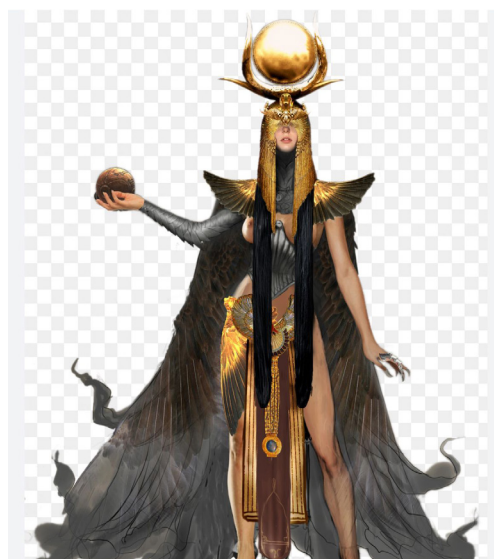
muzu u popularnoj kulturi nego što je predmet kulta. Njen religijski i politički značaj se ugasio, ali njena arhetipska uloga majčinstva, zaštite i magije i dalje inspiriše ljudsku maštu. Figura boginje Izide pokazuje kako jedan antički lik može nadživeti sopstveni istorijski i religijski kontekst i postati univerzalni simbol.

Od drevnog Egipta, preko starog mediteranskog sveta, renesanse, egiptomanije, pa sve do savremene adaptacije, Izida je nastavila da biva nepresušni izvor inspiracije. Njena simbolika se svakako morala menjati kroz vreme, kontekste i shvatanja, ali njena zaštitnička uloga majke i magijske sposobnosti su ostale konstantne. Njena tajna univerzalnosti i dugotrajnosti leži u sposobnosti da se neprestano menja, a istovremeno zadržava svoju suštinu.



Slika 16: Izida u anime crtanom filmu Yu-Gi-Oh!

Izvor : <https://www.yugioh.com/>



Slika 17: Izida u video igrici Assassin's Creed

Izvor: <https://assassinscreed.fandom.com/>

IZVORI I LITERATURA

1. **Gahlin 2007:** L. Gahlin, *Egypt; Gods, Myths and Religion*, New York, Barnes and Noble.
2. **Fritze 2016:** R.H. Fritze, *Egyptomania: a history of fascination obsession and fantasy*, London, Reaction Book.
3. **Fekri 1999:** H.A. Fekri, „The Earliest Goddess of Egypt“, *Ancient Goddesses: the Myths and the Evidence*, ed. L. Goodison and C. Morris, The University Press of Wisconsin.
4. **Hart 2005:** G. Hart, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, Oxford, Routledge.
5. **Jackson 2016:** L. Jackson, *Isis: The Eternal Goddess of Egypt and Rome*, London, Avalonia.
6. **Jones, Pennick 1995:** P Jones, N. Pennick, *A History of Pagan Europe*, London, Routledge
7. **Mojsov 2005:** B. Mojsov, *Osiris Death and Afterlife of God*, Oxford, Blackwell.
8. **O'Connor 2009:** D. O'Connor, *Abydos, Egypt's First Pharaohs and the Cult of Osiris*, London, Thames and Hudson.
9. **Rembler 2010:** P. Rembler, *Egyptian mythology A to Z*, III edition, New York, Chelsea House.
10. **Tobin 1991:** V. A. Tobin, „Isis and Demeter: Symbols of the Divine Motherhood“, *Journal of the American Research Center in Egypt*, vol. 28., American Research Center in Egypt
11. **Witt 1971:** R.E.Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, New York, Cornell University Press.
12. **Yates 1964:** F. A. Yates, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, London, Routledge and Kegan Paul.

THE INTERPRETATION OF THE GODDESS ISIS AND HER INFLUENCE FROM ANCIENT EGYPT TO THE PRESENT TIME

This paper examines the historical transformation and cultural reception of the goddess Isis, tracing her development from her origins in ancient Egypt through the Greek and Roman periods, the Renaissance, and the Egyptomania of the 18th century, and finally into the modern age. In the Egyptian context, Isis appears as one of the central figures of the mythological system: the ideal wife of Osiris, the mother of Horus, and the protector of royal power. Her cult in this period establishes the foundations of her later popularity. Her pronounced magical abilities, her role as a healer, and her status as a divine mother made her highly adaptable to diverse cultural environments. During the Hellenistic and Roman periods, Isis undergoes a significant transformation. She becomes a cosmopolitan deity known as Isis Polyonymos – “She of many names”, absorbing attributes of local goddesses such as Demeter, Aphrodite... Her cult spreads throughout the Mediterranean, gains monumental temples, and becomes one of the most widespread mystery cults of late antiquity. In the Renaissance, Isis re-emerges through allegorical and Hermetic traditions. Humanists and artists view her as a symbol of hidden wisdom, nature, and the maternal principle. Her figure appears in art, alchemical treatises, and philosophical writings, often interpreted as a personification of eternal truth. The eighteenth century rise of Egyptomania restores Isis to European visual culture: she appears in architecture, decorative arts, and literary allusions as an exotic emblem of ancient mysticism. In the modern era, Isis endures through popular culture: films, series, and video games, where she emerges as an archetype of feminine power, magic, and protection. Her enduring presence demonstrates the remarkable capacity of this deity to adapt to new cultural contexts while preserving her profound symbolic significance within the collective imagination.

golubovic.jana21@gmail.com

PREDSTAVA NASILJA I EMPATIJE U MIKELANĐELOVOJ PIJETI

ANĐELA PEŠIĆ

Studentkinja osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Rad se bavi analiziranjem Mikelandělove Pijete kao kompleksnog dela koje vizuelno integriše motive ljubavi, stradanja, duhovnog iskupljenja. Posebna pažnja posvećena je kontrastu empatije i nasilja, prikazanom kroz položaj tela Bogorodice i Hrista, obradu draperija i odsustvo vizuelnih znakova nasilja. Analizira se i način na koji umetnost stvara prostor za duhovno vezivanje i emotivno učešće posmatrača dela. Pijeta se tu vidi kao spona fizičke realnosti i duhovnog značenja, koja pokreće empatiju kroz vizuelno iskustvo.

Ključne reči: Pijeta, Mikelandělo, Empatija, Nasilje, Renesansa, Duhovnost

Istraživanje predstave nasilja i empatije u skulpturi Pijeta Mikelanděla Buonrotija zahteva posmatranje umetničkog dela ne samo kao formalne kompozicije, već kao vizuelnog prostora u kojem se prepliću duhovna osećanja, telesna stradanja i moralni narativi renesansne kulture. Svojim delom, Mikelandělo je izgradio jedan od najsnažnijih i najintimnijih prikaza ljudske patnje u istoriji umetnosti – trenutak nakon Hristovog stradanja, predstavljen u nežnom, gotovo bezvremenom zagrljaju Bogorodice. U tom odnosu između idealne lepote i bola, Pijeta postaje mesto susreta nasilja i saosećanja, gde se mermer preobražava u emo-

tivni medijum.¹ Renesansni ideal lepote, zasnovan na antičkim uzorima i hrišćanskoj duhovnosti, nije podrazumevao isključenje stradanja, već njegovu transformaciju u estetsku i etičku vrednost.²

Mikelandělo je u Pijeti uspeo da „pomiri božansku milost i ljudsku nesavršenost“ i da u materijalu prikaže savršenu ravnotežu između fizičke patnje i duhovnog spokoja.³ U tom smislu, skulptura ne prikazuje samo telesne posledice nasilja – ona ih preobražava u sliku o duhovnoj empatiji i obožavanju stradanja kao puta ka spasenju. Savremeni teoretičari umetnosti i este-

1. Tononi 2022: 29–31.

2. D'Elia 2006: 96–98.

3. Lavin 2014: 279–281.

tike ističu da umetnost ima potencijal da izazove „afektivni odgovor“ u posmatraču, čime se uspostavlja odnos empatije između umetničkog dela i gledaoca.⁴ Taj empatijski proces u slučaju Pijete zasniva se na vizuelnoj ravnoteži između realističkog prikaza Hristovog tela i idealizovanog, gotovo bezbolno mirnog izraza Bogorodičinog lica – ona ne viče, niti plače, već svojim pogledom moli za razumevanje, a ne za sažaljenje.⁵ Ovakvo tumačenje ukazuje da predstave stradanja nisu usmerene isključivo ka izazivanju šoka, već ka podsticanju moralne svesti. U kontekstu renesanse, prikazivanje tela u trenutku stradanja bilo je i vizuelni dokaz vere i sredstvo emocionalne identifikacije sa božanskim.⁶ Upravo u tom simboličkom prostoru između nasilja i saosećanja, Mikelandelova Pijeta postaje izraz duhovne empatije koja prevazilazi fizičko i dodiruje ideju o spasenju kroz patnju.

ISTORIJSKI I TEOLOŠKI KONTEKST: TELO, STRADANJE I EMPATIJA U RENESANSNOJ KULTURI

Renesansa, kao doba preporoda umetnosti i ideja, donela je novo razumevanje čoveka i njegovog odnosa prema te-

lu. Iako se u srednjem veku materijalnost isticala kao manifestacija duhovnog savršenstva, anatomske naturalizam se u dobu renesanse izjednačava sa etičkim kvalitetom. Međutim, taj odnos nije bio jednoznačan. U renesansnoj umetnosti telo je istovremeno postalo simbol lepote i stradanja, prostor u kome se susreću život i smrt, lepota i bol, vera i sumnja. Upravo zato, motiv Hristovog stradanja, kao i lik Bogorodice u trenutku žalosti, bili su jedni od najčešće prikazivanih u umetnosti 15. i 16. veka – ne kao puki religijski simboli, već kao vizuelna sredstva moralne i duhovne refleksije. U takvom društvenom i duhovnom okviru treba posmatrati i Mikelandelovu Pijetu. Skulptura je nastala oko 1498. godine kao narudžbina za baziliku Svetog Petra u Rimu, ali njen značaj daleko prevazilazi liturgijsku funkciju.⁷ Ona predstavlja vizuelnu sintezu renesansne misli: između fizičkog i metafizičkog, između bola i lepote, između nasilja i empatije. Kako je Mikelandelo u svojim beleškama zapisao, umetnik „oslobađa figuru iz kamena kao što Bog oslobađa dušu iz tela“, što ukazuje na duboku duhovnu simboliku stvaranja.⁸ Telo u dobu renesanse nije bilo samo anatomske predmet interesovanja, već i duhovno polje moralnog preispitivanja. Sa jedne stra-

4. O'Brien 2018: 1–2.

5. Lavin 2014: 285–286.

6. Brajović 2024: 20–21.

7. Tekst sa internet stranice Britannica, pristupljeno 10.11.2025. <https://www.britannica.com/topic/Pieta-sculpture-by-Michelangelo>

8. Lavin 2014: 289–290



Slika 1: ArtHistoryProject, Pietà

Izvor: <https://www.arthistoryproject.com/artists/michelangelo/pieta/>

ne, umetnici istražuju telo kroz nauku i proporcije, a sa druge, kroz simboliku stradanja nastoje da u njemu otkriju božansku prisutnost. Upravo ta dihotomija između telesnog i duhovnog bila je osnova teološke i etičke diskusije koja se odvijala u kulturnim krugovima Firence i Rima. U toj diskusiji stradanje nije posmatrano kao kazna, već kao iskustvo

očišćenja i preobražaja. Hristove rane i smrt nisu bile kraj, već svedočanstvo o pobedi ljubavi nad nasiljem. Istraživanja savremenih istoričara umetnosti ukazuju da je ovaj pojam stradanja kao iskupljenja bio centralna ideja vizuelne kulture ranog modernog doba.⁹ Umetnost je u tom periodu delovala kao medij duhovne katarze: gledalac nije bio pasiv-

9. Brajović 2024: 18–19.

ni posmatrač, već učesnik u vizuelnom iskustvu koje podstiče saosećanje. Takvo učešće u stradanju bilo je jedan od temelja renesansne lične, intimne pobožnosti koja je podsticala identifikaciju sa Hristom kroz posmatranje umetničkih predstava Njegovog bola.¹⁰ Renesansna kultura je istovremeno negovala i snažan interes za anatomiju i fiziologiju tela, što je uticalo na to da predstave stradanja dobiju realističniji karakter. Umetnici su proučavali ljudsko telo kako bi razumeli njegovu savršenu konstrukciju, ali i njegovu krhkost. To je dovelo do toga da prikazi nasilja poprimu novu estetsku funkciju – bol je postao element kompozicije, a stradanje sredstvo za izražavanje unutrašnjeg smisla.¹¹ U tom kontekstu, Pijeta predstavlja vrhunac tog umetničkog koncepta: Hristovo mrtvo telo nije samo znak smrti, već savršeno vajarско svedočanstvo o veri u vaskrsenju.

U društvu u kome je javna kazna bila deo svakodnevice, a verski rituali često uključivali scene simboličkog nasilja, osećaj empatije nije se razvijao uprkos nasilju, već kroz njega. Umetnici 15. i 16. veka koristili su upravo vizuelne kodove mučeništva kako bi probudili moralni odgovor – gledalac nije trebao da osudi nasilni čin, već da ga shva-

ti kao deo duhovne drame spasenja.¹²

U tom svetlu, Mikelandelova Pijeta predstavlja preobražaj nasilja u simbol ljubavi: telesna rana postaje mesto božanske svetlosti. Pored toga, uloga empatije u renesansnom posmatranju umetnosti ima i psihološku dimenziju. Današnje studije estetike, poput onih koje je izložio Dan O’Brajen, pokazuju da empatija nastaje u trenutku kada gledalac u sebi prepozna stradanje drugog ne kao tuđe, već kao univerzalno ljudsko iskustvo.¹³ Ovo emotivno ogledanje bilo je jedan od ključnih ciljeva sakralne umetnosti ranog modernog doba, koja je putem slike ili skulpture trebalo da omogući gledaocu unutrašnji susret sa Hristom.¹⁴ Mikelandelovo majstorstvo ogleda se upravo u tome, on nije prikazao bol u pokretu, već u miru jer je najdublja empatija ona koja se doživljava u tišini. Ovako shvaćen renesansni odnos prema telu i stradanju pokazuje da su nasilje i empatija bili ne suprotstavljene, nego međuzavisne kategorije. U kulturi koja je u isto vreme slavila lepotu ljudskog oblika i svetost žrtve, umetnost je postala mesto njihovog spoja.¹⁵ Pijeta stoji upravo na toj liniji između estetike i etike, gde nasilje nije samo čin destrukcije, već i preduslov duhovnog preporoda.

10. D’Elia 2006: 98–100.

11. Ulčar 2024: 111–112.

12. Lavin 2014 : 299–300.

13. O’Brien 2018: 2–3.

14. Lavin 2014: 287

15. Lavin 2014: 290–291.

ANALIZA MIKELANĐELOVE PIJETE: VIZUELNI I SIMBOLIČKI ASPEKTI NASILJA I EMPATIJE

Nakon sagledavanja istorijskih i društveno-teoloških okvira koji su oblikovali renesansno razumevanje stradanja i empatije, potrebno je posmatrati način na koji je Mikelandelo Buonaroti tu duhovnu i kulturnu složenost materijalizovao u svojoj Pijeti. Ova skulptura ne predstavlja samo vrhunac renesansne umetnosti, već i jedan od najintimnijih vizuelnih dijaloga između bola i saosećanja u istoriji zapadne kulture. U njoj se sjedinjuju teme stradanja, telesne krhkosti, božanske lepote i ljudske empatije – svi motivi koji su činili okosnicu religijskog i estetskog života kraja 15. veka.¹⁶ Mikelandelo je Pijetu izvajao kao narudžbinu francuskog kardinala Žana de Bilera. Iako skulptura na prvi pogled deluje skladno i mirno, u njoj se nalazi duboka dramatičnost: u nežnom kontaktu između tela Bogorodice i Hrista skrivena je čitava teologija patnje. Njena kompozicija nije spontana, već strogo promišljena – Bogorodica drži telo svoga Sina u trouglastom okviru, koji stabilizuje scenu i vizuelno je vezuje za piramidalne forme renesansnog ideala harmonije. Taj geometrijski mir, međutim, samo pojačava tragičnost mo-

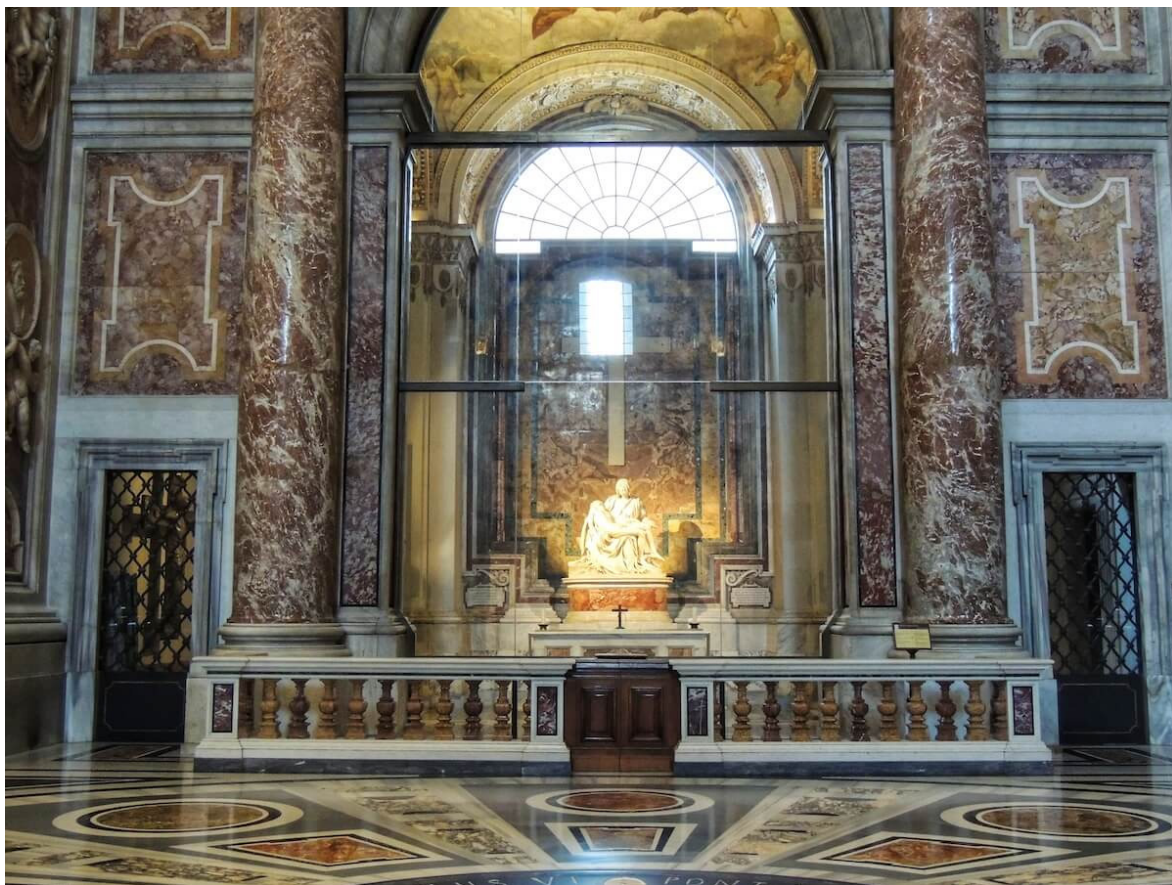
tiva. Svi pokreti su zaustavljeni, kao da je vreme stalo u trenutku koji sledi nakon smrti.¹⁷ Ono što Pijetu izdvaja od brojnih prikaza iste teme jeste Mikelandelov odnos prema telu i nasilju. Dok su srednjovekovni umetnici često prikazivali Hristove rane, krv i vidljivo stradanje, Mikelandelo ih u potpunosti ukida. Njegov Hrist ne deluje kao mrtvo telo, nema tragova mučenja, nema deformacija, telo je savršeno, mirno, gotovo bez težine. Ova idealizacija nije znak odsustva bola, već njegovog preobražaja u duhovnu tišinu. Mikelandelo je „očistio“ telo od fizičkih znakova nasilja da bi gledalac mogao da oseti unutrašnju dimenziju stradanja – ne kao spoljašnji događaj, već kao duhovnu stvarnost. Bogorodica, s druge strane, nije predstavljena kao starija žena u bolu, već kao izrazito mlada, gotovo devojačka figura. Ovim izborom Mikelandelo ne odstupa od teologije, već je preosmišljava: mladi lik Bogorodice simbolizuje čistotu duše i večnost vere.¹⁸

Njen izraz lica je smiren, bez traga suza, a pogled nije uperen ni u Hrista, ni u nebo – već u nešto između, u nevidljivu tačku kontemplacije. Taj pogled usmerava i naš, on nas ne poziva na saosećanje iz sažaljenja, već na dublje razumevanje, na tihi unutrašnji dijalog. Ovde se javlja karakteristika renesansne empatije, ona nije emocionalni ispad, već intelektual-

16. Lavin 2014: 279–281.

17. D’Elia 2006: 108–112.

18. D’Elia 2006: 100–108.



Slika 2: Through Eternity Tours, „Michelangelo's Pieta: Renaissance Perfection in Saint Peter's Basilica"
Izvor: <https://www.througheternity.com/en/blog/art/michelangelo-pieta-saint-peters-guide.html>

no-duhovna identifikacija.¹⁹ Pozicija tela u skulpturi takođe nosi bogatu simboličku poruku. Hrist je položen u Bogorodičino krilo, ali ne kao bespomoćni mrtvac – njegovo telo klizi niz njene haljine u blagom ritmu koji prati liniju njenih ruku, čime se stvara vizuelna veza između majke i sina. Ovaj odnos telesne i duhovne bliskosti čini suštinu skulpture – dodir postaje medijum empatije.²⁰ Kao što je Lavin primetio, u Pijeti dodir

nije fizički čin, već simbol duhovne komunikacije – božanska ljubav materijalizovana u gestu. Kompoziciono, Michelangelo je stvorio savršenu ravnotežu između težine i lakoće. Dok Hristovo telo leži opušteno, Bogorodičin trup ostaje uspravan i stabilan. Taj kontrast naglašava njenu duhovnu snagu – ona ne pada pod težinom bola, već je prihvata.²¹ Piramidalni oblik kompozicije ujedno stvara osećaj simboličkog uzdizanja – telo

19. O'Brien 2018: 9–11.

20. O'Brien 2018: 13–14.

21. Lavin 2014: 287–299.

mrtvog Sina vodi ka mirnom licu Majke, koje postaje svojevrsni vizuelni izvor svetlosti. Ovim postupkom Mikelandelo preobražava scenu žalosti u sliku spasenja. Formalno posmatrano, skulptura je primer izuzetne tehničke preciznosti.

Mikelandelo je koristio poliranje mramora kako bi postigao mekoću kože, što pojačava utisak života u mrtvom telu. Taj materijalni kontrast, tvrdoća kamena i mekoća forme, stvara duboku emocionalnu napetost. Posmatrač oseća i hladnoću mermera i toplinu dodira, empatija se rađa u materijalnom iskustvu gledanja. Tonori u svom tekstu ovo naziva animističkom energijom kamena – verovanjem da materijal poseduje sposobnost da prenese emociju.²²

Umetnička vrednost Pijete leži i u njenom odnosu prema tradiciji. Tema Bogorodice sa mrtvim Hristom javlja se u srednjovekovnoj skulpturi kao izraz duboke žalosti, ali je Mikelandelo izmenio njen karakter. Umesto izraza očaja, on bira izraz smirenosti; umesto naracije, nudi tišinu, umesto scene, stvara ikonični simbol.²³ Ova redukcija dramatike ne smanjuje intenzitet dela, naprotiv, ona ga produbljuje, jer ostavlja prostor gledaocu da sam „dopiše“ emociju. U tome

se ogleda suština empatijskog posmatranja umetnosti, gledalac nije pasivni prijemnik, već aktivni saučesnik u stvaranju smisla. Simbolički, Pijeta predstavlja vizuelnu sintezu ljubavi i nasilja. Na prvi pogled, delo prikazuje posledicu okrutnog čina – smrt božanskog bića. Ali, unutar te scene, svaki trag fizičke agresije zamenjen je mirom i harmonijom. Nasilje je apsorbovano u lepotu forme, ona postaje oruđe duhovnog iskupljenja.²⁴ Tako Mikelandelo spaja dve suprotstavljene kategorije, nasilje i empatiju, u jedinstvenu estetsku celinu.

Bol više nije znak slabosti, već simbol ljubavi koja prevazilazi telesno. Teološki posmatrano, Bogorodičina uloga u Pijeti predstavlja otelotvorenje ideje saosećanja (*compassio*). Ona ne strada zbog fizičke smrti svoga Sina, već učestvuje u Njegovom stradanju kao duhovni svedok.²⁵ To učešće je upravo empatija u njenom najdubljem obliku, ne osećaj tuge, već razumevanje smisla bola. U renesansnoj umetnosti majčin lik često služi kao posrednik između sakralnog i ljudskog, jer omogućava gledaocu da stradanje doživi kao sopstveno, ali bez očaja. U Mikelandelovoj viziji, Bogorodica postaje arhetip duhovne snage, ona je prisutna u nasilju, ali ga prevazilazi.²⁶

22. Tononi 2022: 30–34.

23. Brajović 2024: 27–29.

24. Lavin 2014: 286–287.

25. O'Brien 2018: 1–2.

26. Ulčar 2024: 112–113.

Jedan od najzanimljivijih aspekata Pijete jeste i njen odnos prema gledaocu. Skulptura nije postavljena tako da bude posmatrana iz jednog ugla, već da omogućí kružno kretanje. Sa svake strane otkrivaju se novi vizuelni odnosi, iz jednog ugla Hrist deluje težak i mrtav, iz drugog lagan i gotovo uznet. Ova kinestetička percepcija podseća na proces duhovnog proživljavanja, posmatrač se kreće oko dela kao u molitvenom ritualu, pri čemu svaki korak otkriva novi sloj emocije. Ovim postupkom Mikelandelo ukida distancu između gledaoca i sakralnog motiva.

Empatija u Pijeti nije samo između likova, već između umetnika, materijala i gledaoca. Proces vajanja za Mikelandela je bio oblik molitve – čin u kojem se ruka i vera susreću u kamenu.²⁷ Taj duhovni rad ostao je utkan u samo delo, u njegovoj glatkoći i harmoniji oseća se i bol stvaranja i smirenje vere. Posmatrajući Pijetu, gledalac ne svedoči samo o Hristovom stradanju, već i o umetnikovom nastojanju da ga razume, da u materiji uhvati nevidljivu suštinu saosećanja. U tom smislu, Pijeta nije samo prikaz nasilja i empatije, već njihovo vizuelno pomirenje. Nasilje se u njoj pretvara u tišinu, bol u ljubav, a smrt u lepotu. Mikelandelova Pijeta predstavlja jedno od onih retkih umetničkih dela koja prevazilaze svoje vreme i kulturni

kontekst. U njoj se renesansna ideja savršenstva forme spaja sa najdubljim teološkim pitanjima ljudske egzistencije.

Ova skulptura nije samo prikaz smrti i stradanja, ona je duhovni dijalog između bola i milosti, između ljudske slabosti i božanske snage. Upravo kroz taj paradoksalni spoj nasilja i empatije, Pijeta je postala jedna od najmoćnijih vizuelnih manifestacija renesansne misli. U dosadašnjoj analizi pokazano je da Mikelandelo nije pristupio temi stradanja u tradicionalnom, narativnom smislu, već kao umetnik koji traži suštinu duhovnog iskustva. Umesto fizičkog bola, on prikazuje tišinu nakon njega, umesto krvi – čistotu mermera, umesto očaja – mir. Tako nasilje ne nestaje već se preobražava, ono se prenosi sa fizičkog na duhovni plan. Gledalac više ne svedoči prizoru mučenja, već prizoru saosećanja. Taj pomak od telesnog ka unutrašnjem čini Pijetu jednim od prvih modernih dela u istoriji umetnosti, jer u njoj centralnu ulogu ima doživljaj, a ne naracija.

Empatija u ovom delu nije sentimentalna, već kontemplativna. Ona zahteva tišinu i pažnju, aktivni napor gledaoca da se duhovno poveže sa prikazanim stradanjem. U tom procesu, umetničko delo postaje medijum između gledaoca i božanskog. Ovo je ono što

27. Tekst sa internet stranice MDPI Blog, pristupljeno 10.11.2025. <https://www.mdpi.com/1995-8692/15/2/11>



Slika 3: Arhive „Pietà" (The Lamentation of Christ). Fragment", Michelangelo Buonarroti
Izvor: https://arhive.com/michelangelo/works/209489~Piet_The_Lamentation_Of_Christ_Fragment



Slika 4: „Michelangelo's Pietà"

autor fotografije: Stanislav Traykov, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s_Pieta_5450_cropncleaned_edit.jpg

Dan O'Brajen smatra afektivnim posredovanjem – sposobnošću umetnosti da stvori prostor za duhovni susret, gde se posmatrač ne zadržava samo na pogledu koji podrazumeva distancu između subjekta i objekta, već ga proživljava kao sopstveno iskustvo.²⁸

S druge strane, nasilje u Pijeti nije ukinuto, ono je prisutno u svom odsustvu. Njegovo neviđeno prisustvo čini tišinu još snažnijom. Umesto krvavih tragova, Mikelandelo prikazuje savršenu lepotu, i upravo ta lepota postaje najdublji

svedok bola. Time skulptura postaje teološka alegorija o iskupljenju kroz lepotu – ideja da je umetnost sama po sebi čin milosti. U širem smislu, Pijeta svedoči o načinu na koji je renesansa razumela čoveka. Njeno shvatanje tela kao božanskog instrumenta, bola kao sredstva duhovnog pročišćenja i umetnosti kao puta ka spoznaji, utemeljeno je u dubokom uverenju da unutrašnja lepota proizlazi iz stradanja. To je i osnovni humanistički postulat tog doba, da čovek nije samo posmatrač Božjeg sveta, već njegov aktivni učesnik. U savremenom čitanju,

28. O'Brien 2018: 3–6.

Pijeta zadržava svoju moć. Ona i danas deluje kao vizuelna meditacija o nasilju, empatiji i ljubavi, ali i kao poziv na preispitivanje savremenog odnosa prema patnji. Taj etički aspekt umetnosti čini Pijetu više od skulpture: ona je prostor molitve u kamenu, gde materija postaje nosilac ljubavi.

ZAKLJUČAK

U svetu u kome su prizori nasilja postali svakodnevnica, Mikelandelovo delo nas podseća da se istinsko razumevanje bola ne postiže gledanjem, već saosećanjem. Ono zahteva tišinu, duhovnu disciplinu i prisustvo. Tako Pijeta ostaje večiti simbol čovečnosti u umetnosti, svedočanstvo da i u najvećem bolu može postojati lepota, a u nasilju milost. Njen značaj nije samo u tehničkom savršenstvu, već u moralnom pozivu koji upućuje svakom gledaocu, da vidi, ali i da oseti, da prepozna u tuđem stradanju sopstvenu ljudskost. Mikelandelo je u kamenu oblikovao ne samo lik Hrista i Bogorodice, već i samu ideju empatije, kao trajnu snagu koja preobražava bol u razumevanje, a nasilje u ljubav.

LITERATURA

1. **Brajović (2024):** S. M. Brajović, *Predstave nasilja u novovekovnoj umetnosti: tumačenje, posmatranje, pamćenje*, Telo i nasilje u novovekovnoj umetnosti i vizuelnoj kulturi ranog modernog doba, Beograd, (2024) 18–29.
2. **D’Elia 2006:** U. R. D’Elia, *Drawing Christ’s Blood: Michelangelo and the Art of Devotion*, Toronto: University of Toronto Press 96–112.
3. **Lavin (2014):** I. Lavin, *Divine Grace and the Remedy of the Imperfect: Michelangelo’s Signature on the St Peter’s Pieta*, Princeton: Institute for Advanced Study, University of Princeton, New Jersey 279–300.
4. **O’Brien (2018):** D. O’Brien, *Art, Empathy and the Divine*, Oxford: Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of History, Philosophy and Culture, Oxford Brookes University 1–14.
5. **Tononi (2022):** F. Tononi, *The Night of Michelangelo: Animism, Empathy and Imagination*, Lisbon: Universidade NOVA de Lisboa 29–34.
6. **Ulčar (2024):** M. Ulčar, *Nasilje i empatija: predstave bičevanja u Boki Kotorskoj ranog modernog doba*, Telo i nasilje u novovekovnoj umetnosti i vizuelnoj kulturi ranog modernog doba, Beograd, (2024), 111–113.
7. **Stein, I., Josseberger, H. and Gruber, H., 2022,** *Investigating Visual Expertise in Sculpture: A Methodological Approach Using Eye Tracking*, Journal of Eye Movement Research, 15(2). dostupno na <https://www.mdpi.com/1995-8692/15/2/11> pristupljeno 10. 11. 2025.
8. **Britannica, n.d. Pieta** (sculpture by Michelangelo), dostupno na <https://www.britannica.com/topic/Pieta-sculpture-by-Michelangelo> pristupljeno 10. 11. 2025.

MICHELANGELO'S PIETA – VIOLENCE AND EMPATHY

This paper investigates Michelangelo's Pieta through the lens of empathy and the representation of violence, considering both its artistic composition and its impact on the viewer. Focusing on the relationship between Christ and the Virgin Mary, the study examines how body posture, drapery, and subtle gestures convey a tension between suffering and compassion. The deliberate minimization of graphic elements, such as blood or wounds, creates a controlled depiction of violence that emphasizes spiritual and emotional resonance rather than shock. The work is also analyzed in terms of its spatial and kinetic qualities, demonstrating how the sculpture encourages viewers to move around it, thereby experiencing shifting perspectives and discovering new details that reinforce empathic engagement. Additionally, the theological dimension of empathy is explored, highlighting the role of religious art in fostering reflection, devotion, and affective connection. By combining formal analysis, historical context, and theoretical perspectives, the paper argues that the Pieta operates as a dynamic encounter between viewer, figure and narrative. Michelangelo's system of realism, emotional depth, and spiritual meaning positions the work as a profound example of Renaissance sculpture, where art not only depicts physical suffering but also invites contemplation, emotional participation, and a nuanced understanding of human and divine empathy.

andjela.pesic.a22@gmail.com

DRAMSKI POTENCIJAL EVROPSKE VIZUELNE UMJETNOSTI OD 17. DO 19. VIJEKA I NJEN UTICAJ NA RAZVOJ POZORIŠTA: „CIJELI SVIJET JE TEATAR“

VEDRANA BOGDANOVIĆ

Diplomirana historičarka umjetnosti
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Cilj ovog rada jeste da prouči korelaciju i međusobne uticaje između evropske umjetnosti ranog modernog doba i pozorišta. Taj odnos moguće je posmatrati na dva načina. U jednom smislu, više istorijski orijentisanom, on se koncentriše na opipljive i „okom vidljive“ spone između ovih umjetnosti; pretežno se gleda kroz istoriju arhitekture i bavi se proučavanjem upotrebe elemenata jedne umjetnosti u onoj drugoj. U drugom smislu, ovaj odnos referiše na koncept teatralnosti kao jedan filozofski, etički i socijalni pojam. Razmjenu između dramske i vizuelne umjetnosti u ovom radu razmatraću kroz oba shvatanja sa idejom da kroz takvu prizmu objasnim evoluciju pozorišne forme izražavanja, krenuvši od aspekata barokne teatralnosti u slikarstvu, efemernim spektaklima i Berninijevoj umjetnosti, preko teatralne note zaživjele u vrtovima uživanja i francuskom dvoru u doba Luja XIV, pa sve do transformacije pozorišne misli iz prenaplaćene retorike u oslikavanje realnog života sa ciljem da prenese poruku i poduči svoje gledaoce, koja je svoj podstrek i inspiraciju pronasla upravo u venecijanskim likovnim predstavama 18. vijeka.

Ključne riječi: teatralnost, pozorište, vizuelna umjetnost, barok, evropski novi vijek, vrtovi uživanja, venecijansko slikarstvo

UVOD: ZAČECI POZORIŠTA I KONCEPT TEATRALNOSTI KROZ ISTORIJU

Prema Piteru Bruku (Piter Brook), „Pozorište i život su jedno te isto i nisu jedno te isto. Sastavljeni su

od istih sastojaka, pa ipak pozorište ne bi postojalo kao oblik da se nije dogodilo nešto drugo“. Zato što je pozorište kao život i zato što se bavi životom, ono se nikada ne može svesti na neku jednostavnu formulu. Kroz svoju istoriju koja je trajala hiljadama godina ono je tvrdoglavo ostajalo amorfno. Kada bi

na nekom mjestu postalo i suviše iskristalisan, ono bi se preselilo. Kad god bi ga neko društvo pretjerano izdefinisalo, u njemu je živjela mogućnost da se pretvori u nešto što se od nje ga nije očekivalo. Njegova istorija obilježena je izuzetnim eksplozijama nove vitalnosti; svakojakih promjena oko jezgra glumaca i publike. Stoga su dokazi oko istorije pozorišta često vrlo oskudni. Nemamo tačne podatke o tome kako je izgledalo drevno grčko pozorište iz klasičnog perioda, niti znamo sasvim tačno izgled Šekspirovog (Shakespeare) pozorišta Gloub (Globe). Pisan dokument veoma je teško naći sve do poslednjih dve-tri stotine godina.¹

Zbog nedostatka materijalnih dokaza o evoluciji pozorišne forme, u ovom radu odlučila sam da ga posmatram kroz njegovu usku sponu sa vizuelnim umjetnostima, i to ne samo onda kada se ta veza jasno i direktno referiše na teatar (dijelom zbog toga što su takvi slučajevi dosta rijetki – srednjovjekovni drvorezi predstavljaju bogat izvor za istoričare, ali jedva da postoji neki koji je preživio na kome su glumci prikazani u svom poslu; slikari renesanse takođe su se klonili pozornice u pravom smislu te riječi),² nego i kroz transcendentalne, antropološke i fenomenološke komponente teatralnosti uočljive u djelima istorije umjetnosti.

Čak i najraniji crteži po pećinama prikazuju ljudska bića kao stvorenja koja su drugačija. Biti nešto drugo, ili neko drugi, jeste ono što nas je, čini se, uvijek privlačilo. U pećinama Troa Frer (Trois-Frères) na jugozapadu Francuske, na primjer, primitivne slike na zidovima, koje su naslikali ljudi koji su tamo živjeli prije više hiljada godina, prikazuju ljude predstavljene kao životinje. Smatra se da je to najraniji vid ljudskog preuzimanja identiteta drugog.³

Sa druge strane, od svojih najranijih početaka, pozorište je pozajmljivalo elemente iz arhitekture, slikarstva i ostalih vizuelnih umjetnosti u postavlci pozornice i izvedbi, počev od primitivnih drvenih skela koje su korištene u Atini u 5. vijeku p.n.e. za izvođenje predstava, pa sve do razrađenih perspektivnih pozadina koje su sugerisale iluziju beskonačnog prostora koja je posebno razvijena u 18. vijeku od strane porodice Gali-Bibijena (Galli da Bibbiena). Nasuprot tome, umjetnosti su oslikavale određene pozorišne radnje kao što je podizanje zavjese kako bi se postavilo ono što je predstavljeno na slici i uvodile su gestove, kostime ili čitave inscenacije pozorišne scenografije.⁴

Iako se termin pozorište - *teatro* - koristio tokom ranog modernog perioda u

1. Harwood 1984: 13–14.

2. Isto: 14.

3. Isto: 16.

4. Eck, Bussels 2010: 209.

arhitektonsko-prostornom smislu, čak i u tom kontekstu njegov značaj bio je fluidan i drugačiji od savremenog. Namjenski izgrađeni stalni pozorišni objekti pojavili su se tek u drugoj polovini 17. vijeka. Ranije predstave su se postavljale u privremenim drvenim „pozorištima“ sastavljenim za određene prilike, u velikim prijemnim sobama, dvorištima ili drugim značajnim prostorima. Prema tome, termin *pozorište*, izveden iz rimskih antičkih amfiteatara, mogao je da se odnosi na privremenu scenografsku konstrukciju, prostor za recitale unutar aristokratskih palata i vrtova, mjesto privremenih crkvenih svečanosti ili prosto na ornamentisan prostor upotrebljavan u svrhu spektakala u privatnim rezidencijama ili na gradskim trgovima. Dakle, on nije bio direktno korišten da označi neku vrstu performansa ili predstave. Štaviše, ono što bismo mi sada identifikovali kao pozorište, u smislu igranja predstave ili neke druge vrste performansa, nije se uopšte manifestovalo izolovano. Umjesto toga, izvođenje predstava je činilo dio većih društvenih ili ritualnih kompozita koji su najčešće trajali po nekoliko dana i uključivali banquete, pobožne obrede, procesije, balove pod maskama; diplomatske svečanosti, najsvetije dane crkvenog kalendara, koji nisu obuhvatali samo sakralno pozorište nego, takođe, i sezone karnevala; rođenja, smrti i vjenčanja; kao i veliki broj manjih događaja vezanih za aristokrat-

ske društvene prilike ili vjerske praznike. Prema tome, rano moderno pozorište bilo je umjetnost svečanosti, duboko ukorijenjeno u šire kulturne i ritualne događaje u kojima su granice između formalnog i društvenog učinka, između „glumaca“ i „publike“, bile porozne. Ono je bilo približnije antropološkom smislu termina politički teatar koji je skovao Kliford Gerc (Clifford Geertz), aludirajući na njegovu sposobnost da obuhvati niz kulturnih aktova i njihovih međusobnih povezanosti. Tako je rano moderno pozorište ostalo ugrađeno u proživljeno iskustvo, još uvijek gusto utkano u tkivo ritualnog i socijalnog života.⁵

Teatralnost je pojam sa mnogo značenja: dvosmislenost je stalna karakteristika njegove upotrebe. Sa jedne strane svog semantičkog spektra jednostavno se referiše na bilo šta što se odnosi na pozorište: od rekvizita do scenarija. U drugoj krajnosti on predstavlja izuzetno etički i politički opterećen termin. Prije 2. vijeka nove ere, grčka *thea* (proizvedeno od glagola *theaomai* – gledati sa divljenjem ili zbunjenošću; iliti kontemplirati) i njegov srodni *theatron*, bili su termini korišteni za identifikaciju prepoznatljivih vizuelnih karakteristika pozorišta. *Thea* se odnosi na čin viđenja nečega, uključujući i čin viđenja tokom prisustvovanja nekom spektaklu ili performansu, ali i u kontemplaciji (otuda nastaje pojam *theory*). Riječ se takođe koristila za ime-

5. Warwick 2013: 8–9.

novanje stvarnog spektakla ili performansa, bilo da je postavljen u pozorište ili negdje drugdje, ali i za mjesto odakle se gleda spektakl ili performans, kao što je sjedište u pozorištu ili čak gledalište – *auditorium* – uopšteno. Međutim, od 2. vijeka nove ere riječi izvedene iz *thea* počinju se koristiti ne samo za ukazivanje na vizuelne karakteristike pozorišta, nego se odnose i na pretjerivanje, izvratanje i obmanu. U svojim *Antologijama* helenistički astrolog Vetius Valens (Vettius Valens) koristi izraz *theatrodes* kako bi opisao osobe pretjeranog ponašanja.⁶ Termin *teatralnost* je prvi put dokumentovan 1711. godine na engleskom jeziku, i nešto kasnije na francuskom. Od svog uvoda odnosio se na jasne moralne konotacije. U svojim uputstvima slikarima, objavljenim 1711. godine, Šaftesberi (Shaftesbury) savjetuje da on treba početi od zapažanja toga kada se slikani subjekat ponaša na prirodan način i tako ne igra nijednu društvenu ulogu: „Takve proučene radnje i vještački gestovi mogu biti dozvoljeni glumcima i scenskim glumicama, ali dobar slikar se mora više približiti istini i paziti na to da njegova akcija ne bude teatralna.“. Na francuskom termin *théâtral* koristio se u ranom modernom dobu za imenovanje dešavanja i predmeta koji su direktno vezani za pozorište. Krajem 17. vijeka došlo je do toga da se ovaj termin povezuje sa preuveličavanjem, izvještačenošću i afekcijom koji su se pripisivali teatru, i ko-

ristio se u značenju „amplifié, exagéré, comme ce qui se fait au théâtre“, suprotno od prirodne društvene interakcije.⁷ Dakle, teatralnost postaje povezana sa svim onim nestvarnim i neprirodnim; postaje svjesna obmana, ne samo publike u pozorištu nego i društva u cjelini.

Uzimajući sve gorepomenuto u obzir, cilj ovog rada jeste da objasni na koje je sve načine evropska vizuelna umjetnost ranog modernog doba uticala na kodifikaciju pozorišta i odredila dalji smjer njegovog razvoja. Dakle, posebno će ispitati način na koji su određeni elementi slikarstva, skulpture i arhitekture mogli direktno ili indirektno da utiču na evoluciju teatra. Ova povezanost biće istražena kroz više različitih prizmi. Jedna podrazumijeva više apstraktan, donekle i filozofski, pristup koji se odnosi na koncept *teatralnosti*. U skladu s tim konceptom proučiće se teatralni elementi evropske vizuelne umjetnosti i njihov uticaj na formulaciju pozorišnog izraza. Drugi važan vid ovih uticaja usmjeren je više na istoriju arhitekture i nasuprot prethodnom podrazumijeva prisustvo fizičkih elemenata vizuelne umjetnosti koje su oblikovale pozorište i njegovu scenografiju. Ovaj aspekt je svakako izvršio jedan direktniji uticaj kada se uporedi sa prethodnim koji je svoj upliv imao na više ontološkom i nesvjesnom nivou. Dok ću prvi aspekt promatrati pretežno kroz elemente pri-

6. Eck, Bussels 2010: 211–212.

7. Isto: 212.

sutne na likovnim predstavama, drugi se više odnosi na scenografsku i arhitektonsku komponentu i svoje težište usmjerava na efemerne spektakle Đana Lorenca Berninija (Gian Lorenzo Bernini) i glamurozne zabave za bogate na dvoru Luja XIV (Louis XIV). Iako ni Berninijevi, pretežno religijski spektakli, ni državni spektakli kralja Sunca, nisu pozorišta u pravom smislu te riječi, oni su svakako doprinijeli konstituisanju savremenog pozorišta. I na samom kraju, biće objašnjeno, putem istraživanja venecijanskog slikarstva, kako je došlo do promjene uloge pozorišta, koje više ne predstavlja ni religijsko učenje, ni vid zabave, kao ni politički aparat za kreiranje državne propagande. Tada, pozorište dobija kritičko-didaktičku ulogu; počinje da prikazuje realnost onakvu kakva zaista jeste sa ciljem da ukaže na sve njene mane i nedostatke kako bi podučilo i pokazalo pravi put onima koji u njemu uživaju.

ASPEKTI VIZUELNE UMJETNOSTI U POZORIŠTU

Kada se govori o aspektima vizuelne umjetnosti koji su inkorporirani u dramsku umjetnost, to se odnosi na definiciju *teatralnosti* kao apstraktnog pojma. Takva definicija teatralnosti dozvoljava da bude predmet izučavanja kroz elemente vizuelne umjetnosti koji nisu direktno vezani za pozorišnu umjetnost, ali su mogli da utiču na njeno oblikovanje na jednom indirektnom nivou. Ti

elementi podrazumijevaju scensku postavku likovne predstave, odnos aktera u toj predstavi, fiktivni odnos između posmatrača predstave i prikazanih protagonista na njoj, značaj osvjetljenja i specifičan način prikazivanja emocija nosilaca te predstave. Iako naizgled u potpunosti suprotni ovi elementi povezani su jednom važnom osobinom: *teatralnošću*. Svi oni se u slikarstvu koriste ne bi li naglasili dramatični potencijal i uzvišenost teme koja se postavlja, a u tu istu svrhu biće upotrebljavani i na pozorišnim daskama. Postavljanje neke likovne kompozicije u okvir pozornice, bilo da se radi o pejzažnom predjelu ili o arhitektonskom zdanju, kao namjeru ima naglašavanje bitnosti prikazane tematike. Usmjeravanje pogleda i sugerisanje određenih osjećanja posmatraču. Dalje će se izučavati na koji način je međusoban odnos između aktera na slici, ali i između aktera i posmatrača slike, izvršio uticaj na odnos između publike i glumaca i koliko je taj odnos fluidan i lako pomjerljiv, ali neizmjerljivo važan - bez njega umjetnost, posebno pozorišna, ne bi ni postojala. Ipak, reklo bi se da najbitniji od ovih aspekata jeste način prikazivanja emocija, koji ih na neki način objedinjuje, odnosno čini da svi ovi elementi na slici zajedno rade na tome da naglase sentimentalnu dramatičnost. Prisustvo koncepta *strasti duše* na likovnim kompozicijama stvara teatralni efekat bez upotrebe drugih elemenata poput uzvišene scenske postavke ili osvjetljenja. Međutim, rijetki su slučajevi

gdje se prikazivanje emocija gestovima zanemaruje u korist prikaza pejzažne scenografije ili primjer osvjetljenja koje funkcionira samo po sebi, bez namjere da obasja dramatično osjećanje izraženo putem facijalnih ekspresija. Shodno tome, stav da je likovna umjetnost imala izuzetan značaj u razvoju teatra može se objasniti posmatrajući način na koji su se emocije iskazivale na baroknim slikama, uz pomoć drugih elemenata čiji udio svakako nije zanemariv. Dakle, scenska postavka neke likovne kompozicije uticaće na izgled pozornice i metodologiju koja stoji iza tog izgleda. Odnos između aktera na slici i posmatrača slike izdejtvovalaće isti odnos između glumaca i pozorišne publike, kao i njegov značaj. I najzad, gestovi i *strasti duše* iskazani na baroknim slikama usloviće načine isticanja emocija „dramatizovanom“ gestikulacijom prilikom glume u pozorištu. Proučavanje jedne ovakve teme nosi sa sobom problematiku prvenstva jednog od ova dva medijuma. Iako u metodološkom smislu pitanje istorijskog i značajnog prioriteta nije bilo ključno za pisanje ovog rada, neophodno ga je pomenuti u kratkim crtama. To je pitanje utvrđivanja toga da li su određeni elementi korišteni po prvi put u pozorišnoj ili u vizuelnoj umjetnosti. Komplikovano je definisati neki od ovih elemenata kao prevashodno „pozorišni“ ili kao prevashodno „likovni“ budući da, počev od 15. vijeka, pozorište i slikarstvo koriste

slične principe u nastojanju da putem njih što efikasnije utiču na posmatrača. Oba medija oslanjaju se na učešće posmatrača i oba skreću pažnju na mimetički potencijal umjetnosti. Ipak, ta problematika je od sekundarnog značaja, premda je mnogo produktivnije ispratiti transformacije nastale usljed međusobnih uticaja, nego se baviti prioritarnim pitanjima. Pritom, pitanja o tome čija je upotreba starija često navode i na pogrešne pretpostavke. Na primjer, dugo se vjerovalo da je likovna umjetnost iz teatra preuzela upotrebu pozorišne zavjese, dok kasnija istraživanja nisu pokazala da je bilo obrnuto. Počev od 1550-ih godina, pozorišta od slikarstva preuzimaju upotrebu obojene zavjese kako bi označili mjesto igranja predstave. Dakle, ona u pozorišnoj umjetnosti na početku ima čisto praktičnu ulogu. Nasuprot tome, u likovnim scenama korištena je da bi odredila odnos posmatrača prema prikazanoj predstavi: *gledalac postaje dvostruko svjestan da ono u šta gleda predstavlja reprezentaciju*. Kasnije, ovakvom upotrebom i u pozorištu, cilja se na zajednički zadatak i likovne i dramske umjetnosti, a to je da predstave scenu gledaocu. Uvođenjem ovakvih elemenata mijenja se odnos posmatrača prema slici ili predstavi koju vidi ispred sebe. Takođe, gledalac na ovaj način postaje svjestan sebe i taj novi odnos prema sopstvu je nešto što će se prožimati kroz čitav period baroka.⁸

8. Isto: 215.

ASPEKT I NAČIN PRIKAZIVANJA EMOCIJA: *STRASTI DUŠE*

Umjetnici barokne epohe koristili su retorički jezik gestova i izraza koji savremenom posmatraču može djelovati kao neiskren i karikaturalan. Snažan uticaj na ovakvo prikazivanje emocija imala je Aristotelova *Retorika*, čiju je čitavu drugu knjigu posvetio prikazivanju emocija kao osnovnog ljudskog alata kroz koji se vrši ubjeđivanje. Prenosi nje religioznog iskustva bio je glavni predmet barokne vjerske slike. Svojom tehnikom ubjeđivanja umjetnik se obraća publici koja želi da bude ubjeđena.⁹

Barokna epoha gajila je snažno interesovanje za prikaz psiholoških stanja duha i interiorizovanog života ljudi. Barokna filozofija postala je zaokupljena problemom *strasti* u djelima Renea Dekarta (René Descartes), Tomasa Hobsa (Thomas Hobbes) i Benedikta de Spinoze (Benedictus de Spinoza). Oni su pokušavali da objasne i sistematizuju ljudske emocije pa tako, na primjer, Dekart piše o 6 osnovnih emocija, Hobs o 11, a Spinoza o 40 različitih ljudskih osjećanja izraženih prvenstveno na ljudskim licima. Mehanizam o tome kako se unutrašnja osjećanja, želje i afekti izražava-

ju kroz gestove i izraze lica, kao i način na koji i u kojoj mjeri emocije kontrolišu ljudsko ponašanje, postali su velika pitanja ove istorijske epohe. Dimenzije istraživanja onoga što je barok volio da naziva strasti bile su široko rasprostranjene i interdisciplinarne. Proučavanje ovog predmeta istovremeno se javlja u filozofiji, naukama i umjetnosti, gdje procvat doživljava na polju književnosti i vizuelnih umjetnosti. Trebalo bi svakako istaknuti da ni proučavanje metoda izražavanja emocija ni sama problematika strasti nisu izvorno barokna otkrića. Ono što odlikuje barok, piše istoričar umjetnosti Džon Rupert Martin (John Rupert Martin), je „pogon da se proširi opseg senzualnog iskustva i produbi i intenzivira tumačenje osjećanja“. Zbog prepoznavanja ključne uloge emocija u ljudskoj spoznaji i percepciji, barok se danas pokazuje kao vrlo dalekovid. Barok odbija da konceptualizuje ljudski um kao apstraktnu jedinicu za obradu informacija. Umjesto toga, on ga shvata kao oteľotvoren um koji se zajedno sa tijelom i osjećanjima miješa u procesu mišljenja.¹⁰

Do prepoznavanja ključne uloge emocije i čula u baroknoj umjetnosti došlo je sa temeljnim studijama Hajnriha Velflina (Heinrich Wölfflin) i Ervina Panofskog (Erwin Panofsky) na početku 20. vijeka. Dok renesansni klasicizam predstavlja stvari „onakve kakve jesu“,

9. Wittkower 1999: 92.

10. Beaven, Ndalianis 2008: 20.

Velflin sugerije da barokna umjetnost prikazuje stvari „onakve kakvim nam se čine“. U skladu sa tim, da se zaključiti da je barokna estetika fenomenološka: *oslikava stvari onakvim kakve one izgledaju u ljudskoj svijesti i percepciji*.¹¹

Zadatak umjetničkog djela jeste da izazove emocije kod posmatrača, kao i identifikaciju sa predstavljanim, a to se postizalo istančanim prikazom gestova, mimike, kao i pokreta cijelog tijela. Ovakvo prikazivanje nije bilo invencija baroka, ali je upravo barok najintenzivnije odgovorio na ove zahtjeve. Bitno je, ipak, istaći da cilj baroka nije bio da prikaže emocije same za sebe, kao što je romantizam to zahtijevao u 19. vijeku, nego da prikaže osjećanja koja je izazvala religija ili pak, moralizatorska spoznaja. O prikazu emocija govorio je Aristotel još u 4. vijeku p.n.e. navodeći da se pokretima tijela iskazuju *strasti duše*.¹²

Preciznije, duša je ta koja pokreće tijelo u akciju. Za vrijeme baroka, religija je umnogome određivala život ljudi, a samim tim i umjetnost, bilo da se radi o slikama, skulpturi, arhitekturi ili književnosti. Barokni umjetnici su na svojim djelima prikazivali širok spektar emocionalnih stanja: od nadahnuća, radosti, ekstaze do prikaza iznenađenja, ga-

đenja, bola i straha. Međutim, sve ove emocije su proizlazile iz religioznog shvatanja. Slikarstvo počinje da se shvata kao nijema propovjed, a saradnja između slikara i propovjednika bila je uobičajena praksa baroknog vremena.¹³

Na religiozno slikarstvo tog doba uticao je i neposredan odnos čovjeka i Boga, u kome do izražaja dolazi intenzivno vjersko osjećanje pojedinca. Stoga, često je bilo i predstavljanje mističnog iskustva, odnosno vizija i ekstaza. Vjerovatno najviši domen ovakvog prikaza predstavlja Berninijeva skulptura *Zanos Svete Tereze* (L'Estasi di Santa Teresa). Bernini je klesao u mermer različite religijske ličnosti, bogove i mučeničke svecce, kao i mnogi prije njega. Međutim, novina je što je on te božije likove obdarivao ljudskim svojstvom, iskazujući kroz izraze i kretnje njihove strastvene želje i tjelesne porive. Za *concetto* je birao skoro uvijek religijske teme iz Biblije ili grčke mitologije i trudio se da prikaže momenat dramatičnog klimaksa.¹⁴

Upravo taj momenat dramatičnog klimaksa postaće najbitnija osobenost barokne vizuelne umjetnosti uopšteno, ali takođe i najznačajnija poveznica između vizuelne i pozorišne umjetnosti, kojom su uslovljavani svi međusobni uticaji.

11. Isto, 21.

12. Aristotel 2008: 111–113.

13. Timotijević 1996: 164–165.

14. Wittkower 1999: 108–109.

Od načina prikazivanja emocija, preko scenske postavke i osvjetljenja do odnosa između aktera i publike – svi elementi korišteni su ne bi li ostvarili snažan dramski potencijal čiji glavni cilj je da izdejstvuje neku reakciju posmatrača.

Još jedan aspekt ovih uticaja koji valja uzeti u razmatranje leži u Varburgovoj (Warburg) izjavi da su *glumačke poze obilježile prve korake ka figuralnoj stilizaciji u umjetnosti*. Međutim, ovdje se nameće problematika historijskog prvenstva, odnosno pitanje toga da li je bilo obrnuto, to jeste, da li je prikazivanje emocija u umjetnosti putem gestova uticalo na način na koji glumci biraju da odglume osjećanja svojih likova. Takva tvrdnja dobija svoj smisao ako uzmemo u obzir da u pozorištu proces uvježbavanja predstavlja sredstvo pomoću koga glumačko tijelo nalazi najriječitiji jezik gestova u svrhu prenošenja što efektivnijeg značenja.¹⁵

Ipak, važno je napomenuti da je način prikazivanja emocija na baroknim slikama bio produkt ilustrovanog traktata *Les expressions des passions de l'âme*, francuskog teoretičara umjetnosti i dvorskog slikara Luja XIV, Šarla Le Brena (Charles Le Brun). Međutim, postojalo je par slika-
ra koji su na sličan način pristupali prikazivanju emocija i godinama prije objavljivanja ovog djela, ali su ti primjeri bili izuzetno rijetki. Stoga, moguće je prona-

ći vjerodostojnost i u Varburgovoj tvrdnji da su upravo glumački gestovi i izražajne ekspresije iskazane na pozorišnim daskama uticale na facijalne ekspresije i figuralnu stilizaciju u slikarstvu, ali je moguće i da je bilo obrnuto. Mada je najvjerovatnije da su ti međusobni uticaji stasali istovremeno i bili sveprožimajući.



Slika 1: Šarl Le Bren, *Les Expressions des passions de l'Âme*, 1678, ilustracije, Muzej umjetnosti Metropolitan u Njujorku
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/376816>

Le Bren u traktatu nudi svoju teoriju o tome kako osjećanja i pokreti duše utiču na promjene mišića lica. Po njegovom mišljenju, svaka emocija pokre-

15. Warwick 2013: 11.



Slika 2: Šarl Le Bren, Les Expressions des passions de l'Ame, 1733, ilustracije, Muzej umjetnosti Metropolitan u Njujorku
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/376816>

će određenu grupu facijalnih mišića: dok pokrenutost očiju i obrva odražava „uzvišene“ emocije poput ljubavi ili tuge, jake promjene nižeg dijela lica oko usta i nosa predstavljaju one „animalističke“ poput bijesa ili ljutnje. U svom sistemu psihognomije on nudi prikaz toga kako se jedno ljudsko lice mijenja pri reagovanju na različite doživljaje: doživljaj iznenadne radosti, mirne radosti, želje, oduševljenja, zanos, fizičke boli, očaja. Dakle, ono što interesuje Le Brena nije samo prikaz osjećanja kroz ge-



Slika 3: Šarl Le Bren, Les Expressions des passions de l'Ame, 1733, ilustracije, Muzej umjetnosti Metropolitan u Njujorku
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/376816>

stualnost, nego kroz pokrete lica, posebno se fokusirajući na izgled očiju. On je tvrdio da duša dobija utisak bola u mozgu, odnosno da je mozak dio tijela gdje duša najneposrednije vrši svoje funkcije; tako da je i lice dio u kome se one najpreciznije odražavaju; zbog toga je nazvano *ogledalo Duše*. On je prvi koji ljudsko lice koristi kako bi pokazao čitav dijapazon emocija koje u čovjeku obitavaju. U pokušajima da pronađe paradigmatičke tipove za izražavanje različitih emocija, Le Bren karakter ljudskog

lica pronalazi i u životinjskom svijetu: čovjek-konj, čovjek-slona, čovjek-orao, čovjek-majmun, čovjek-vjeversica. Zbog svog stava da su izrazi lica pogodan prilaz za razumijevanje ljudskog karaktera, on je postavio temelj u formulisanju fiziognomije kao nauke. Decenijama, pa i vijekovima nakon njegove smrti, umjetnici su učili kako da prikažu *strasti duše* prema modelu koji je on postavio. To nije zahvatilo samo likovne umjetnike, nego su čak i glumački priručnici iz ranog modernog doba koristili njegove ilustracije shvatajući pokrete lica i tijela kao manifestacije emocionalnih stanja. Tako su *moti* tj. *pokreti tijela* upućivali na *emoti* tj. *strasti duše*.¹⁶ I tako je Le Brenova sistematizacija *strasti duše*, dajući putokaz glumcima kako koju emociju valja predstaviti, odredila dalji tok kretanja pozorišne forme izražavanja.

ASPEKT II

SCENSKA POSTAVKA:

CIJELI SVIJET JE POZORNICA

Upotrebljavanje pastoralnog i urbanog pejzaža kao pozadine u koju se postavlja određena likovna kompozicija svoje korijene ima u 15. i 16. vijeku, kada Peruci (Peruzzi) i Serlio (Serlio) takvu scenu koriste za svoje predstave. Ovakva primjena scenske postavke ima psihološki značaj: *ona usmjerava gledaoca da gleda u prikazani momenat kao gleda-*

lac predstave, odnosno kao neko ko posmatra i svjedoči raspletu drame. Neke od ovih scenografija jasno se odnose na scenske pozornice, koje su postojale i prije nego što je slika nastala. Druge predstavljaju idealizovani prirodni pejzaž. Oba vida koriste se kako bi pojačali dramatični potencijal predstavljene kompozicije. Međutim, sličnosti između prikazanog pastoralnog ili urbanog predjela na slici i pozorišta idu mnogo dalje od puke upotrebe kompozicionih motiva, poput *motiva zavjese*. Uticaji između scenske postavke likovne kompozicije i pozorišne scenografije najuočljiviji su u građenju narativa. Takav narativ se gradi promišljeno, sa ciljem usmjeravanja tačke gledišta posmatrača koji treba da „odmotava“ radnju prikazanog momenta kako bi najzad stigao do dramatične kulminacije slike iskazane *strastima duše* njenih protagonista.¹⁷

Upravo na takav način svoje likovne kompozicije gradi francuski slikar Klod Loren (Claude Lorrain). U njima Loren za scenografiju uzima pejzaž, a ljudsku figuru koristi samo kako bi dodatno naglasio veličanstvenost pejzaža i tako stvorio dramski kontrast. Ovi predjeli su uvijek idealizovani; drugim riječima, predstavljaju prirodu ljepšom i privlačnijom nego što je u stvarnosti. Razlozi takvog predstavljanja su u tome što Lorenov cilj nije bio realizam, nego kreiranje dramske uzvišenosti. On pejzažne

16. Le Brun 1732: 1–4.

17. Eck, Bussels 2010: 215.



Slika 4: Jan Vermeer, Alegorija slikarstva, 1666/68, ulje na platnu, Muzej istorije umjetnosti u Beču
<https://www.khm.at/en/artworks/the-art-of-painting-2574>

pogleda ne slika u svrhu podražavanja prirode, nego suprotno: on prirodu koristi kao alat kojim će istaći teatralnost kompozicije. Uzmimo, na primjer, njegovu kompoziciju Brak Isaka i Rebeke. On prepričava drevnu biblijsku priču smještenu u seoski predio, koji u njegovoj verziji umnogome podsjeća na rimske gradske obode, i rijeka koja prolazi kroz centar slike asocira na Tigar. Međutim, njegov pejzaž je idealizovan i on ga kao takvog koristi kao pozornicu za smještanje tematski značajne kompozicije.¹⁸

Kao što je prethodno rečeno, važan segment scenografije u pozorištu svakako je upotreba *motiva zavjese*. U historiji umjetnosti dugo se polemizalo o tome da li je motiv zavjese likovna umjetnost preuzeta iz pozorišta ili je ipak bilo obrnuto. Neočekivano ove studije su rezultirale drugom pretpostavkom, to jest da su vizuelne umjetnosti uticale na početak upotrebljavanja motiva zavjese u pozorištima. U obje umjetnosti motiv zavjese ističe prisustvo okvira u koji je smještena scena. Ovaj simbol upućuje na *čin otkrivanja*; na poziv i dopuštanje posmatraču da zaviri u prostor slike ili predstave.¹⁹ Jedna od najistaknutijih primjena ovog motiva u likovnom jeziku je slika Alegorija slikarstva holandskog baroknog umjetnika Jana Vermera (Johannes Vermeer). On koristi amblematski jezik u konstruisanju scene ne bi li istakao međusobnu interakciju između

naslikanih figura i posmatrača iza zavjese. Ovako uokviren „kadar“ posmatraču pruža svijest o sopstvenom pogledu navodeći ga na introspekciju. Ovdje posmatrač putem scenske postavke postaje aktivni učesnik događaja u koji gleda ili kome prisustvuje.

ASPEKT III ZNAČAJ OSVETLJENJA: *POD SVIJETLIMA REFLEKTORA*

U vizuelnoj umjetnosti ovog perioda, svjetlost ne predstavlja samo likovni element, nego je i nosilac simboličkog značenja. Premda je takva koncepcija svjetla postojala i ranije, barok u potpunosti razumije ovaj likovni element i koristi ga kao sredstvo za prenos apstraktnih ideja. Kao nikada prije, svjetlo je u baroku objedinilo sve elemente – linije, oblike, boje – u jedinstvenu cjelinu. Tako je ono postalo centralna nit kojom se izražavaju duhovne emocije nekog umjetničkog djela. Kako Velflin objašnjava, *barok oslobađa boju i svjetlost od prioriteta linije, preferirajući igru svjetla i sjenke*, dakle: emocija prije nego jasnoća karakteriše Velflinovu definiciju barokne umjetnosti. Dok je u klasičnoj reprezentaciji svjetlost ravnomjerno raspoređena, transparentna i funkcionalna – ima praktičnu ulogu da podjednako osvijetli sve objekte, a ne da privuče pažnju na sebe – u baroku je obrnuto.

18. Soergel 2005: 487.

19. Eck, Bussels 2010: 215.

On preferira neravnomjerno „iracionalno osvjetljenje“ koje scenu okupa određenim raspoloženjem ili pozadinskom emocijom.²⁰ Ta jaka svjetlosna nit može da dolazi iz nepoznatog ili iz prirodnog izvora. U prvom slučaju ovaj element se koristi u skladu sa hrišćanskom teologijom svjetlosti, koja je iskazana najjasnije u Jovanom Jevanđelju gdje se Bog opisuje kao „vidjelo da svijetli u tami i tama ga ne obuzme.“. Takvo oblikovanje svjetla i njegov simbolizam najistakutiji je svakako u Karavađovim (Caravaggio) i Rembrantovim (Rembrandt) djelima, gdje se značajna pozicija daje *nokturnalnom osvjetljenju*, koje podražava psihološko stanje protagonista na predstavama. Dok ovdje svjetlost ima funkciju iskazivanja metafizičkog božanskog prisustva, onda kada dolazi iz prirodnog izvora ono služi kako bi naglasilo dramatični trenutak koji se prikazuje i istaklo emotivna stanja prikazanih.

U umjetnosti Francuske tog doba teatralnu dimenziju upotrebe svjetlosti prepoznao je Žorž de La Tur (Georges de La Tour). Njegova sklonost ka prikazivanju religijske tematike prenijete u realnost sadašnjice uočljiva je u djelu *Novorođenče*. Predstavljena je majka koja pod svjetlosti svijeće gleda svoje tek rođeno dijete u rukama babice. Referentni osjećaj običnom posmatraču sugerise da je to predstava Bogorodice i Hrista, iako nijedan vjerski simbol, oreol ili am-

blem na slici ne podržava tu pretpostavku. Zašto onda imamo osjećaj kao da se pred nama nalazi djelo koje bismo mogli da zamislamo u crkvenim redovima?

Ključ ovakvog utiska leži u konceptu *teatralnosti*. Le Tur svoju sliku gradi svjetlosnim kontrastima u čijoj biti je dramatičnost: posmatrač dobija osjećaj kao da svjedoči nečemu veličanstvenom i božanskom. Pomalo kao da posmatra nešto što ne bi trebalo, kao da ne smije da bude prisutan tu ili ako već jeste da mora da bude neprimjetan i nečujan i to svoje prisustvo zakamuflira. Umjesto tradicije prikazivanja čudesne onostrane svjetlosti, koja simboliše božije prisustvo i uglavnom je raspoređena ravnomjerno po kompoziciji, Le Turova svjetlost dolazi iz prirodnog izvora – svijeće. Posmatrajući ovo djelo, ponovo se možemo osvrnuti na novi položaj čovjeka i sopstvenog ja u baroku.

Čini se da Le Tur ovdje, aludirajući na čudo Hristovog rođenja, pokušava da prenese izjavu da *svako ljudsko rođenje predstavlja svojevrsno čudo*. Iako on svoju dramatičnost ne gradi kao Karavađo i njegovi sljedbenici, turbulentnim psihološkim realizmom, ona je svakako prisutna u mirnoj i tihoj, a opet uzvišenoj, opservaciji ljudske prirode.²¹ Pored toga, značaj osvjetljenja iskazivao se i u sakralnoj arhitekturi, kao i u dekoraciji profanih prostora tog vre-

20. Beaven, Ndalianis 2008: 21.

21. Soergel 2005: 471–472.



Slika 5: Žorž de la Tur, Novorođenče, 1648, ulje na platnu, Muzej lijepih umjetnosti u Renu https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/la_tour/georges/2/08newbo.html

mena. Posebno je važan Berninijev mistični koncept upotrebe svjetlosti, koji je najuočljiviji u njegovom radu u Katedrali Svetog Petra (Basilica di San Pietro) u Rimu, kao i u Kapeli Kornaro (Cappella Cornaro), o čemu će biti više govora u kasnijim poglavljima.

Sa druge strane, u Francuskoj se razvija posebna koncepcija svjetlosti unutar dvora Luja XIV. Tu se svjetlost koristi kako bi istakla raskoš i moć apsolutističke

monarhije i njenih vladara, te ni ne čudi što se i sam kralj nazivao *Kraljem Sunce*. To svoje korijene ima u drevnoj, egipatskoj tradiciji u kojoj se vladar posmatra kao „sunce svijeta“. Stoga je ukupna dekoracija veličanstvenog dvorskog kompleksa u Versaju (Versailles) zapravo proslava kralja Luja XIV u kojoj simbolistički aspekt svjetla dominira. Tokom njegove vladavine kraljevska podrška umjetnosti bila je najizrazitije iskazana u domenu arhitekture, počev od završetka istočne fa-

sade Luvra (Louvre). Međutim, taj period je donekle postao sinonim za igradnju dvorca Versaj u kojoj su se najviše istakli Fransoa Mansar (François Mansart) i Šarl Le Bren. Posebno je Le Brenova dekoracija takozvane *Sobe Ogledala* stekla kulturni status i pokazala kako se upotreba svjetlosti osim za iskazivanje božanske snage mogla iskoristiti i za iskazivanje političkih stremljenja i moći vladara.²² Dakle, uloga svjetlosti u vizuelnoj umjetnosti bila je dualna. Sa jedne strane ona je imala simbolički karakter i korištena je za širenje propagandnih ideja, bilo da su one religijske, bilo da su državne (premda je to dvoje vrlo često bilo neodvojivo jedno od drugog). Međutim, sa druge strane svjetlost je imala više formalističku, estetsku i psihološku ulogu. Cilj njene upotrebe bilo je *usmjeravanje pažnje posmatrača na trenutak dramatične kulminacije*,²³ a u te iste svrhe ona će se koristiti i na pozornici tokom predstava.

ASPEKT IV

ODNOS IZMEĐU AKTERA I POSMATRAČA: OGLEDALO

Kao što je ranije rečeno, barokno doba transformiše odnos čovjeka prema sebi i važna stavka, kako u životu, tako i u umjetnosti, postaje samosvijest. Barok vraća posmatrača, potisnuto tijelo,

u vidno polje: prepoznaje da opažanje ne može biti bestjelesno, *pogled niotkuda*.²⁴ Likovna kompozicija se gradi na način da je sve podređeno oku posmatrača, koje se svim pojedinačnim elementima usmjerava na ono što treba gledati. Ovakav odnos između aktera i posmatrača usloviće i odnos između glumaca u predstavi i publike koja je gleda. Oba tretiraju gledaoca kao aktivnog posmatrača aludirajući tako na buđenje samosvijesti kod njega.

O ulozi samosvijesti u ovom periodu govorio je Ervin Panofski, posmatrajući je kao još jedan element formalističke dijagnostike baroknog senzualizma. On piše kako „barokni ljudi ne samo da osjećaju već su i svijesni svojih osjećanja. Dok im srca drhte od emocije, njihova svijest stoji podalje i zna.”²⁵ Tako je, u Berninijevim predstavama, gledalac u trenu postajao glumac, postajući svjestan sebe kao aktivnog, iako zbunjenog, učesnika u tom dešavanju; performasu. Stvar od krucijalnog značaja jeste da, kada se konačno vrati na svoj uobičajeni nivo postojanja, on je svjestan da je neko izrežirao njegov odgovor. Na taj način je barokni rastući osjećaj realnosti pozornice korespondirao sa rastućim osjećajem iluzornosti stvarnosti, pokazujući na kakvom metafizičkom ni-

22. Isto: 488.

23. Isto: 488.

24. Beaven, Ndalianis 2008: 21.

25. Isto: 20.

vou su povezani teatar i umjetnost, kao i u kojoj meri se teatar može definisati kao spoj realnog života i apstrakcije.²⁶ Kako Panofski navodi „samosvijest je nova svijest koja istovremeno predstavlja i prokletstvo i blaženstvo nove psihologije razvijene u barokno doba.". Međutim, on sentimentalnost definiše kao negativan aspekt ove novonastale svijesti (kada pojedinac ne samo da postaje svjestan svog osjećanja, nego mu se i svjesno prepušta). Kao strastvena bića ljudi postaju skloniji manipulacijama. Prema Dekartu „sve strasti su po svojoj prirodi dobre, ali se mogu zloupotrijebiti.". Tako je emocionalna privlačnost barokne umjetnosti sastavni dio manipulativnog i propagandnog karaktera barokne kulture.

Barokni umjetnici su znali kako da izazovu određene načine ponašanja kod pojedinaca, kako da prodru u unutrašnji mehanizam motivacije njihovih emocija. Upravo o tome u svojoj knjizi *Kultura baroka* piše i Hoze Antonio Maraval (José Antonio Maravall): „Različita od spokoja koji je tražila renesansa, namjera baroka jeste da uzburka i impresionira, direktno i odmah, u potrazi za motivacijom strasti kod ljudi. Njegov veliki motiv bilo je ostvarenje, buđenje i pokretanje emocionalnih stanja."²⁷

ODNOS IZMEĐU AKTERA I POSMATRAČA KOD BERNINIJA

Cilj ondašnje umjetnosti nije bio realizam sam po sebi, nego stvaranje privida života, kako u vizuelnoj, tako i u pozorišnoj umjetnosti. Barokna epoha definiše se još i kao doba čuda i za ovakav karakter barokne umjetnosti važan faktor predstavlja i razvoj estetike čudesnog, *estetica della meraviglia*. U vizuelnim umjetnostima ovo čudo ležalo je u carstvu iluzija, predstavljajući paradoksalno prividno prisustvo života. Citirajući i samog Berninija: „Umjetnost leži u tome što je sve iluzija, ali ipak izgleda istinito."²⁸ Shodno ovome, Bernini se koristio svim načinima da u pozorištu angažuje i publiku.

Jedan od njegovih iluzionističkih triкова bio je da podigne zavjesu na bini punoj glumaca koji su odražavali stvarnu publiku. Time što je glumce posmatrao i raspravljao o publici, uspio je da obrne uloge glumaca i publike. Iz želje da skрати jaz između bine i gledalaca, uznemirio je publiku preteći im otvorenom vatrom na sceni, ili pak bujnom poplavom, od koje ih je u poslednji trenutak spasio.²⁹ Ovo nisu usamljeni slučajevi Berninijevog građenja narativnosti uz aktivno učešće publike i buđenje samosvijesti kod po-

26. Warwick 2013: 15.

27. Beaven, Ndalianis 2008: 22.

28. Warwick 2013: 10.

29. Peterson 2003: 34.



Slika 6: Đan Lorenzo Bernini, Zanos Svete Tereze, 1547-1652, Kapela Kornaro u crkvi Santa Maria Dela Vittoria, Rim
<https://www.artesvelata.it/cappella-cornaro-estasi-santa-teresa/>

smatrača. Njegova „tajna“ leži u tome što na iluziju koja se inače očekuje u teatru, on nameće još jednu neočekivanu iluziju u koju je publika direktno uključena. Na taj način on povezuje pozorište i vizuelnu umjetnost na nivou koji se može opisati samo kao metafizički. Primjećeno je više puta da je u dugoj i kontinuiranoj istoriji alegorija koje povezuju pozorište sa jedne strane sa stvarnim životom, a sa druge strane sa apstraktnim idejama, 17. vijek odigrao ulogu od presudnog značaja. Čini se da je rastući

osjećaj realnosti pozornice bio u skladu sa rastućim osjećajem iluzornosti stvarnosti, kako bi proizveo paradoksalnu jednačinu to dvoje. Jednačina je postala vodeći topos tog perioda – u svom najobuhvatnijem obliku kao *theatrum mundi*, ili *pozorište svijeta*, u koje je utkana antička parabola „cijeli svijet je pozornica“.

Shvatilo se da se sve može preinačiti u pozornicu i da su naši životi ništa drugo do igranje uloga u predstavi. Iz toga se izdvojila jedna osnovna ideja: *ide-*

ja cjeline ili *totaliteta*. To je, na primjer, kvalitet koji Berninijeva kapela Svete Tereze (Cappella di Santa Teresa) dije- li sa savremenim pojmom pozorišta.³⁰

U njegovom radu granice između skul- pture, arhitekture i slikarstva postaju fluidne. Samim tim se i granice izme- đu umjetnosti i stvarnosti, realnog ži- vota i pozorišta, aktera i posmatrača brišu. Ovakvo stvaranje fuzije svih um- jetnosti pojačava emocionalno učešće posmatrača: kada se sve barijere sru- še, život i umjetnost, realnost i privi- đenje, stapaju se u jedno. Koristeći se ovakvom sintezom umjetnosti, on je uspio da stvori jednu verziju *statičnog teatra*. U tom teatru on posebno ističe ulogu gledaoca kao posmatrača koji je u direktnom kontaktu sa događajem.

Ovakav neposredan kontakt jasno je povezan sa buđenjem samosvijesti u baroknoj epohi, o čemu je ranije bi- lo govora. On ovu kapelu oblikuje na- lik na pozornicu na taj način: postavlja- jući posmatrača u poziciju nekoga ko posmatra rasplet drame. Sa obje stra- ne centralne figure Tereze, u bočnim nišama kreiranim poput loža u pozori- štu, smješteni su članovi porodice Kor- naro (Cornaro) koji su na taj način, ta- kođe, postavljeni u ulogu posmatrača. Oni, kao i gledalac, svjedoče dramskom



Slika 7: Đan Lorenzo Bernini, Zanos Svete Tereze, 1547-1652, Kapela Kornaro u crkvi Santa Maria Dela Vitoria, Rim
<https://www.artesvelata.it/cappella-cornaro-estasi-santa-teresa/>

momentu uspinjanja duše Svete Tereze ka nebu. Zanimljivo je da, iako ove niše nepokolebljivo liče na pozorišne lože, u ovom periodu pozorišne lože još nisu bi- le izmišljene.³¹ Dakle, kao što je u svojim scenografijama, uz pomoć iluzija, kreirao svojevrсно ogledalo za publiku, tako i ovdje uvodi neku vrstu motiva *predsta- ve u predstavi* postavljajući gledaoca u duplu ulogu posmatrača. Bernini ovom *jedinstvenom cjelinom* evocira izgled pozorišne scene i gledaoce postavlja u masku posmatrača kako bi, gledaju- ći religiozni uzvišeni trenutak, bili pod- staknuti na kontempletiranje o sopstvu.

30. Lavin 2007: 27–28.

31. Peterson 2003: 41.

ODNOS IZMEĐU AKTERA I POSMATRAČA U LIKOVNOM IZRAZU

Pozorišna struktura barokne vizuelne umjetnosti, pored načina iskazivanja emocija, najbolje se može sagledati kroz međusobni odnos između aktera na slici, ali i još bitnije, odnos između aktera na slici i posmatrača te slike. Ovaj odnos može se opsežnije istražiti kroz interpretaciju poznate slike španiskog baroknog umjetnika Dijega Velaskeza (Diego Velázquez), *Las Meninas*, odnosno *Dvorske dame*, nastalu sredinom 17. vijeka. Naime, novije studije o ovom djelu fokusiraju se na odnos između posmatrača i 9 naslikanih likova.

One su zasnovane na teoriji reprezentacije i teatralnog efekta koji proizvodi ova kompozicija. Impuls ovakvim tumačenjima dao je francuski filozof Mišel Fuko (Michel Foucault) u svom kapitalnom djelu *Riječi i stvari* (The Order of Things) gdje o slici razmišlja kao o reprezentaciji reprezentacije: *slikar stvara jednu reprezentaciju, koju ne vidimo, ali je uočavamo pomoću pogleda aktera*. Tačnije ta druga reprezentacija izgrađena je na osnovu odnosa između predstavljenih likova i posmatrača te predstave. Pogledi većine predstavljenih usmjereni su ka spoljnom svijetu, svijetu van slike, odnosno, ka po-

smatračima. Time se dolazi do inverzije uloga, to jest predstavljeni posmatraju svijet iz koga su posmatrani. Slika na taj način prepliće subjekat i objekat, posmatrača i posmatrano. To je onaj isti manir po kome je Bernini kreirao iluziornost svojih pozorišnih predstava.

Mi gledamo sliku odakle slikar na slici, opet, posmatra nas. Samo jedno suočenje, susret očiju, pravi pogledi koji se ukrštaju i postavljaju jedan iznad drugog. Ipak, ta tanka linija vidljivosti obuhvata čitavu jednu kompleksnu mrežu neizvjesnosti, razmjene i prikriivanja. Slikar usmjerava svoj pogled samo u onolikoj mjeri ukoliko se mi nalazimo na mjestu njegovog modela. A mi, gledaoci, mi smo samo dodatak.

Dok nas taj pogled prima, on nas i tjera, zamjenjuje nas za ono što se tu, pred nama, nalazilo oduvijek: sam model. Ali i obrnuto, slikarev pogled upućen izvan slike, u prazninu s kojom je suočen, prihvata onoliko modela koliko ima i gledalaca; na tom tačno određenom, ali indiferentnom, mjestu gledalac i gledani se stalno smjenjuju. Nijedan pogled nije stabilan ili, bolje, u neutralnoj brazdi pogleda koji platno probija okomito, subjekat i objekat, gledalac i model izmjenjuju svoje uloge do u beskonačnost. *Ili smo viđeni ili vidimo?*³²

32. Fuko 1971: 72–73.



Slika 8: Dijego Velaskez, Las Meninas (Dvorske dame), 1656, ulje na platnu, Muzej Prado u Madridu
<https://www.afpradomuseum.org/las-meninas,-or-the-family-of-king-philip-iv,-velazquez/history>

Usljed ovakvog Velaskezovog kompozicionog rješenja uočljivo je da 6 od 9 naslikanih karaktera gledaju u prostor van slike, odnosno u kraljevski par ispred njih, odnosno u samog posmatrača, odnosno u nas; tebe i mene, ali i svakog sledećeg ko se nađe na našem mjestu. Na taj način posmatrač, zajedno sa kraljevskim parom, koji je kao i on nalaze izvan platna slike (ali je vidljiv njegov odraz u ogledalu), formira jedan „trougao komunikacije“.

Na platnu se tako prepliću 3 vrste prostora: odraz odnosno prostor ogledala, fiktivni prostor skrivenog platna odnosno slike u slici, ali i cjelokupnog platna slike i poslednji realni prostor posmatrača. Velaskez tako uvlači posmatrača u igru reprezentacije: *posmatrač postaje akter naslikanog, poput gledaoca barokne pozorišne predstave*. U tom procesu je ponovo ključnu ulogu odigralo barokno isticanje samosvijesti, o kome je ranije bilo govora. Posmatrač postaje svjestan sebe dok gleda kako naslikani akteri gledaju u njega – potvrđen i samopotvrđen tim procesom.

Lice koje se ogleda je ono koje gleda ogledalo; ono što gledaju sve ličnosti slike jesu osobe u čijim očima su oni samo scena za gledanje: platno u cijelosti posmatra scenu za koju je i ono samo scena.

Ogledalo izražava čisti reciprocitet gledajućeg i gledanog. Možda na tom Velaskezovom platnu postoji prikaz klasične predstave i definicija koju ona otvara. Prizor predstavljen na slici pokušava da se ispolji u svim svojim vidovima, slikama, pogledima koje privlači, licima koja čini vidljivim, gestovima po kojim postoji.³³

EFEMERNI SPEKTAKLI U ITALIJI I DVORSKE ZABAVE U FRANCUSKOJ KAO PRETEČE SAVREMENOG POZORIŠTA

Premda je Italija ovog doba bila više religijski orijentisana, razvoj njenog pozorišta, kao i uticaj vizuelnih umjetnosti na njega posmatraču kroz prizmu efemernih spektakala i Berninijeve umjetnosti, koji su najčešće sa sobom nosili neko vjersko obilježje. Ovakvi teatralni efemerni spektakli priređivali su se u većini slučajeva za ceremonijalne svečanosti crkve, uglavnom proslavljanje nekog praznika, koje je moglo da traje i po nekoliko dana. Međutim, ove priredbe su nekada bile i u čast države, koja je ipak neraskidivo bila povezana sa katolicizmom. Posebno ću se fokusirati na koncept svjetskog teatra i iluziju koja je Berninijev produkt tog koncepta. Nasuprot tome, u Francuskoj se otprilike istovremeno razvija jedna druga vrsta

33. Fuko 1971: 83.

ovakvih spektakala. To je priređivanje dvorskih zabava u palati Luja XIV koje su služile kao uzor pariskim pozorištima toga doba i na taj način uticale na modifikaciju pozorišta uopšte. Dok je u prvom slučaju vizuelnu i dramsku umjetnost određivala religija, u drugom je tu ulogu imala apsolutistička vlast vladara. U oba, pozorište je samo način za širenje određene propagande i ne postoji samo zbog sebe, te se ne može ni nazvati pozorištem u svom pravom obliku.

Tek u 18. vijeku, i to pod uticajem venecijanskog slikarstva, ono prestaje da bude prenosni medij za izražavanje tuđih ideja i postaje samostalni aparat, bez previše upliva i cenzure crkve i vlasti koje su diktirale njegov sadržaj. Efemerne svečanosti u Italiji i dvorske zabave za aristokratiju u Francuskoj mogu se percipirati kao preteče savremenog pozorišnog izraza, ali samo po potrebi arhitektonskih i scenografskih elemenata, dok je njihova namjera bila posve drugačija. Tačnije, ova evolucija pozorišta može se sagledati kroz istoriju arhitekture ovakvih događaja. Dakle, to nisu, kao u slučaju likovne umjetnosti formalističke komponente koje promatramo na jednom više filozofskom stupnju, nego se odnose uglavnom na one fizičke čiji uticaj je lakše pratiti, ili na misaona rješenja koja uobličavaju strukturu pozorišne predstave.

KONCEPT TEATRALNOSTI U BERNINIJEVIM EFEMERNIM SPEKTAKLIMA: *UT PICTURA POESIS*

„Onaj ko je rekao da je poezija slika koja govori, i obratno, da je slika nijema poezija, dobro je govorio. Ali ako takav opis odgovara poeziji uopšte onda još više odgovara onoj vrsti poezije koja se zove dramska. U takvom prikazu, kao u lijepo naslikanom narativu, uočavamo razne likove, različitih godina, okolnosti i običaja, svaki sa svojim vazduhom i radnjama svojstvenim sebi, sa izvanrednom distribucijom boje koja, poput glasova hora, formira jednu lijepu i divnu kompoziciju." Tako je Berninijev biograf, Filippo Baldinucci (Filippo Baldinucci) govorio o sponi između vizuelne i dramske umjetnosti, aludirajući na Berninijev svestran umjetnički opus. Ovakvo razmatranje odnosa pozorišta i umjetnosti proizašlo je iz Horacijevog toposa *ut pictura poesis* i dugogodišnjeg viđenja slikarstva i poezije kao sestrinskih umjetnosti. No, on je brzo prešao sa analogije između teksta i slike na poređenje između vizuelne i dramske umjetnosti, u skladu sa dugom istorijom usmenog izvođenja poezije.³⁴ Izvještaji o Berninijevom životu i radu u 17. vijeku svjedoče ne samo o njegovoj skulptorskoj i arhitektonskoj djelatnosti, nego i

34. Warwick 2013: 6.

o njegovom dugom angažovanju u domenu efemernih pozorišnih spektakala. Istina je da je od ovog aspekta njegovog opusa ostalo jako malo, s obzirom da su u pitanju prolazne svečanosti, ali ipak istoričari pozorišta prepoznaju neosporivu Berninijevu ulogu u njegovoj evoluciji, unatoč manjku materijalnih dokaza.

Poznato je da je on bio svestrana ličnost; glumac, reditelj, scenarist i scenograf, koji je producirao predstave i u svom domu za svoju dušu, ali i za palate velikih papskih porodica, kao i privremene scenografije za ceremonijalne potrebe crkve i dvora. U srcu njegovog umjetničkog rada obitava i glavno načelo barokne epohe u kome se ogleda antička metafora *theatrum mundi* – „cijeli svijet je pozornica“ – čuvena rečenica proizašla iz Šekspirovog komada *Kako vam drago* (As you like it) postavljenom u londonskom pozorištu Gloub, jednom od prvih pozorišta. Čak i u Berninijevoj komediji *Impresario*, iz 1644. godine, glavna ličnost, jedna vrsta njegovog alterega, izgovara „cijeli svijet je teatar“. Neke od njegovih predstava nisu imale spektakularne scenske efekte, već su počivale na kreiranju višeznačnih odnosa: postavljao je komad unutar komada, dvostruke scene, pa i duplu publiku, te je sve djelovalo poput odraza u ogledalu, u duhu njegovog kanona da je jedina mjera stvarnosti moć umjetnosti

da tu stvarnost stvori. U njegovim djelima ekvivalentnost između oblasti arhitekture, skulpture i pozorišta, postiže se pomoću umjetnosti iluzionizma, tog glavnog baroknog obilježja. Kroz njegov rad iluzionizam se može sagledavati kao utemeljivač u konjukciji između vizuelne i teatarske umjetnosti. Berninijev rad u oblasti pozorišta je primijenjen na analizu njegove umjetnosti dosta oprezno, a epitet „teatralno“ je predstavljao neku vrstu kritički negativnog termina. Evropska kulturna istorija 17. vijeka je karakteristična po svojoj bogatoj proizvodnji mnoštva izvođačkih žanrova. Tokom Berninijevog života dolazi do pojave operne forme u Italiji i klasičnog baleta u Francuskoj.

Ove sada generične podjele su tada bile fluidne i različiti žanrovi su se ispoljavali spajanjem sa starijim performativnim kulturama crkve i dvora – *sacre rappresentazioni*, festivalske svečanosti, dinastički brakovi i sahrane i mnoštvo manje izraženih formi koje su činile dio obreda vjere i države. Bio je to i posebno bogat period u istoriji scenografije, najavljujući značajne pomake u inscenaciji i brzom promjeni pozornice koja je sa sobom donijela nove tehnologije u okviru teatarske umjetnosti iluzije. Takve setove su obično orkestrirali umjetnici poput Berninija.³⁵ Uzimajući sve ovo u obzir, potrebno je zaštititi Berninija i ba-

35. Isto: 6–8.

roknu epohu od kritičke optužbe koja je „teatralno“ karakterisala kao nešto što je lažno i shodno tome opasno. Teatralnost u Berninijevom stvaralaštvu i njegov doprinos pozorišnoj umjetnosti mogu se sagledati kroz dva istaknuta vida; jedan je jezik gestikulacije (objašnjen kada je bilo govora o načinu iskazivanja emocija), a drugi su scenografski efekti. Ova dva vida mogu se spojiti u široj diskusiji o umjetnosti kao iluziji; zajedno su iskovali umjetnost koja očigledno živi kao pozorište. Prvi se povezuje sa prikazivanjem živih figura - on mermeru kao da daje prividnu živost. Drugi, scenografija, vezan je za umjetničku fikciju imaginarnih prostora. Oba – pokretne figura i fiktivni prostori – na neki način predstavljaju potragu kulture za iluzijom u umjetnosti kao i u pozorištu i za cilj uzimaju stvaranje privida života u umjetnosti. Barokna epoha definiše se još i kao doba čuda i za ovakav karakter barokne umjetnosti važan faktor predstavlja i razvoj estetike čudesnog, *estetica della meraviglia*. U vizuelnim umjetnostima ovo čudo ležalo je carstvu iluzija, predstavljajući paradoksalno prividno prisustvo života. Citirajući i samog Berninija: „Umjetnost leži u tome što je sve iluzija, ali ipak izgleda istinito.“³⁶

U njegovo vrijeme drvo i platno su zapravo korišćeni da se fasade crkve transformišu u pozadine za pozorišne pred-

stave, baš kao što su i crkveni enterijeri bili pretvarani u stvarna pozorišta. Iluzionistička magija je zavaravala kako bi oduševila. *Crkva Il Đezu* (Chiesa del Gesù), čiji plafon spaja lažnu i pravu arhitekturu, jednom je prilikom poslužila kao scenografija za postavku komada *Kanin brak*.

Privremeni perspektivni lukovi bili su opremljeni sa deset hiljada svijeća kako bi osvijetlile oblake na kojima su bile poređane gomile anđela.³⁷ Teatralnost je bila Berninijev lični idiom, a to se svakodnevno izražavalo u slavljeničkom karakteru njegovih efemernih događaja. Jedanput je pomogao da se osvijetli naos bazilike Sv. Petra sa 2000 baklji skrivenih iza oblaka. Dosta njegovih ekstravagantnih efemernih aktivnosti bilo je povezano sa čuvenom kraljicom Kristinom od Švedske. Kada je kraljica imala proslavu u svojoj palati, Bernini je bio zadužen za ukrašavanje banketne sale. U to ime dizajnirao je dva velika stola koja su u potpunosti bila napravljena od predenog šećera.

Na jednom kraju stola stajala je alegorijska figura izobilja okružena snopovima pšenice, dok se na drugom nalazila figura mudrosti okružena malim statuama kao personifikacijama 7 slobodnih umjetnosti. Postavka, koja je takođe bila od predenog šećera, bila je raspoređena tako da kada bi gost uzeo svoju

36. Isto: 10.

37. Peterson 2003: 32.

salvetu ili nož smrskao bi ga u ruci. Takvi „šećerni“ *trompe l'œil* bili su u modi svuda u palatama i dvorovima tog perioda: prefinjene kreacije koje su prikazivale šećerne pse kako ukazuju na plijen, lovce koji pletu mreže, a za vjerske prilike statue anđela koje drže oruđa strasti.³⁸

Ipak, bitno je istaći da tajna Berninijevog spektakla nije bila u raskoši niti u složenom „inženjeringu“, već u načinu na koji je koristio tehnike iluzije. Godine 1638, nakon katastrofalne poplave Tibra u Rimu postavio je predstavu *Poplavljenje Tibra* u kojoj su čamci prolazili pozornicom po pravoj vodi, zadržani nasipima. U jednom trenutku nasip je pukao i voda se izlila prema publici, nakon čega se barijera podigla baš na vrijeme da je zaustavi. Iste godine proizveo je komediju koja je uključivala dvije publike i dva pozorišta. Gledaoci su vidjeli glumca na sceni kako recituje prolog, a iza njega su vidjeli zadnju stranu drugog glumca okrenutu prema drugoj publici kako takođe recituje prolog. Na kraju prologa postavljena je zavjesa između dva glumca i predstava je počela. Na kraju predstave zavjesa je uklonjena i publika je mogla da vidi drugu publiku kako odlazi iz drugog pozorišta u sjajnim kočijama uz svjetlost baklji i mjesec koji izviruje iz oblaka; gledajući sebe u budućnosti. Ovakvo poigravanje je svakako bilo po-

vezano sa tradicijom *predstave u predstavi* poznatoj kroz Šekspira. Takva psihološka poigravanja sa gledaocima i optičke varke bile su osnovna obilježja njegovog teatarskog angažmana, pa je tako nešto slično ponovio i u svojoj komediji *Sajam* gdje je prikazao karnevalsku flotu u povratku sa proslave. Jedan od veseljaka koji je nosio baklju „slučajno“ je zapalio krajolik. Publika je misleći da će pozorište izgorjeti krenula ka izlazu. Na samom vrhuncu konfuzije, scena se iznenada promijenila, a kada su gledaoci pogledali vatra je nestala i bina je postala veličanstven vrt.³⁹

Fiktivni prostori teatra, festivala, rituala i umjetnosti su ono što se može čitati kao paradigma barokne kulture koja je okarakterisana performansom. Metafora pozorišta opisuje bezbroj aspekata rane moderne kulture u Evropi, od pojačanih rituala crkve i dvora, aristokratskih običaja i socijalnog bontona, do procvata izvođačkih žanrova pozorišta, opere i baleta u ovom periodu. Preko disciplinarnih granica pozorište se ispoljava kao preovlađujući interpretacijski ključ baroka, za koji ima pojačan, ako ne i isključiv odjek. Njegova vizuelna kultura, objelodanjena u Berninijevom djelu u domenu skulpture, arhitektura, teatra i scenografije, bila je čvrsto vezana za ovu dominantnu kulturološku formu.⁴⁰

38. Isto: 33.

39. Lavin 2007: 21–22.

40. Warwick 2013: 14.

KONCEPT TEATRALNOSTI NA DVORU LUJA XIV: *UMETNOST KAO PODRAŽAVANJE ŽIVOTA ILI ŽIVOT KAO PODRAŽAVANJE UMETNOSTI?*

U Francuskoj 17. vijeka moguće je napraviti značajnu distinkciju između javne i dvorske pozorišne kulise. Drame postavljene u javnim pariskim pozorištima bile su skromne produkcije, koje su primat davale zakonima jedinstva i imale na pozornici samo jednu skromno opremljenu odaju sa više vrata. Scene promjene pozornice, koje su u Italiji dosegnule ogroman uspjeh, u Francuskoj su bile svedene na minimum. Međutim, istovremeno kraljevski spektakli u Parizu i Versaju bili su prilično kompleksne prirode i koristili su se složenom scenском mašinerijom.⁴¹ Tu vidimo jednu jasnu elitističko-političku odliku pozorišta, koje nije bilo namijenjeno svima i u kome nisu mogli svi uživati na isti način.

Razni vidovi zabave za imućno plemstvo i aristokratiju bili su praktikovani na dvoru, a pošto su same po sebi predstavljale neku vrstu otvorene pozornice tako su uticale i na sam razvoj pozorišta u Francuskoj. Dvorska sklonost prema glamuru i dekorativnom pozorištu uslovia je

pojavu raskošnih drama u Parizu. Čak i Molijer (Molière), koji se gnušao izvještačenosti u pozorištu, bio je podstaknut da uvede više spektakala u svoje produkcije, zbog njegovog angažovanja sa dvorskim pozorjem. Scenske metode ove epohe bile su pod velikim uticajem luksuznog ukusa dvora proisteklog pretežno iz raskošnih operских postavki. Spektakl i ekstravagancija dugo su se vezivali samo za scenografiju korišćenu za svrhe zabave na dvoru. Godine 1641. Kardinal Rišelje (Richelieu) je u svojoj Kraljevskoj palati (Palais-Royal) sagradio složeno pozorište kakvo nije dotad bilo viđeno u Francuskoj. On ovdje postavlja predstavu *Miram* spektakularne produkcije, koja je izvršila jak uticaj na opšti scenski metod u Parizu. Ovdje se prvi put u francuskoj istoriji koristi italijanska perspektiva u postavljanju pozornice.⁴²

Dok su ovu predstavu odlikovale elegancija i upotreba dramatičnih scenskih efekata, pariske gradske predstave bile su zbrkane, natrpane simultanim dešavanjima. Ovakvo simultano insceniranje one su preuzele od srednjevjekovnih misterija koje su gledaocima pokazivale različite lokacije u isto vrijeme. Tako se moglo na otvorenoj sceni istovremeno naći više nepovezanih mjesta – zatvor, crkva, morska obala,

41. Soergel 2005: 447–448.

42. Lawrenson 1986: 127–128.

palata – što je dovodilo do zbunjeno-
sti publike i nije bilo estetski ugodno.⁴³
Nasuprot tome, veličanstvenost dvor-
skih spektakala nastavila se i pod vlada-
vinom Luja XIV, koji je organizovao ra-
zne vrste zabava, od kojih su neke bile
pozorišnog karaktera: najistaknutije su
bile Molijerove predstave i Lilijeve (Lu-
lly) opere. Međutim, čak ni te predstave
nisu bile samo predstave, nego su uklju-
čivale gozbe, spektakl, muziku dopunje-
ne bogato dekorisanom scenografijom i
upotrebom mašina za izvođenje kompli-
kovanih scenskih efekata. Jedna koja se
najviše istakla od ovih glamuroznih za-
bava postavljena je 1664. godine i trajala
je 7 dana u kontinuitetu. Kako Vulf (Wolf)
piše „Versaj je postao izolovano ostr-
vo začarano magijom. Bilo je takmiče-
nja, turnira, trka, baleta, plesova, drame,
muzike i izobilja hrane za trupe pauno-
va, bogova i boginja, vitezova i dama.“⁴⁴

Shodno tome, cjelokupan dvorski ži-
vot toga doba može se sagledati kao
dramska predstava, gdje svako zauzima
određenu ulogu. Te uloge kao cilj ima-
ju prezentovanje monarhije kao sjajne i
raskošne zemlje sa obiljem kulture i um-
jetnosti. Tako se i u vizuelnoj umjetnosti,
kao i u pozorišnim redovima, kreira jed-
na manipulativna slika savršenog živo-
ta punog glamura. Vizuelna umjetnost i
pozorište se koriste kao medijski kanali
za širenje propagandnih ideja. Likovne

predstave odlikuje „podražavanje stvar-
nost“, ali samo onakve stvarnosti ka-
kvu kralj želi da javnost vidi, a ne ona-
kve kakva zaista jeste bila. Ipak, raskoš
i glamur prisutni na dvorskim zabava i
vrtovima uživanja u doba Luja XIV bili
su stvarni i neporecivo je da su inspi-
rali dekoraciju scenske postavke u pred-
stojećim godinama pozorišne evolucije.

VENECIJANSKO SLIKARSTVO 18. VIJEKA KAO INSPIRACIJA ZA (R)EVOLUCIJU POZORIŠTA

Teatarska forma izražavanja prešla je
jedan dug i kompleksan put kako bi se
ustoličila u savremen pozorišni izraz. Od
prikazivanja mitologije i legendi u an-
tičkim personifikacijama pozorišta, pre-
ko oličenja pozorišne forme u sakralnim
spektaklima i dvorskim svečanostima,
stiglo se do moderne forme kakvu danas
poznajemo. Pomoću sagledavanja ove
evolucije moguća su zapažanja o dve
najbitnije struje kroz koje je ono istraja-
valo sve ove vijekove. Jedna se odnosi
na sociološku komponentu i svjedoči o
ljudskoj potrebi za zabavom koja se mo-
že izvući kao stalna komponenta ovog
razvoja. Dakle, postojanje nekog oblika
pozorišta bilo je krucijalna stvar u svim
istorijskim periodima, zbog toga što je
ljudska priroda sklona izmišljanju razli-
čitih vidova zanimanja kako bi zasitila

43. Palmer 1978: 324.

44. Wolf 1978: 278.

svoju potrebu za aktivnim življenjem. U tom smislu, pozorište je vijekovima istrajavalo kao vid zabave i mjesto razonode. Druga struja se, pak, referiše na njegovu političku komponentu i izdvaja manipulativnu moć pozorišnog izražavanja. Bilo da se radilo o crkvenim spektaklima ili državnoj distribuciji cenzurisanih predstava koje pružaju sliku prividne stvarnosti, namjera je bila propagandnog karaktera. Iako su se putem pozorišta propagirale neradikalne ideje i zabranjivalo slobodno javno izražavanje, to je otvorilo novi put ka njegovom napretku.

Dolazi se do spoznaje da pozorište ne mora da se koristi samo u svrhu jeftine zabave, nego može i da bude snažan aparat za prenošenje ideja i kreiranje javnog mišljenja. Ono, ukazujući na mane i nedostatke realnog života, može da osvijesti, edukuje, podučiti i usmjeri pojedinca ka pravom smjeru; smjeru pozitivne promjene. Ova nova forma pozorišnog izražavanja rodiće se na tlu Venecije pod okriljem dramaturga Karla Goldonija (Carlo Goldoni), koji nije krio da je podstrek za radikalnu izmjenу teatarskog izraza pronašao u likovnom jeziku Pjetra Longija (Pietro Longi) poznatog venecijanskog slikara. Sada, umjesto proučavanja jednog donekle apstraktnog i filozofskog aspekta uticaja vizuelne umjetnosti na razvoj pozorišta, pojavljuju se jasne, direktne i potvrđene veze između ove dvije umjetnosti.

Jasno je da je Karlo Goldoni izvršio naj-snažniji i najdirektniji uticaj na transformaciju pozorišne forme izražavanja. Međutim, kako i sam navodi, inspiraciju za ovakvo premodelovanje dobio je posmatrajući likovna djela Pjetra Longija, venecijanskog slikara i njegovog savremenika. Pjetro Longi bio je izuzetno poznata i poštovana ličnost ondašnje venecijanske scene, posebno obožavan među srednjom i višom klasom građanstva. Njegov značaj leži u tome što je prvi na slikarsko platno prenio realnost ondašnje Venecije i njenih žitelja. *Premda je Longi prikazao venecijanski nefiltrirani naturalizam neposredno prije Goldonija, Goldoni je stvorio dramski ekvivalent njegovom slikarstvu.* Zbog lakog prepoznavanja i identifikacije sa njihovim likovima, obojica su stekli masovnu slavu unutar krugova venecijanskog staleža. Pjetro Longi na jedan suptilan način otkriva pozadinsku realnost venecijanskog društvenog sloja.

Umjesto da prikazuje svijet ceremonija i masovnih svečanosti u gradu, kao što su to radili Gvardi (Guardi) i Kanaletto (Canaletto), on slika Veneciju kao grad zadovoljstava; mjesto zavođenja punog nade, opuštanja u kafićima, kockanja. To podliježe popularnoj slici stranih turista o Veneciji kao raskalašnom, nemoralnom, senzualnom gradu. Većina istoričara umjetnosti Longija prepoznaje kao društvenog kritičara, prije negoli likov-



Slika 9: Pjetro Longi, Pismo, 1746, ulje na platnu, Muzej umjetnosti Metropolitana u Njujorku
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436904>

nog reportera stvarnosti. Neosporivo je da su oba umjetnika pružila uvid u lice-mjernu i prgavu prirodu venecijanskih mještana: laskavci, lažovi, ogovarači, prevaranti, škrtice, varalice. Građanstvo se u ovakvim reportažama dakako prepoznavalo, međutim ti likovi su se rijetko nalazili uvrijeđeni i uglavnom su bivali ponosni na to što su predstavljeni u javnosti.⁴⁵ Mogu se uočiti jasne paralele u prikazu baroknih *strasti duše* i ekspresija likova na Longijevim slikama. I sam Karlo Goldoni je bio veoma zainteresovan za studije ljudskih karaktera, njihovih međusobnih odnosa i njihovih *strasti duše*.

Za njega, naturalizam nije bio samo ograničen na vjernu reprodukciju fenomena, nego je poslužio kao osnova za psihološki naturalizam. On u Longijevom likovnom jeziku iznalazi *caratteri e le passioni* čije prikazivanje odgovara njegovom intenzivnom interesovanju za čovjekovu psihu. Ljubav, u formi prolaznih zaljubljenosti, tjelesnih požuda i sitničave ljubomore, generisala je dramatičnu radnju njegovih komada više nego bilo koji drugi motiv. Zahvaljujući Longijevim likovnim predstavama, Goldoni odbacuje tradiciju klasične tragedije, *commedie dell'arte*, opere i svih drugih oblika teatarskog izražavanja koji su imali primat do njegove pozorišne revolucije.⁴⁶ Međutim, dok je Goldonijev psihološki

realizam bio toliko ubjedljiv da je publika često identifikovala likove sa ljudima koje poznaje, Longi je više zapadao u domen idealizacije. Kada je Goldonijeva predstava *Pedantna žena* izvedena u Mantovi, Veroni i Firenci, publika u svakom gradu je mislila da je namjera da se okleveta neka druga dama. To samo svjedoči o Goldonijevim težnjama da kroz satiru predstavi tipske karaktere i društvene konvencije, a ne individue.⁴⁷

Kao predmet proučavanja uticaja vizuelne umjetnosti Pjetra Longija na preobražaj pozorišne forme kroz predstave Karla Goldonija, moguće je koristiti Longijevo kapitalno djelo *Nesvjestica*. Ovo djelo prikazuje ženu koja je izgubila svijest tokom kartaške partije sa prijateljima. Oko nje skupljaju se ostali akteri nudeći joj so i jastuk. Muškarac pored dodiruje joj ruku nježno i zaštitnički, a izraz njegovog lica odaje emociju ljutnje prema plemiću koji stoji izdvojeno iz intimnog prostora ostalih protagonista. On upada u prostoriju svečano gestikulirajući. Međutim, da li se ova žena uistinu onesvjestila?

Njena mlitava poza nagovještava nesvjesno padanje, ali izgled lica i gest rukom izgledaju dramatizovano i iscenirano. Um joj je budan i ona krajičkom oka traži nama nepoznate tragove dok zadržava bespomoćnu pozu. Posmatra-

45. Sohm 1982: 258.

46. Isto: 260.

47. Isto: 263–264.



Slika 10: Pjetro Longi, Nesvjestica, 1744, ulje na platnu, Nacionalna galerija umjetnosti u Vašingtonu
<https://www.nga.gov/artworks/204-faint>

ču postaje jasno da je u pitanju prevara i da se prikazuje izlažiranost i licemjerstvo građanstva.⁴⁸ I ovdje se, kao i ranije u baroknoj epohi, slika očitava načinima prikazivanja emocija njenih aktera putem gestova i ekspresija, ali Longijeve metode svjesno su izvještačene i melodramatične, jer je upravo takav bio i karakter tih stvarnih likova koje on prenosi na svoja platna. Goldoni ovaj *motiv žene* u nesvjestici preuzima i koristi u svojim

pozorišnim predstavama. Primjerice, u *Krčmarici* lik Mirandoline simulira onesvještavanje kako bi navela kavaljera da se zaljubi u nju.⁴⁹ Dok predstave imaju jasnu hronologiju, te raspletom uvijek saznamo razlog sveprisutnih nesvjestica, Longijeva žena u nesvjesti ostavlja prostora posmatraču da sam u nju uči-ta značenja. Da li se Longijeva žena onesvjestila nehotice zbog emocionalnog stresa prouzrokovanog neuzvraćenom

48. Isto 265.

49. Iato: 267.

Ijubavlju, kao Goldonijeva Eugenija u predstavi *Zaljubljeni*? Ili se, ipak, onesvjestila namjerno kako bi manipulacijom dobila ono što želi, poput Goldonijeve Elise u predstavi *Don Đovani Tenorio*? U slikarstvu ove namjere moguće je samo doslutiti istančanim proučavanjem gestova, mimike i simbola unutar kompozicije. Goldoni Longijevo slikarstvo vidi kao neku formu *statičnog teatra*. Pošto su obojica zasnovali svoje umjetnosti na trenutnom društvenom ponašanju, njihov rječnik gesta dijeli zajednički jezik.⁵⁰ Osim na izražavanje emocija gestovima tokom glume u predstavi, slikarstvo Pjetra Longija uticalo je na pozorište i aspektom koji se bavi odnosom između aktera i posmatrača, odnosno, glumaca i publike, o kome je već bilo riječi.

Ova dvosmislena slika podstiče niz dijaloga sa gledaocima, koji nude različite scenarije. Na taj način posmatrač postaje aktivni učesnik u kreiranju predstave. Tako, pozorište ne samo da je pozajmilo elemente slikarstva za oblikovanje predstave, nego slika nudi posmatraču da sam bude njen dramaturg i režiser i ponudi rasplet drame u skladu sa ličnim preferencijama, temperamentom i očekivanjima.⁵¹ Ponovo, publika putem likovnosti iz uloge gledaoca prelazi u ulogu učesnika gdje se otkriva samosvijest.

ZAKLJUČAK: *POZORIŠTE = ŽIVOT*

„Šta je drugo ceo ljudski život nego neka vrsta komedije u kojoj ljudi igraju svaki pod svojom maskom i svaki svoju ulogu, dok ih reditelj ne odvede s pozornice? A on često jednom istom glumcu daje različite uloge, tako da onaj ko je maločas predstavljao kralja u skerletu, odjednom postaje rob u prnjamama. Sve je na svetu prividno, pa se ni komedija života ne izvodi drukčije.“⁵²

U ovom periodu se, dakle, sve podređivalo posmatračevom odnosu ka sopstvu. Kroz teatralnost radi se na izazivanju emocije i buđenju samosvijesti, jer postati svjestan sebe znači upoznati se sa svim svojim manama i nedostacima i tako stvoriti mogućnost da se radi na njima. Već ovdje uočava se putanja kojom će se dalje kretati pozorišna umjetnost ne bi li konačno stigla do finalne savremene forme. Na tom putu, ključnu ulogu odigralo je venecijansko slikarstvo 18. vijeka, tačnije direktan uticaj likovnih predstava Pjetra Longija na pozorišne drame Karla Goldonija, koji ni sam dramaturg nije poricao. U tom periodu prevlast u pozorišnu i dalje je imala *commedia dell'arte* puna konvencionalnosti i prenaplašene retorike. Karlo Gol-

50. Isto: 268.

51. Isto: 273.

52. Ротердамски 2020: 27.

doni, proučavajući Longijeve slike, pronalazi inspiraciju za promjenu ovakvog narativnog toka pozorišne umjetnosti i izvršava revolucionarni preokret. U Longijevim likovnim kompozicijama on je prepoznao *nepročišćeni naturalizam*; Longi je prvi koji se usuđuje da predstavi ondašnju stvarnost i realne likove iz sopstvenog okruženja. Karlo Goldoni iz umjetnosti preuzima takav način prikazivanja stvarnosti i inkorporiranjem stvarnog života u pozorište prelazi iz lakrdijske komike do osnovnog zadatka pozorišta: da pokaže stvari onakve kakve jesu ne bi li se edukovalo i pozvalo na promjenu koja je neophodna.

LITERATURA

1. **Aristotel 2008:** Aristotel, *Retorika*, Podgorica: ITP UNIREKS.
2. **Beaven, Ndalianis 2008:** L. Beaven and A. Ndalianis, *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*, Kalamazoo: Western Michigan University.
3. **Eck, Bussels (2010):** C. V. Eck and S. Bussels, *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Art History vol. 33, nr. 2 (2010) 208–223.
4. **Foucault 1999:** M. Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York: Vintage Books.
5. **Harwood 1984:** R. Harwood, *All the world's a stage*, London: Secker & Warburg.
6. **Lavin 2007:** I. Lavin, *Visible Spirit: The Art of Gian Lorenzo Bernini Vol. I*, London: The Pindar Press.
7. **Le Brun 1732:** C. Le Brun, *Expressions des passions de l'Âme*, Munich: Martin Engelbrecht.
8. **Palmer 1970:** J. Palmer, *Moliere*, New York: Benjamin Blom.
9. **Petersson 2002:** R. T. Petersson, *Bernini and the Excesses of Art*, Florence: M&M.
10. **Ротердамски 2020:** Е. Ротердамски, *Похвала лудости*, Београд: Укронија.
11. **Soergel 2005:** P. M. Soergel, *Arts and Humanities Through the Eras: The Age of the Baroque and Enlightenment (1600–1800)*, Farmington Hills: Thomson Gale.
12. **Sohm (1982):** P. L. Sohm, *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theatre*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 45. Bd., H. 3 (1982) 256–273.
13. **Warwick 2013:** G. Warwick, *Bernini: Art as Theatre*, New Haven: Yale University Press.
14. **Wittkower 1999:** R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, New Haven: Yale University Press.
15. **Wolf 1972:** J. B. Wolf, *Louise XIV: a profile*, New York: Hill and Wang.

THE DRAMATIC POTENTIAL OF EUROPEAN VISUAL ARTS FROM 17TH TO 19TH CENTURY AND ITS INFLUENCE ON THE EVOLUTION OF THE THEATER: „THE WHOLE WORLD IS A STAGE”

The central idea of this paper is to investigate the influence of European visual arts on the evolution and development of the art form of theater, particularly through the lens of its contemporary condition. This investigation leads to the following conclusion: the aforementioned influence is twofold. On the one hand, we identify the quality of theatricality as a concept present in many different aspects of visual arts, which permeates into the domain of theater. This branch is difficult to detect due to its transcendental, somewhat abstract, and elusive nature; therefore, it is often reduced to conjecture and speculation about possible connections. On the other hand, the second layer concerns a more concrete and physical realm, drawing attention specifically to architectural and scenographic elements, and as such, it is easier to establish. While the first layer of influence lies within the sensory—detectable through performance and interpersonal dynamics—the second brings technical components into focus. Moreover, while the former is evident in visual art, the latter is rooted in the history of architecture and sculpture. Both aspects—intertwined and indisputable—testify to the undeniable influence of visual arts on the art form of theater, confirming that the whole world is, indeed, one big stage.

vecabogdanovic@gmail.com

MOTIV TIŠINE U STVARALAŠTVU ODILONA REDONA

MIROSLAV ĆUK

Istoričar umetnosti

Rad se bavi analizom specifičnog fenomena koji zatičemo u stvaralaštvu Odilona Redona. Osnovna odlika njegovog stvaralaštva zatvorena je u simboličkom mišljenju, koje u različitim konteksima može biti različito protumačeno. Naš je zadatak da tumačenje svedemo na najprecizniji nivo, gde ono stvara prostor za bolje razumevanje konteksta, nastanka i kvaliteta umetničkog dela. Stoga, u ovom radu, bavimo se određivanjem tipološkog karaktera serije sličnih radova, koje možemo podvesti pod pojam "tišine". Ovim radom želi se ukazati na značaj prepoznavanja tipološkog karaktera, kao i na specifičnost filozofskog karaktera umetničkog stvaralaštva Odilona Redona.

Ključne reči: simbolizam, Odilon Redon, motiv tišine, Logos

„Na početku beše Reč, i Reč beše u Boga, i Reč beše Bog“
(Jovan 1:1)

Ideja *Logosa* u stvaralaštvu Odilona Redona našla je mesto među prostorima realnog i nerealnog, stvorenog i nestvorenog, budnosti i sna, filozofije i religije, koji se javljaju u svim njegovim radovima, takoreći od početka. Filozofski nastrojen umetnik smatra da svet mora biti transcendiran da bi bio shvaćen; on se mora razumeti iza onoga što je prikazano, onoga što postoji u realnom.¹ Umetnost simbolizma prevladava stvari u svojoj pojavnosti, ona traži način kako da ono što je *fizički* dato prevede u metafizičko. Zavodljiva odlika ovakve umet-

nosti nosi intelektualni karakter epohe kraja 19. veka, pre svega, u Francuskoj.

Tragove simbolizma u umetnosti ne možemo lako utvrditi, budući da je simbol stariji od umetnosti. U pećinama Laskoa nalazimo neki od prvih slikarskih pokušaja u kojima preimućstvo ima simbol ili simbolističko mišljenje, izraženo likovnim sredstvima.² U određenom smilu, kako mi danas razumemo čoveka i njegovo delovanje – ili kako volimo da ga razumemo – možemo tvrditi da su protoumetnički nagoni bili nekakva potreba za stvaranjem, arhetipski utvrđena u nama.

Termin *stvaranja* jednako je važan za razumevanje teme kojom se bavio Odilon

1. Kacay 1998: 141.

2. Ujedno, oslikani zidovi u pećini Lasko smatraju se jednim od najstarijih do danas sačuvanih primera primitivnog slikarstva.

Redon. Pod ovim terminom označena je višestruka praksa, ali njegov smisao uvek ima jedan karakter: to je nastajanje jednoga iz drugoga ili ni iz čega. Međutim, treba postaviti razliku između prirodnog i artificijelnog stvaranja. Prirodno je ono pod čime se podrazumeva odsustvo čovekovog delovanja, a artificijelno ono koje ga podrazumeva. Čovek je, dakle, stvoreno biće koje stvara.³

Karakteriska koja najviše odvaja čoveka od drugih tvorevina prirode je široka razdoznalost, odnosno potreba za saznanjem. Iz takve potrebe, čovek se susreo sa problemom principa stvaranja, na onoj tački u kojoj neka stvar ne može da se objasni razumom, niti pomoćnim instrumentima. Otuda sam pojam stvaranja za čoveka još nije sasvim do kraja razumljiv, s obzirom da podrazumeva one tvorevine čiji izvor ne može biti znan čoveku.

U savremenom svetu, odgovor na postavljen zadatak daju teorije, koje nauč-

no pretpostavljaju istinitost zasnovanu na informacijama i njihovom logičkom organizovanju. No, u svetu u kome teorijsko (ili naučno) mišljenje nije bilo razvijeno, tumačenje pojava, pa i «stvari», «stvorenog» i «stvaranja», predstavlja no je kroz magijsko i mističko mišljenje. Odlike takvog mišljenja u suprotnosti su sa gorepomenutim, teorijskim.⁴ Magija i mistika se oslanjaju na nesvesne funkcije čovekovog uma. Udeo fantazije u tome može služiti stvaralačkom procesu koji na intuitivan način propituje stvarnost.

Uloga umetnika stoga je u tome da pri svome stvaralaštvu propituje stvorene stvari po principu subjektivizacije objekta. Tako realistično slikarstvo nema ničega realističnog u sebi do realnosti koju pretpostavlja umetnik koji delo stvara. Svakodnevnica postaje mučan element stvarnosti;⁵ u intelektualnim krugovima javljaju se teorije koje zagovaraju misticizam, što kod simbolista stvara kreativnu reakciju.⁶

3. Sholastikom utvrđano mišljenje da je čovek stvoreno biće koje stvara (po podobiju Stvoritelja) imamo još kod Jovana Skota Erijugena. (v. Koplston 1989: 119-141.)

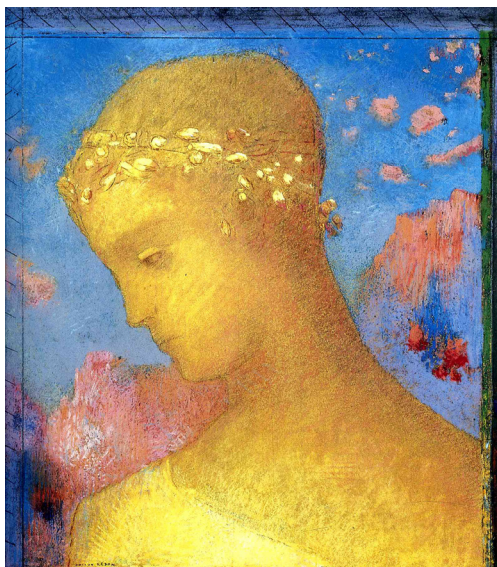
4. *Theoria* je pojam upotrebljen u nekoliko antičkih izvora, među kojima treba izdvojiti Herodota i Platona. U izvornom smislu ove reči stoji posmatranje, opažanje, koje ima za cilj spoznaju i naravoučenije. Subjekt koji opaža naziva se *Theoros*, njegova uloga je da opažene događaje, predmete, okolnosti prevede u logičke zaključke i iz njih izvedene sudove koristi u svrhu poboljšanja zajednice. (v. Babić 2010: 260-261.) Sa druge strane, *magija* (gr. *mageia*) potiče od grčke reči *magos* što je bio naziv za persijskog sveštenika, maga. U osnovi magija nema religijski karakter, već se može tumačiti nekov vrstom naivne protonauke koja se u svojoj praksi oslanja na goetiju i teurgiju.

5. Ruski filozof Nikolaj Berđajev je u svojoj autobiografiji pisao o tome kako ga banalnost svakodnevnice neprestano guši. Od svega na svetu, najviše nije podnosio svakodnevnicu, uobičajenu „stvarnost“. Jednako, Berđajev je učestvovao u društvu ruskih simbolista, koji su na sličan način tumačili stvarnost. (v. Бердяев 2023: 59-122.)

6. Izvesno je da je Redon poznao filozofa Eduarda Širea (Édouard Schuré). Od njega dobija na poklon knjigu *Veliki posvećenici: nacrt tajne istorije religija* (*Les Grands Initiés: esquisse de l'histoire secrète des religions*), teorijsko delo o sintezi religije, za koje se pretpostavlja da je uticalo na Redonov svetonazor. (v. Rooke 2019)



Slika 1: Portret Madam Redon. 1880.; pastel na papiru; 58 x 42 cm; muzej Orse, Pariz. (Musee d'Orsay.) (izvor wikiart.org)



Slika 2: Portret Beatrice. 1885.; pastel i ugalj; 34,5 x 30 cm; privatna kolekcija. (izvor wikiart.org)

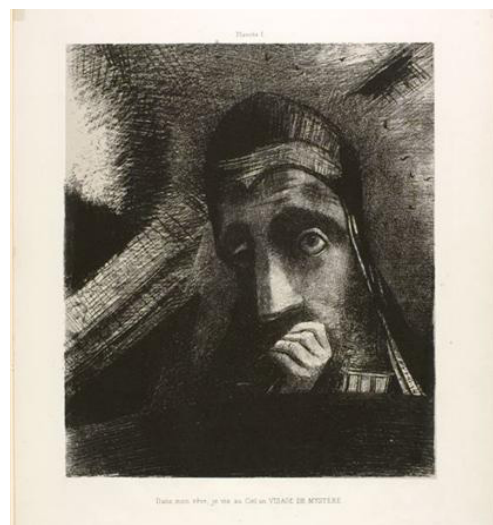
Već kod *Portreta Madam Redon* iz 1880. godine, može se uvideti težnja za pronalaskom *druge* realnosti, one koja stoji za *realnim* prikazom figure ličnosti. Najpre, odsustvo realnog prostora, koje zamjenjuje polihromna pozadina (na kojoj dominira zlatna boja), a potom i dopojasne figure smeštene u njemu, podignutih ruku koje nešto rade, spuštene ka rukama glave, sa zategnutim usnama koje se delimično formiraju u osmeh. Zaista, na ovom portretu nema mnogo čega simboličkog. Svako ko ga pogleda mogao bi da ga razume ne odlazeći putem simbolističkog mišljenja; asocijativnost figure i pozadine svedeni su na minimum. Međutim, već na portretu *Beatrice* iz 1885. godine, čija se figura postavlja u gotovo identičan položaj (Beatrica je okrenuta u kontra smeru od Madam Redon), upotreba zlatne boje se oslobađa *realnog* jer je čitava figura obuhvaćena njome, čime se gest koji ona izražava može razumeti kao sakralizacija. Ovde Redon već otvoreno iskazuje simbolističko načelo: *lucis incorporatae*.⁷

Iste godine on štampa litografsku seriju *Omaž Goji* (*Hommage à Goya*), sastavljenu od šest grafika od kojih svaka ima svoje poetično značenje. Prva od njih nosi naziv *U mom snu, na nebu sam video misteriozno lice* (*Dans mon rêve, je*

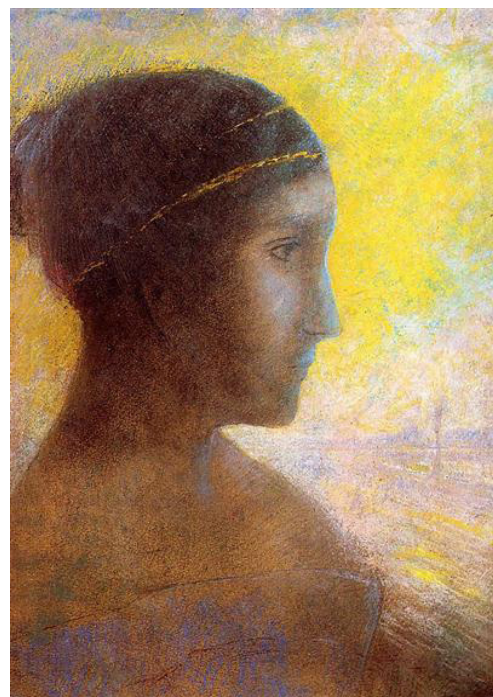
7. Nemački sholastičar Gonorije Avgustodunski, opisujući zlato, piše u svojem *Expositio in cantica*, V, o svetlu koja se pretvara u materiju. U ovom kontekstu, tokom srednjeg veka, svetlost je često poređena sa Bogom. (v. Пастуро 2022: 48.)

vis au ciel un visage de mystère).⁸ Na tome licu rukom su prikrivene usne. Vidno je da ono ima sakralizovan karakter. Sam naziv interesantan je za tumačenje. Misteriozno lice je lice koje u sebi nosi neku nerazgovetnu tajnu; tajna je osnov judeo-hrišćanstva, a tama u kojoj je ono postavljeno je sentiment poetike XIX veka. Redonova privrženost Boderu, Edgaru Alanu Pou i Hristu ovaploćuje se u ovom radu.⁹ Iako osim mističnosti lica nemamo nikakvog šireg opisa, razumljivo je da je lice koje slika Redon lice koje krije reč, Logos. Ono sakriva od Redona nešto što njemu nije znano. Ono ćuti jer je pozvano da prećuti, tajnu koja će zauvek biti tajna.

Sledeća faza u Redonom stvaralaštvu počinje 1890. godine, kada odbacuje crno-belu gamu i u potpunosti se prepušta vascelom „radosnom“ koloritu.¹⁰ Međutim, suština njegovog rada ostaje ista. On i dalje slika nema, meditativna lica sa religioznim asocijacijama. *Zatvorene oči* (1890), *Devica zore* (1890), *Zlatna ćelija* (1892), *Sita* (1893), *Druidessa* (1894), *Zatvorene oči* (1894), *Zatvorene oči* (1895), *Glava mlade žene u profilu* (1895), *Mistična konverzacija* (1896), *Obasjano lice Hrista* (1896), radovi su koje autor slika gotovo u istom mani-



Slika 3: U mome snu, na nebu sam video misteriozno lice. 1885.; litografija; 29 x 23,9 cm; Institut umetnosti u Čikagu. (izvor mskgent.be)



Slika 4: Glava mlade žene u profilu. 1895.; pastel na papiru; privatna kolekcija (izvor wikiart.org)

8. Serija je zamišljena kao ilustrovana poema, posvećena Francisku Goji (Francisco Goya). Svaka litografija nosi jedan naziv koji se upotpunjuje idućim, stvarajući tako poetsku strukturu. Čitanjem ove (vizuelne) poeme prati se misteriozni prelazak iz sveta snova u svet realnosti, razuma.

9. Redon je ovim pesnicima posvetio dva litografska albuma. Za Boderovu pesničku zbirku *Cveće zla* 1890. godine uradio je litografske ilustracije.

10. Negri 1970: 5.

ru, ponavljajući čovekoliki lik zatvorenih usana, pogleda uperenog ka dole.

Redon na ovom mestu svakako ne prestaje da radi u tom maniru, ali mi ćemo se ovde na trenutak zaustaviti, jer se po prvi put sa motivom tišine susrećemo u naslovu slike *Hristos u tišini* (1897). Na tome radu ponovo vidimo lice pogleda ustremljenog ka zemlji. Izgleda kao da su mu oči zatvorene. Bojena paleta je sastavljena kombinacijom hladnih i toplih tonova. Dopolasna figura je ispisana dinamičnim potezom ruke, ali je lice statično. Preko njega prelazi ruka, zatvarajući usne, kao na litografiji iz 1885. Otkriva li nam to Redon da je ikonografski motiv iz sna bio sam Hristos? Ako se osvrnemo na analogičan primer s kraja 15. veka, sliku *Hristos u tišini* Hansa Holbajna, videćemo sasvim drugačiji ikonografski tip. Njegov Hristos je tužan, lice mu je sažaljivo, mučeničko; ljudi oko njega se pripremaju da ga kazne; jedan od njih mu uveliko zabija nož u leđa, drugi se sprema da ga udari, treći priprema spravu za mučenje. Usamljeni Hristos okružen je zlom koje se sve svalilo na njega. Međutim, on ćuti, rukom prekriva usne, jer pred sudom sveta nema šta da kaže. Za razliku od Holbajna, Redon prevodi u lik Hristosa meditativnu smirenost, nadirujuću harmoniju koja se širi u toplim tonovima, formirajući oko glave oreol.

Njegov je Hristos miran u tišini; ne gone ga brige, jer on transcendiraju ovaj svet.

Malo je verovatno da je Holbajnov uticaj ovde bio od neke važnosti. Zbog toga ćemo se vratiti na termin *stvaranja*, kao jedan od osnovnih filozofskih problema koji se mogu prepoznati u ovom radu.

U Knjizi postanja Starog Zaveta govori se o dve vrste stvaranja: *bara* (stvarati) i *asha* (praviti). Pojam *bara* označava proces generisanja istorije, prirode i uma, on se odnosi na stvari koje do stvaranja nisu postojale. Ovaj princip odnosi se samo na Boga. Bog rečima stvara svet; odnosno, originalna reč Božija omogućava postojanje smislenih struktura koje konstruišu značenje, što se obrazlaže konceptom *creatio originalis*, dok *asha* utoliko samo ovladava sposobnostima modifikovanja stvorenog, odnosno *creatio continua*, koji se kao takav prepisuje čoveku – *homo creator*.¹¹ Iako Bog učestvuje u oba ova procesa – u prvom neposredno, u drugom posredno – prvi princip ostavlja nam nesrazmerno veću mogućnost interpretacije toga postupka, zbog čega Sveti Isak Sirin i kaže: *Govor je način da se svet približi čoveku. Ćutanje je misterija sveta koji dolazi*.¹² Za nas je ovde zanimljiva Redonova interpretacija ovakvog razmišljanja. Iako on to nigde ne ističe, ne

11. Braun, Ried, Dabrock 2013: 41-42.

12. Slicer 2008: 64.



Slika 5: Hristos u tišini. 1897.; pastel i ugalj na papiru; 58 x 46 cm; Muzej lepih umetnosti
Mala palata, Pariz. (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris) (izvor wikiart.org)



Slika 6: Hans Holbajn, Hristos u tišini. 1494-1500.; Državna galerija Štutgart , Štutgart, Nemačka (Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Germany) (izvor wikiart.org)

može se izbeći ovakvo mišljenje, jer je ono rezultat simboličkog supstrata što je ujedno i smisao simbolizma kao pojave. Da li je Redon imao u svome umu nameru da pokaže Hrista ili Oca, Stvoritelja, pred sam čin stvaranja, ne možemo sa preciznošću reći, ali se možemo poneti mišlju da je efekat ostvarenog na

slici, simboličkim putem, uspeo da razigrati u tome pravcu. Ponavljanje ovog motiva vidimo i na slici *Tišina* (1911), gde je približno isto lice smešteno u kružni okvir, uz ponavljajuće kontrastne odnose hladnih i toplih tonova. Tako se ova pojava od sekularizovanih portreta polako premeštala u svet „svetih“.



Slika 7: Tišina. oko 1911.; ulje na papiru; 54,6 x 54 cm; MoMA, Njujork (izvor wikiart.org)

Meditativna težnja Redonovih „ćutanja“ uvodi nas u još bogatije saznanje o ulozi ovog principa u njegovom stvaralaštvu posle 1905. godine, kada stvara delo *Buda šeta među cvećem*. Iako se na prethodnim radovima može razumeti težnja ka meditativnom osvajanju tišine, zauzimanje autora za slikanje posebnih scena u kojima se pojavljuje istočnjački mi-

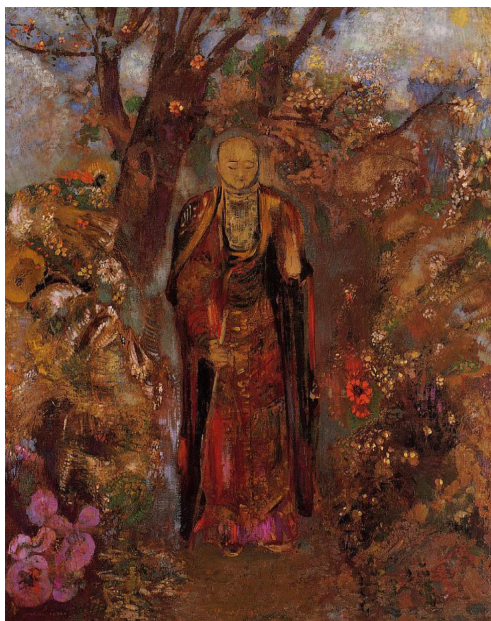
slilac Buda govori u prilog jedinstvenosti koja se provlačila kroz njegov rad. Razumejući Redonov postupak kao protorealistički, u kojem dominira odsustvo racionalizacije koncepcije i procesa rada, ustručavamo se da prihvatimo tezu o nesvesnom psihološkom motivu za ostvarenjem izvesnog duhovnog mira.

Naslikani Buda iz 1905. ili onaj iz 1906. godine, odražava ovo jedinstveno osećanje; potraga za smislom u monaškoj tišini, miru, u statički figure, crta lica, čija smirenost kontrastira razigranim bojenim površinama, ravnaajući unutrašnji nagon, smirujući oko, polažući psihu u duhovni komfor u kome bez zadržke diše jedna ideja o ishodištu i krajnjem cilju sveta.

Redon ovaj koncept ne zadržava na kulturnim vrednostima, prenoseći u svoje doba nekakav istorizam, anahrone i arhaične motive, već kroz svoje stvaralaštvo kultivirao i predstavlja osećanje, inerciju prošlosti, poetiziranu sopstvenim filozofskim doživljajem sveta. On nastoji da prikaže sopstveno, aistorijsko viđenje pojma tišine, intuitivno pronalazeći u njoj izvesnu celinu egzistencijalnog doživljaja. Saglasno uturašnjoj potrebi da se izrazi, u likovnom jeziku on poseže za kontrastima, harmonizujući njihovu različitost. Upotrebom pastelne tehnike razbija stereotipna očekivanja publike, nezadovoljne impresionističkim postupcima, prevodeći ovaj metod u nezametnu igru lepote i smisla.

Zbog toga, pri prosuđivanju njegovih radova prvenstveno vredi obratiti pažnju na njegovu duhovnu vertikalnu, transcendentalni sloj, gde se nalazi i motiv o kome smo govorili ovde, kod koga smo u mogućnosti da svakoga puta

potvrdimo uspeh ovog simbolističkog slikara. Njegova bogata produkcija radova sa motivom tišine u jednom momentu bi mogla da se razume kao tipološki predložak jednog osećanja koji se kroz vekove provlači, kako u umetnosti, tako i u filozofiji i religiji. Stoga nije loše da se radovi objedinjeni ovim motivom u jednom momentu podvedu pod seriju, u kojoj će moći da se posmatraju posebno sa antropološke i filozofske tačke gledišta, jer vrednost ovih radova, pored umetničke i istorijske, nosi ontološki značaj civilizacijskih razmera.



Slika 8: Buda među cvećem. 1905.; pastel na papiru; 98 x 73 cm; muzej Orse, Pariz. (Musée d'Orsay.) (izvor wikiart.org)

LITERATURA

by-amanda-f-rooke/ (pristupljeno 18.04.2025).

1. **Babić (2010):** S. Babić, *Prošlost kao Drugi – Drugi kao prošlost*, Етноантрополошки проблеми (2010) 259–268.
2. **Бердяев 2023:** Н. Бердяев, *Самопознание*, Москва: Эксмо.
3. **Braun, Ried, Dabrock (2013):** M. Braun, J. Ried, P. Dabrock, *From "Homo Faber" to "Homo Creator?" A Theological-Ethical Expedition into the Anthropological Depths of Synthetic Biology*, *Worldviews* 17 (2013) 36–47.
4. **Koplston 1989:** F. Koplston, *Istorija filozofije 2*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
5. **Кассу 1998:** Ж. Кассу, *Энциклопедия символизма*, Москва: Республика.
6. **Negri (1970):** R. Negri, *La psychologie des profondeurs, Chefs -D' Œuvre de L'art – Grands Peintres* 25.
7. **Пастуро 2022:** М. Пастуро, *История цвета: Желтый*, Москва: Новое литературное обозрение.
8. **Rooke, A.F,** *Odilon Redon and the Flower of Evolution*, [https://theosophyart.org/2019/08/19/odilon-redon-and-the-flower-of-evolution-](https://theosophyart.org/2019/08/19/odilon-redon-and-the-flower-of-evolution-by-amanda-f-rooke/)
9. **Slicer 2008:** D. Slicer, *Quiet...Please*, *Religion & Literature* 40, 59–80.

THE MOTIF OF SILENCE IN THE WORK OF ODILON REDON

The portraits of Odilon Redon occupy an important position in the history of art due to their historical and cultural significance within the framework of Symbolism. By examining specific aspects of Symbolist portraiture, this study seeks to interpret the underlying meanings that informed the artist's creative process. The research identifies the concept of "silence" as a central motif, understood as a metaphysical category. This paper aims to analyse the origins of this concept and to propose a distinct typology, intended to contribute to the further development of scholarly research in this field.

cuk.miroslav.255@gmail.com

PRIKAZ IZLOŽBE „GUSTAV KLIMT – PIGMENT I PIKSEL“

MIROSLAV ĆUK

Istoričar umetnosti

Izložba „Gustav Klimt – Pigment i piksel“, otvorena u Donjem Belvedereu 20. februara 2025. godine, predstavlja sintezu umetnosti i nauke, u kojoj se putem savremenih tehnologija reinterpreтира opus jednog od najvažnijih predstavnika secesije – Gustava Klimta. Kurator izložbe, Franc Smola (Franz Smola), u saradnji sa konzervatorskim odeljenjem Austrijske galerije Belvedere (Österreichische Galerie Belvedere), omogućio je posetiocima uvid u skriveni sloj umetnikovog stvaralaštva, otkrivajući detalje koji su do sada bili nedostupni javnosti.

U fokusu postavke nalaze se tehnološki postupci korišćeni u istraživanju Klimtovih dela – infracrvena reflektografija, rendgensko snimanje, makroskopska analiza i digitalna rekonstrukcija. Izložba je tematski i prostorno podeljena na nekoliko celina, svaka od njih obojena drugačijom nijansom prostora, čime se dodatno naglašavaju atmosferske razlike među prikazanim segmentima umetnikovog opusa.

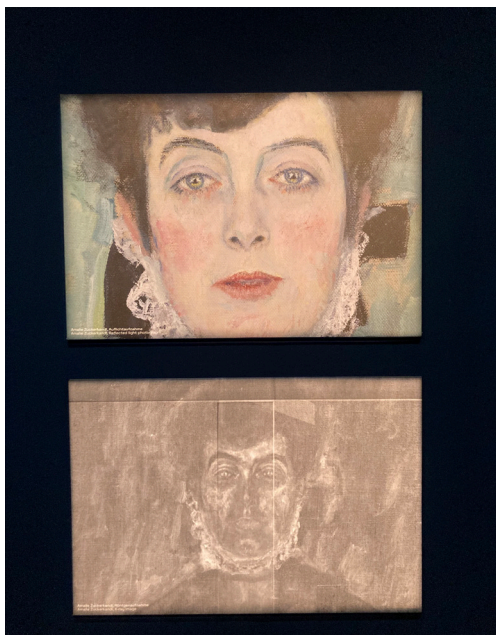
Već pri ulasku u izložbeni prostor, posetioca dočekuje informativna tabla i video-materijal, koji uvode u metodologiju i ciljeve istraživanja. Prva celina donosi

„Uvide iz tehničkih fotografija“, gde se izdvajaju portreti poput *Portreta žene* (1893/94) i *Amalie Zuckerkandl* (1917/18).



Slike 1 i 2: Reprodukција tehničkog snimka infracrvenim zracima. Portret „Amalie Zuckerkandl“. Austrijska galerija Belvedere, Beč. (foto lična arhiva)

Korišćenjem infracrvene reflektografije, na prvom portretu otkriven je grafitni potcrtež koji svedoči o upotrebi fotografije u pripremi kompozicije – praksa koja potvrđuje Klimtovu otvorenost ka tehničkim inovacijama. Upotrebom



Slika 3: Reprodukcijska tehnika rendgenskim zracima. Portret „Amalie Zuckerkandl“. Austrijska galerija Belvedere, Beč. (foto lična arhiva)



Slika 4: Detalj sa tehničkog snimka „Portreta žene“. Austrijska galerija Belvedere, Beč. (foto lična arhiva)

iste tehnike, kod drugog portreta otkrivena su izvesne modifikacije, što svedoči u korist dinamici izmena rada tokom samog procesa. Pored slika nalaze se hologramske reprodukcije koje vizualizuju slojeve ispod površine boje, kao i promene koje su nastajale tokom rada.

Posebnu pažnju privlače i nedovršeni radovi poput *Žene u belom* (1917/18), za koji se pretpostavlja da je nastao kao posthumni portret ćerke Marije Munk (Maria Munk). Tehničke analize otkrivaju kako je originalna kompozicija korigovana, pri čemu je izmenjen i identitet prikazane figure. U sledećem segmentu, posvećenom pejzažima, istaknuti su radovi poput *Šumarskog doma u Vajsenbahu* (1914) i *Posle kiše* (1899). Tehničke analize pokazuju kako je Klimt koristio skice i pretcrtavanja da bi strukturirao kompoziciju, dok rendgenski snimci otkrivaju uklonjene elemente koji su remetili vizuelnu harmoniju slike.

Centralni deo izložbe obojen je crvenom bojom i posvećen je Klimtovom zlatnom periodu. Prikazana su remek-dela kao što su *Suncokret* (1907/08), *Judita* (1901) i *Vodne zmije I* (1904–07). Izložba pruža uvid u načine na koje je umetnik nanosio zlatne listiće – u slojevima, pre i posle uljane boje – čime se postiže efektni vizuelni kontrast i refleksija svetlosti. Posebno fascinira informacija da je *Vodne zmije I* naslikana na pergamentu, što doprinosi izuzetnoj suptilnosti površine.

Jedan od najinovativnijih delova izložbe predstavlja rekonstrukcija slike *Pobjubac* (1908), realizovana 2024. godine. Posetiocima su prikazani ne samo detalji slike, već i korišćeni materijali, pigmen-



Slika 5: "Portret žene". Austrijska galerija Belvedere, Beč. (izvor artsy.net)

ti i restauratorske tehnike koje su omogućile njeno očuvanje i razumevanje.

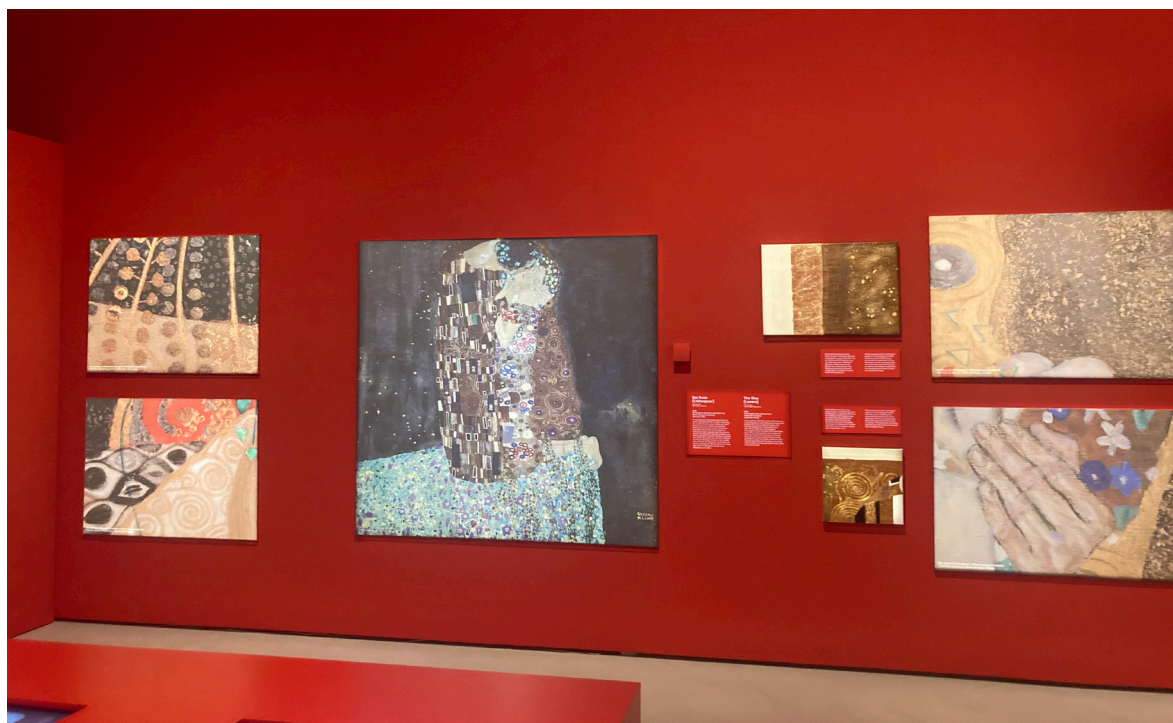
Izložba kulminira u beloj prostoriji gde se nalaze replike izgubljenih Klimtovih kompozicija: *Jurisprudencija*, *Medicina* i *Filozofija* (1897–1907), izvorno oslikanih za Univerzitet u Beču. Ova dela danas ne postoje – uništena su tokom Drugog svetskog rata – ali su zahvaljujući projektu *Google Arts & Culture* i veštačkoj inteligenciji Emila Valnera (Emil Wallner), rekonstruisana u boji na osnovu sačuvanih crno-belih fotografija. Iako rekonstrukcije nisu precizne, predstavljaju značajan doprinos digitalnom očuvanju kulturne baštine.



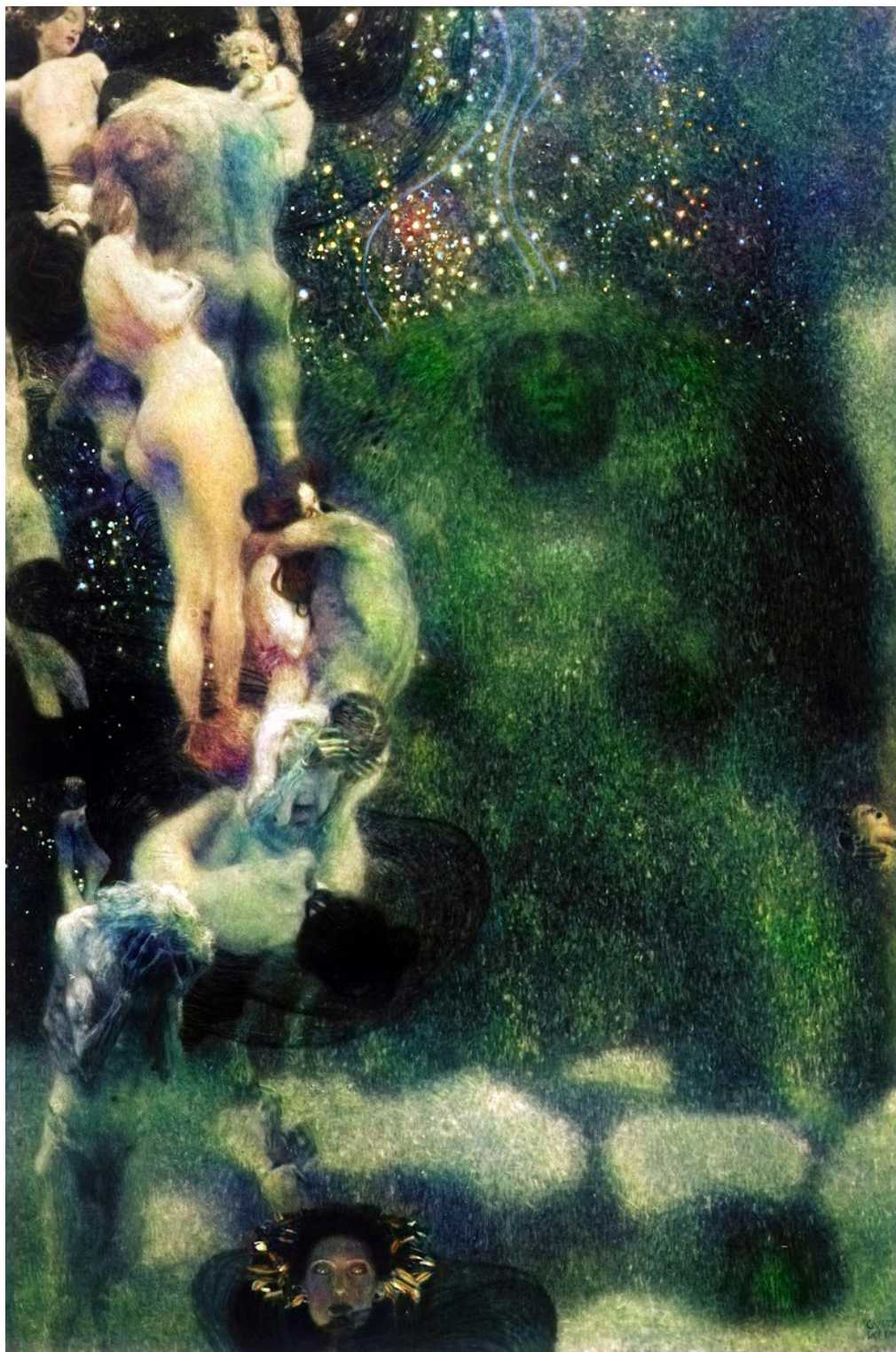
Slika 6: "Portret žene". Austrijska galerija Belvedere, Beč. (foto lična arhiva)

Na kraju ove impresivne izložbe, posetilac ostaje suočen sa dubokim pitanjem o ulozi tehnologije u savremenom razumevanju umetnosti. Na jednoj strani nalazi se Homo Faber – racionalni, tehnološki orijentisan čovek, a na drugoj Homo Ludens – onaj koji stvara igrom, intuicijom i strašću. U preplitanju ova dva principa nastaje prostor u kojem se umetnost ne samo rekonstruiše, već i ponovo doživljava.

Izložba je otvorena do 7. septembra 2025. godine u Austrijskoj galeriji Belvedere, Beč.



Slike 7 i 8: Parcijalna rekonstrukcija zlatnih površina „Poljupca“. Austrijska galerija



Slika 9: „Filozofija“. Rekolorizovana verzija fotografije. (izvor Google Arts & Culture)



Slika 10: „Medicina“. Rekolorizovana verzija fotografije. (izvor Google Arts & Culture)



Slika 11: "Jurisprudencija". Rekolorizovana verzija fotografije. (izvor Google Arts & Culture)

PRIKAZ IZLOŽBE „OKEAN – EHO – TODOR“: ZADIVLJUJUĆI UNIVERZUM TODOROV

MILICA VIČIĆ

Studentkinja osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Izložba *Okean – Eho – Todor*, akademika Todora Stevanovića, održana je u Galeriji RTS u periodu od 17. decembra 2024. do 31. januara 2025. godine. Autori su prof. dr Ješa Denegri i Milica Vičić. Na izložbi objedinjene su tri celine iz umetnikovog likovnog opusa, kao i jedna iz književno-filozofskog. Premijerno je prikazana nova grupa slika pod imenom *Okean Todorov*.

U prvom segmentu posetioci su se susreli sa radovima iz skupa *Pećina i Tačka-Krug*. *Pećina*, dobro poznata srpskoj publici, prvi put je predstavljena na izložbi u Domu vojske Srbije 1993. godine, kada je celokupan galerijski prostor poprimio izgled pravih pećinskih crteža. Celina golemih formata *Tačka-Krug* skoro je viđena kao deo postavke „Geneza“, u galeriji Kulturnog centra „Laza Kostić“ u Somboru u okviru manifestacije „Noć muzeja“ 2024. godine.

Okean Todorov je deo koji je umetnik priključio svom opusu 2024. godine i sastoji se od 111 vertikalnih radova izvede-

nih u tehnici akrila i emajla. Nakon što je pre pola veka (1974) na najsevernijoj tački Danske izveo performans zastavljanja Okeana, Todor se vraća ovom motivu kroz drugačiji umetnički izraz.

Stevanović je multimedijalni umetnik koji se podjednako izražava likovnim i književnim jezikom, pa je tako u sklopu izložbe *Okean – Eho – Todor* bio izložen *Eho Todorov*, odnosno skup tekstova proznog karaktera. Kao retrospektivni pregled ovog događaja, zainteresovani mogu da pogledaju emisiju „Kulturne palete nasleđa“ koja približava Stevanovićeve radove javnosti.

Izložba ne prati hronološku liniju već okuplja na jednom mestu do sada najveći broj dela Todora Stevanovića sa idejom da prikaže povezanost filozofije, nauke i umetnosti. Interferencija ove tri komponente, iliti interferencija Todorova, ključna je za dublje prodiranje u Todorova dela, povezivanje i pronalaženje nas samih u korelaciji sa njima.



Slika 1: Ciklus Okean, emajl i akril na platnu, 125×25cm iz 2024. godine
(sa izložbe u Galeriji RTS od 17. 12. 2024. do 31.1. 2025.), fotograf: G. Jović

OKEAN TODOROV

Okean je celina izražena suprotnostima, osećanjima koja se prepliću, nadovezuju, onima koja ne miruju ali pružaju utehu. U njegovom beskrajnom prostranstvu naslućujemo nepokornost života, kao i njegovu milinu. Okean možemo posmatrati kao simbiozu slobodne lepote i prikrivene jeze. On je prostranstvo u kojem se gubimo da bismo se nanovo pronašli, prostor preobražaja u kojem energija neprestano talasa. Neukrotivi vali emocija prelivaju se jedan u drugi postajući vrtlog u kojem shvatamo sopstvenu prolaznost i veličinu – kap u okeanu, ali i sam okean u toj kapi.

Poučeni Todorovom himnom *Ja sam ti razumemo* da bivstvujemo za sebe, ali i za drugog i sve oko sebe. Svojim ume-

ćem Todor je Okean probudio u našim svestima. Nije ga bezdušno pokorio, već ga za trenutak obuzdao dajući mu jedinstvenu interpretaciju uz koju shvatamo da živimo uz okean – okean u nama i mi u vaseljenskom okeanu.

Istinski uranjati u ovo delo znači potpuno mu se prepustiti, njegovom toplom i hladnom, umirujućem i uznemirujućem kontekstu. Plutati na snazi njegove likovnosti znači doći do otkrića dubina virova naših duša. Plava boja raznih nijansi kao dominantni element ovih radova uspostavlja unutrašnji mir, baš onakav kakav osetimo gledajući presijavanje razigranih talasa. Vreme je koncept koji nam u ovom slučaju daje osećaj večnosti, neminovno prolazi ali se oseća zaustavljenim u trenutku koji provodimo kontemplirajući u prisustvu Okeana Todorovog.



Slika 2: Govor Todora Stevanovića na otvaranju izložbe Okean-Eho-Todor, Galerija RTS, fotograf: G. Jović

Snaga Todorovog okeana leži u njegovoj sveobuhvatnosti. Pripoveda srcem – veselo, nostalgично, melanholično. Njegova umetnost spaja opipljivi svet i onaj čulima neshvatljiv, potvrđujući ga kao savremenog autora čiji izražaj nadilazi vreme.

EHO

Eho je skup tekstova filozofsko-naučnog karaktera. Celina sazdana od jedinstvenog mnoštva misli oblikovanih u likovna dela. Uviđamo da je za Todora slovo slika, reč jednaka likovnom delu. Oblikuje nas u kontemplativnog učesnika, a ne samo posmatrača. Iščitavamo, učitavamo i bivamo uvučeni u energetski tok umetnosti. Shvatamo da imamo i onaj lični tok

kojem se nanovo priključujemo na različite načine, od kojih je jedan Eho. Jedna od ključnih komponenti razumevanja Todorove umetnosti, interferencije koju oseća sa publikom i delom je njegovo detinjstvo u rodnom Zalužnju. Kontakt sa prirodom, porodicom i praelementima postojanja može se posmatrati kao začetak kreativne klice. Eho je odraz tog doba, prvobitnog, ali i ovog sadašnjeg.

PEĆINA

Prvi put kada je ciklus Pećine ugledao svetlost dana bilo je prilikom izložbe u Domu Vojske Srbije, 1993. godine. Tom prilikom cela galerija, pod, zidovi, pa čak i tavanica bili su obloženi radovima



Slika 3: Ciklus Pećina Todorova, (sa izložbe u RTS-u), kombinovana tehnika na tronu kaširanom na platno, 1993.

kreirajući novo imerzivno umetničko iskustvo. Malo više od tri decenije kasnije, publika se srela sa Pećinom u okviru izložbe „Geneza“ u Somboru (2024), a sad i kao deo izložbe Okean – Eho – Todor. Ovog puta u nešto promenjenom ruhu, radovi su kaširani na platno i ukazuju na svestremenost Todorove umetnosti i snagu mogućnosti transformacije. Ciklus Pećina istražuje ishodište kreativnog impulsa. Ona je prapostojbina likovnosti, istočnik plošnog umetničkog izraza. Kroz dvodimenzionalnost linije uspostavlja se interaktivna veza između posmatrača, umetnika i samog dela. Dominira snažna crvena boja, Todorova crvena nastala po uzoru na kritsku. Moćni potezi obrazuju vrtlog figura, prirodnih elemenata koji komuniciraju međusobno, usput gradeći dijalog sa prisutnima. Ovu boju primećujemo i u Ehu, što ukazuje na to da je kao likovna i simbolička komponenta važna za razumevanje Todorove umetnosti.

TAČKA-KRUG

Sastoji se od 10 monumentalnih platana, naizgled vrlo malo oslikanih. Zapravo jednostavnost, a monumentalnost ovih dela nas uči da je u rukama vrsnog umetnika jasnoća i minimalni izraz vredan kontempliranja. Todor je rekao: „Oslobodio sam platno tako što ga nisam opteretio“, i rasvetlio nam put poimanja ove umetnosti. Upotrebom osnovnog likovnog elementa – kruga, sažima celu vasesljenu.

Todor takođe kazuje, „Tačka je kosmička rupa, Krug je horizont rupe“, čime nam ukazuje na prožimanje ovih komponenta. Uz pomoć njegove filozofije dolazimo do zaključka da je tačka, ništa drugo nego i sama po sebi krug, a krug proširena tačka. Krećući se prostorom, postavka dela je stvarala utisak kretanja tog kruga, život samog univerzuma. Svetluca pozadina nam odaje utisak peska obasjanog užarenim suncem, a jukstaponirana je krečnobelom formom savršenog kruga. Taj motiv, po rečima prof. Denegrija, iako geometrijski bez mane, ne odaje utisak slikanja uz pomoć šestara, već urađenog slobodnom rukom.

Kroz Todorovo delo može se razumeti pregršt filozofskih pitanja o umetnosti, nauci, prirodi itd. Navodi nas na razmišljanje i samim tim nas uvodi u svoj rad, daje nam mesto u njemu, ali ujedno i ostavlja široku mogućnost samostalne interpretacije. U Ehu kazuje: „Umetnost menja pogled na svet – može li da bude veće moći – od te moći?“. Koegzistencija mikro i makro-univerzuma nas uvlači u promišljanje o našem mestu u svemu prikazanom i dokazuje nam da i mi imamo tu moć.

Svoj opus zaokružio je filozofskom mišlju: JA sam TI. U meni je čovečanstvo, ali bez tebe ne mogu, jer u zajednici dozežem višu dimenziju postojanja. Jednostavnost univerzuma, baš kao i sveta Todora Stevanovića, nosi u sebi neizrecivu složenost. Upravo u tome krije se njegova suština.

Е X О

СЕЉАМ СЕ

ХОДАМО
ПРЕКО БРДА
ОТАЦ И ЈА

ЗАПАЗАМ

СВАКА НАША РЕЧ
ДОЛЖИ СЕ
ОКОЛНИХ БРДА

→ НА МОЈЕ
ЧУЋЕЊЕ →
ОТАЦ КАЗУЈЕ :

**ТО ЈЕ САМО
Е X О**

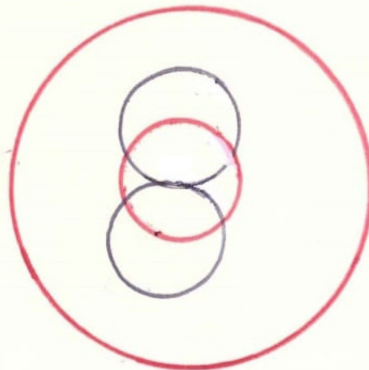
РАБОЗНАЛОСТ
СЕ ОДВИЈА
КРОЗ ИГРУ :
ВИЧЕМ ИЗ
СВЕГ ГЛАСА
ЈА САМ ТИ !

→ СЕ ОКОЛНИХ
БРДА :

**ЈА САМ ТИ
ЈА САМ ТИ
ЈА САМ ТИ**

ОВАЈ ДОЖИВЉАЈ
ЈЕ ПОРЕКАО
ХИМНЕ :

"ЈА САМ ТИ"



Slika 4: Eho



Slika 5: Ciklus Tačka-Krug, 200×200cm, ulje na juti, 1995. (10 radova u ciklusu, sa izložbe u RTS-u)

SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOA OD JANUARA DO DECEMBRA 2025.

OSNOVNE STUDIJE - ZAVRŠNI RADOVI:

Sara Stojev: *Muzeološka interpretacija kolekcija palate Saveznog izvršnog veća*

Jovana Jovanović: *Od muze do muzeološkinje: položaj žene u svetu muzeja*

Ivana Novaković: *Kulturno nasleđe, urbana memorija i identitet grada - studija slučaja grada Novog Sada*

Jovana Ilijašević: *Umetnost kasnorimskog Sirmijuma*

Marija Stojić: *Ženski portreti: fotografija u Srbiji (1900-1950)*

Sara Maričić: *Rekonstrukcija institucionalne kritike: Ekstenzije „edinburške” izjave Raše Todosijevića u performansima Milice Tomić*

Elena Milutinović: *Villa del Casale: graditeljstvo i umetnost kasnoantičke vile u Pjaca Armerini na Siciliji*

Jelena Živković: *Prikaz ženskog tela u salonskom slikarstvu XIX veka: Rođenje Venere Aleksandra Kabanela*

Stanislava Savić: *Živopis crkve Svetog Preobraženja Gospodnjeg u Smederevskoj Palanci*

Natalija Nao Randelović: *Prolazna umetnost: Ikonologija beogradskih grafita XXI veka i problem dokumentacije*

Milica Trifković: *Transfer ruskih ikona na srpsko tlo: ruske ikone u Zbirci ikona Sekulić u Muzeju grada Beograda*

Brajan Vojinović: *Evolucija aure umetničkog dela od doba tehnološke reprodukcije do digitalnog doba*

Ivana Novović: *Abi Varburg: Slikovni atlas Mnemosina non finito u nauci o umetnosti*

Sara Lojović: *Ideja panslovenstva u delu Apoteoze Slovena Alfonsa Muhe*

Danica Omčikus: *Reinterpretacija antičkog žanra na slici Nesvesni suparnici Lorensa Alma Tademe*

Isidora Nikolina Komanin: *Društvena zaštita nasleđa: Značaj pojedinca i zajednice u očuvanju Bogorodice Ljeviške*

Dajana Bilbija: *Individualno i opšte u poslijeratnom slikarstvu Petra Lubarde*

Teodora Mitrović: *Spomenici NOB-a na teritoriji Srbije; propagandna uloga i umetnički izraz u periodu socijalističke Jugoslavije*

Miroslav Jovanović: *Komunikacija u muzeju: od kustoske poruke do gledaočeve pouke*

Mila Ristić: *Crkve Viktora Lukomskog u Beogradu i okolini između dva svetska rata*

Marija Jovanić: *Arhitektura i istorija Starog zdanja (1868-1872) u Aranđelovcu*

Aleksandar Simović: *Manastir Svetog Nikole u Končuliću*

Nemanja Vasić: *Grupa arhitekata modernog pravca (1928-1934)*

Teodora Jovanović: *Akropolj Caričinog grada: arhitektura, umetnost i rituali*

Ana Popović: *Arhitekta Momčilo Belobrk (1905-1980)*

Luna Birak: *Klesani ukras fasada Bogorodičine crkve u Kaleniću*

Nikola Mihajlov: *Ktitorska delatnost porodice Glabas Tarhaniotis u Carigradu i Solunu*

Aleksa Lomić: *Dvorac Obrenovića u Takovu*

ZAVRŠNI MASTER RADOVI:

Luka Pajović: *Miloš Bajić: logori*

Ksenija Kalezić: *Slikarstvo katastrofe u opusu Džona Martina*

Anja Đokić: *Koncept nacionalnog u slikarstvu Kaspara Davida Fridriha*

Maša Obradović: *Između umetnosti i darvinizma: predstave Tritona i Nereida u morskim mitološkim delima Arnolda Beklina*

Ljubica Nešić: *Starozavetne prefiguracije Bogorodice u srpskom slikarstvu XIV veka*

Ilija Stanković: *Interpretacija nematerijalnog nasleđa u video igrama: slovenska mitologija*

Ksenija Kosić: *Vizuelni modeli predstavljanja ktitora na plaštanici iz manastira Putna*

Bojana Anđelković: *Mnoga lica jednog pisca: konte Stjepan Zanočić i njegovi autorski portreti*

Aleksandra Vukićević: *Predstave žena u albumima Le Dalmatije i Le Montenegro Teodora Valerioa*

Jelena Milosavljević: *Baština između trajanja i prolaznosti: elementi kulturnog nasleđa u stvaralaštvu modnog dizajnera Aleksandra Joksimovića*

Ana Spasović: *Predstave Manasije u vizuelnoj kulturi sredine 19. veka*

Jovana Trifuljesko: *Koncept i tema granice i migracija u postjugoslovenskoj ženskoj-feminističkoj umetničkoj praksi*

Dragan Janošević: *Crkva brvnara Svete Trojice u Selevcu*

Miloš Pejčinović: *Vladarska ideologija - Ktitorska i priložnička delatnost kraljice Drage Obrenović*

Boško Serdar: *Od pesničkog genija do heroja nacije: Slika Ivana Gundulića u delu Vlaha Bukovca*

ODBRANJENI DOKTORATI:

Milica Rožman: *Predstave Jevreja u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*

Mihailo Vasiljević: *Kritička istorija organizovanog fotoamaterizma kao okvira institucijalizacije fotografije u Srbiji posle 1946.*

Ana Knežević: *Baštinjenje internet amblematike i problem kulturnog pamćenja u sajber prostoru*

Dragan Kiurski: *Muzejski teatar kao model komunikacije sa publikom i njegova uloga u interpretaciji nasleđa*

Isidora Savić: *Slikarstvo italijanskog simbolizma*

Julijana Marković: *Crkvena umetnost u Niškoj eparhiji u prvoj polovini XIX veka*

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

Redakcija odeljenskog časopisa istoričara umetnostiodlučilajedakvalitetomdoprinesepotpunijem uključivanju u tokove razmene naučnih informacija primenom *Akta o uređivanju naučnih časopisa*¹ kojim se posebno određuje opremanje časopisa. Stoga, stručno-naučne, teorijske i kritičke radove je neophodno predati Redakciji u skladu sa propisanim standardima. Svaki tekst bi trebalo da sadrži:

1. Dužina rukopisa: na osnivačkom sastanku Redakcije dogovoreno je da neće biti ograničenja broja strana budući da će časopis biti u elektronskom formatu (pdf dostupan na sajtu Filozofskog fakulteta u Beogradu)

2. Format: font: Times New Roman, veličina fonta: 12, razmak između redova: Before 0, After: 0, Line spacing: 1.5, Alignement: Justified.

3. Paragrafi: format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1), ostatak teksta: Justified

4. Ime autora: Navode se ime(na) autora i prezime(na) autora.

5. Naslov rada: font: Times New Roman, 12, bold, center, velikim slovima.

6. Naziv ustanove autora (afilijacija): Nakon imena i prezimena navodi se naziv ustanove u kojoj je autor student (ili je zaposlen). Navodi se ukupna institucionalna hijerarhija, kao npr:

*Đorđe JOVANOVIĆ
student doktorskih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti*

7. Kontakt podaci: Elektronsku adresu autor stavlja u napomenu pri dnu prve stranice teksta, koja je zvezdicom vezana za prezime autora. Ako je autora više, daju se adrese svih autora. Ukoliko je autor istraživač pri projektima Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS, u posebnoj napomeni koja je dvema zvezdicama vezana za naslov rada navode se naziv i šifra projekta.

8. Jezik rada i pismo: Jezik rada može biti srpski ili preveden na neki svetski jezik. Radovi se pišu latinicom.

9. Apstrakt: Apstrakt sadrži cilj istraživanja, metodologiju, ostvarene rezultate i zaključak. Apstrakt sadrži do 100 reči, stoji između zaglavlja (naslov, imena autora i dr.) i ključnih reči, nakon kojih sledi tekst rada. Apstrakt je na srpskom tj. na jeziku na kome je napisan rad. Apstrakt se piše ispod naslova rada, bez oznake apstrakt. Format: Normal, prvi red automatski uvučen automatski (Col 1), font: Times New Roman, 11.

10. Ključne reči: Broj ključnih reči ne može biti veći od 7; pišu se na jeziku na kojem je rad napisan, sa oznakom Ključne reči. Format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1) Font: Times New Roman, 11.

11. Citiranje: Način citiranja je konzistentan od početka do kraja teksta, a koristi se Harvard referentni sistem:

Bošković 1978: 47-51.

Prilikom citiranja koriste se *footnotes*, a ne *endnotes*.

Kod dva autora stavlja se zapeta između prezimena, a ne crtica, npr. Korać, Šuput, a ne Korać–Šuput.

Kod složenih prezimena koristi se kratka crtica, a ne minus Miljković-Pepok, Tatić-Đurić.

12. U napomenama se upotrebljavaju opšte skraćenice: v. (vidi), up. (uporedi); isto; nav. mesto (navedeno mesto); nav. delo (navedeno delo); isti/ista; ur. (urednik), prir. (priređivač), prev. (prevodilac), Anon. (Anonim).

Nakon broja strane (ispred kojeg se ne koristi skraćenica str./pp.) navode se skraćenice: nap. (napomena), kat. br. (broj katalogske jedinice); sl. (slika), T. (tabla).

*Ukoliko je osnovni tekst pisan na stranom jeziku, koristiti latinske skraćenice:

v- v.; up. – cf.; isto – ibid.; nav.mesto – loc. cit.; nav.delo – op. cit.; isti/ista – idem/eadem; i dr. – et al.; ur./prir. – ed. (eds); prev. – trans.; anon. – Anon.; nap. – not.; kat.br.. – cat. n.; sl. – sq.; npr. – e.g.; tj. – i.e; itd. – et c.

13. Lista referenci: Citirana literature obuhvata bibliografske izvore (članke, monografske publikacije i sl.). Literatura se navodi na kraju rada, pre rezimea sa oznakom: LITERATURA

Reference se navode abecednim redosledom. Ukoliko se više bibliografskih jedinica odnose na istog autora, one se navode hronološki. Reference se ne prevode na jezik rada.

Font: Times New Roman, 12.

a) knjiga:

Đurić 1975: V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.

Dagron 2001: T. Dagron, *Car i prvosveštenik*, Beograd: CLIO.

b) za članak:

Đurić (1960): V. J. Đurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 6 (1960) 119-124.

Broj ili tom časopisa se uvek piše arapskim, a ne rimskim brojem, bez obzira na original. Pri tome se nikada ne piše reč T., Bd, Vol, Tom i sl, nego se samo navodi broj toma. Isto važi i za knjige koje imaju više tomova.

Kod časopisa se godina i mesto izdanja uvek stavljaju u zagradu, s tim što se mesto izdanja navodi samo

za lokalne, slabo poznate časopise, ukoliko se mesto izdanja ne vidi iz samog naziva časopisa:

npr. Zograf 37 (2013)

Naša prošlost 11 (Kraljevo 2012), ali Novopazarski zbornik 3 (1969), a ne Novopazarski zbornik 3 (Novi Pazar 1969)

Kod citiranja časopisa **ne stavlja** se zapeta posle godine izdanja Zograf 37 (2013) 15, a ne Zograf 37 (2013), 15.

Zagrada se kod mesta i godine izdanja knjiga i zbornika nikada ne stavlja.

b) za prilog u zborniku:

Đurić (1972): V. J. Đurić, *La peinture murale de Resava. Les origines et sa place dans la peinture byzantine, Actes du congres l'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava, 1968*, Belgrade, 277-291.

e) Citiranje dokumenata preuzetih sa internet – publikacija dostupna on-line:

Prezime, ime autora. *Naslov knjige /Naslov teksta/ Naslov časopisa*. Ime baze podataka. Datum preuzimaja.

14. Rezime: Rezime rada nije podudaran sa apstraktom. Rezime je prošireni apstrakt, obima od 150 do 250 reči. Rezime se piše na drugom jeziku u odnosu na rad. Ako je jezik rada srpski, onda je rezime na jednom od svetskih jezika. Ako je rad na nekom stranom jeziku, rezime je obavezno na srpskom.

Naslov rezimea je velikim slovima. Rezime se piše na kraju teksta, nakon odeljka LITERATURA.

Font: Times New Roman, 10.

15. Kod navodjenja citiranih stranica uvek izmedju cifara ide duga crta, tj. minus – (jednostavno se kuca time što se desno drži pritisnut Alt, a levo se istovremeno na brojčanoj tastaturi ukuca 0150, s tim da Num lock mora da bude uključen kako bi brojčana tastatura bila aktivna), a nikada ne kratka crta za rastavljanje reči. Minus, a ne kratka crta, koristi se i u slučaju ako je knjiga izdata u dva grada Paris–London, ili ako se govori o nekom periodu koji traje izmedju više vekova, npr. X–XI vek.

Vek se uvek navodi na srpskom jeziku rimskim brojevima, delo: autor, naziv dela, vreme nastanka, tehnika, mesto a ne arapskim, a u tekstovima na engleskom slovima, a (gde se delo nalazi: crkva, galerija, muzej, privatna zbirka ne ciframa, npr. eleventh a ne 11th itd. itd),

16. U tekstovima na engleskom i francuskom su preuzete (samo uz odobrenje autora kataloga-knjige sve **nelatinične reference se transliterišu** i to prema iz koje se ilustracija preuzima) pravilima Kongresne biblioteke u Vašingtonu <http://www.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>.

19. Grafički prilozi (reprodukcije dela/ Ukoliko se navodi publikacija na grčkom jeziku: naslovilustracije, fotografije) teksta ostaje na grčkom, a sve ostalo, ime i prezime autora, mesto izdanja itd, se transliteriše. Naslovi se pri Grafički prilozi predaju se kao poseban deo rada (ne u tome ni u kom slučaju ne prevode na jezik teksta članka, tekstu). engleski, francuski, nemački, italijanski, niti se navode u zagradi pored originalnog naslova.

Skenirane grafičke priloge treba predati u TIFF formatu u rezoluciji 600dpi. Kod citiranja engleskih naslova koristi se tzv. *Sentence Digitalne fotografije predavati u TIFF, JPG ili RAW formatu case capitalization*, u skladu s novim pravilima Kongresne u minimalnoj rezoluciji od 4Mpx. biblioteke, što znači da se velikim slovima piše samo ono Numerička oznaka priloga koje autor šalje u mejlu: 01, što se tako piše u običnoj rečenici, bez obzira na to kako 02... je naslov napisan u samoj knjizi koja se citira.

17. Neophodno je kontrolisanje tačnosti svake citirane reference. Pri tome za knjige koristiti Redakcija časopisa ARTUM zadržava pravo da od autora traži da ilustrativne priloge neodgovarajućeg kvaliteta zameni odgovarajućim. katalog Harvardske biblioteke:

http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local_base=pub

Ukoliko nekim slučajem knjige nema u toj biblioteci, sva vlastita imena čije poreklo dolazi iz drugog jezika koristiti katalog Nacionalne biblioteke Srbije u kojoj je potrebno je transkribovati pravilno, i odmah potom u zagradi napisati original imena (kada se to ime u tekstu pominje prvi put). Svaki sledeći pomen istog imena u zagradi zatekstu transkribuje se.

Za srpske knjige i članke koristiti cobiss; isto i za makedonske i bugarske, ali njihov cobiss: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?ukaz=getid&lan=sc>

18. Lista grafičkih priloga (spisak ilustracija / legende)

Spisak grafičkih priloga predaje se kao poseban Word document koji sadrži:

20. Imena stranog porekla (nazivi trgova, gradova, imena i prezimena, umetnička dela, itd.), sva vlastita imena čije poreklo dolazi iz drugog jezika potrebno je transkribovati pravilno, i odmah potom u zagradi napisati original imena (kada se to ime u tekstu pominje prvi put). Svaki sledeći pomen istog imena u zagradi zatekstu transkribuje se. Npr. Oskar Kokoška (Oskar Kokoschka), Santa Marija del Fjore (Santa Maria del Fiore), Gernika (Guernica), itd.

S poštovanjem,
Osnivači-saradnici odeljenskog časopisa istoričara umetnosti *Artum*

¹Akt o uređivanju časopisa: <http://www.mpn.gov.rs/nauka/razvoj-naucnih-kadrova/53-kategorizacija-casopisa/715-akt-o-uredjivanju-naucnih-casopisa>

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The editorial board Art History Department journal decided to contribute the quality of fuller inclusion in the mainstream of scientific information exchange application of the Act on the regulation of scientific journals which specifically defines editing journals. Therefore, professional and scientific, theoretical and critical work is necessary to hand over editorial staff in accordance with the prescribed standards.

Each text should contain:

1. Length of the manuscript: On the founding meeting of the Editorial Board, it was agreed that there will be no restrictions on the number of pages since the journal will be in online form (PDF available on the website of the Faculty of Philosophy in Belgrade).

2. Format:

Font: Times New Roman;
Font size: 12;
Line spacing: Before: 0, After: 0;
Line spacing: 1.5;
Alignment: Justified;

3. Paragrafi:

Format: Normal;
First row: retracted automatically (Col 1);
The rest of the text: Justified;

4. The author's name: State the name and the last name of the author(s).

5. Title of work:

Font needs to be Times New Roman, size 12, bolded, centered, and with capital letters.

6. Institution of the author (affiliation):

After stating the first and last names next follows the name of the institution where the author is a student (or employee). Hierarchy of the institution needs to be stated (e.g.):

*Đorđe JOVANOVIĆ
PHD student
University of Belgrade
Faculty of Philosophy
Art History Department*

7. Contact Information: Electronic address (e-mail) of the author is placed at the bottom of the first page of text, which has an asterisk attached to the name of the author (footnote). If more authors, the addresses of all authors must be stated. If the author is a researcher in the projects of the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, place two asterisks attached to the title of the paper that is tied to the name and code of project.

8. Language and alphabet: Language used in the paper can be translated into Serbian or one of the major world languages. The articles are written in Latin alphabet.

9. Abstract: Abstract contains the aim of the research, the methodology, achieved results and conclusion. Abstract can contain up to 100 words, standing between the header (title, author name, etc.) and keywords, after which the text follows. Abstract is in same language as the written paper.

The abstract is written below the title, without labeling it 'Abstract'.

Format: Normal, first row is retracted automatically (Col 1),
Font: New Roman; size 11.

10. Keywords: Number of keywords cannot be greater than seven and they should be written in the same language as the paper, labeled as 'Keywords'.

Format: Normal,
First row: retracted automatically (Col 1)
Font: Times New Roman; size 11.

11. Quoting: Cites are consistent from the beginning to the end of the text, using Harvard reference system:

Bošković 1978: 47-51.

When quoting use footnotes, not endnotes.

In case of two or more authors, place a comma between the last name, not a dash, for example:

Korać, Šuput, not Korać–Šuput.

In complex surnames use a short dash, not a minus
Miljković-Pepok, Tatic-Djuric.

12. Use general abbreviations in the notes.

13. List of references: Cited literature includes bibliographic resources (articles, monographs, etc.). References are given at the end of the work, before summary with the title: LITERATURE

References are listed in alphabetical order. If multiple bibliographic items relate to the same author, they are listed chronologically. References are not translated into the language of the article.

Font: Times New Roman, size 12.

a) Book:

Đurić 1975: V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.
Dagron 2001: T. Dagron, *Car i prvosveštenik*, Beograd: CLIO.

b) For the article:

Đurić (1960): V. J. Đurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 6 (1960) 119-124.

The number or the journal is being written in Arabic rather than Roman numerals, regardless of the original. In doing so, terms T., Bd, Vol, Tom, etc. should not be used, but only specify the number of volumes. The same applies for books that have multiple volumes.

When referring to a journal, publishing year and place, always put in brackets, provided that the place of publication lists only for local, little-known newspapers, if the city is not apparent from the name of the magazine, for example:

Zograf 37 (2013)

Our past 11 (Kraljevo 2012), or Novopazarski code 3 (1969), not Novopazarski code 3 (Novi Pazar 1969)

When quoting the magazine do not put a comma after the year of publication.

Zograf 37 (2013) 15, not Zograf 37 (2013), 15.

Never place brackets for the place and year of publishing of books and conference proceedings.

c) An article in Conference Proceedings:

Đurić (1972): V. J. Đurić, La peinture murale de Resava. Les origines et sa place dans la peinture byzantine, *Actes du congrès l'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava, 1968*, Belgrade, 277-291.

d) Citing documents downloaded from the internet – publications available on-line:

Surname, name of the author. *Book Title / Title Text / Title magazines*. The database name. Download date.

14. Summary: Summary is not compatible with the abstract. Summary is an extended abstract, from 150 to 250 words. The summary should be written in language other than the one in which the article was

written. If the article is in Serbian language, then the summary should be in one of the world's languages. If the article is written in a foreign language, the summary is required to be in Serbian.

Title: capital letters.

The summary is written at the end of the article, after the References section.

Font: Times New Roman; 10.

15. When citing a page always place a long line between numbers, minus "–" and never short line hyphenation. Minus, not a short line, is also used in the case if the book is published in two cities, Paris–London, or if referencing a period that lasted between several centuries, for example: X–XI century.

Centuries are always written with Roman numerals rather than Arabic in Serbian language, and in English with letters rather than numbers, for example. Eleventh, not 11th, etc.

16. If the articles are written in English or French, all references to non-Latin are transliterated according to the rules of the Library of Congress in Washington. <http://www.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>

If there are publications in Greek: the title of the text remains in Greek, and everything else, the name and surname, place of publication, etc., are transliterated. The titles in general are not translated into the language of the article (English, French, German, Italian) nor they are given in parentheses next to the original title. When quoting the English title the so-called 'Sentence case capitalization' is used, according to the new rules of the Library of Congress, which means the capitals are written regularly, regardless of how the title is written in the book that is cited.

17. It is necessary to control the accuracy of each of the cited references. Use the Harvard library catalog:

http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local_base=pub

If by any chance there are no books in the library, use the catalog of the National Library of Serbia where the cited book or newspaper are published. For Serbian books and articles use Cobiss; the same for the Macedonian and Bulgarian, only their Cobiss: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?ukaz=getid&lan=sc>

18. List of illustrations

List of graphic attachments is submitted as a separate Word document containing:

a) the catalog data for each artwork: author, title of work, time of occurrence, the technique, the city (where the artwork is located: the church, gallery, museum, private collection, etc.)

b) information on the origin of illustration: the source or the catalog/book it was used from (only with the permission of the author of the catalog/book from which the illustration is procured)

19. Illustrations (reproductions of works / illustrations, photos)

Graphic attachments should be submitted as a separate part of the work (not below in the text).

The scanned illustrations should be submitted in TIFF format at a resolution of 600dpi.

Digital photos should be submitted in TIFF, JPG or RAW format at a minimum resolution of 4Mpx.

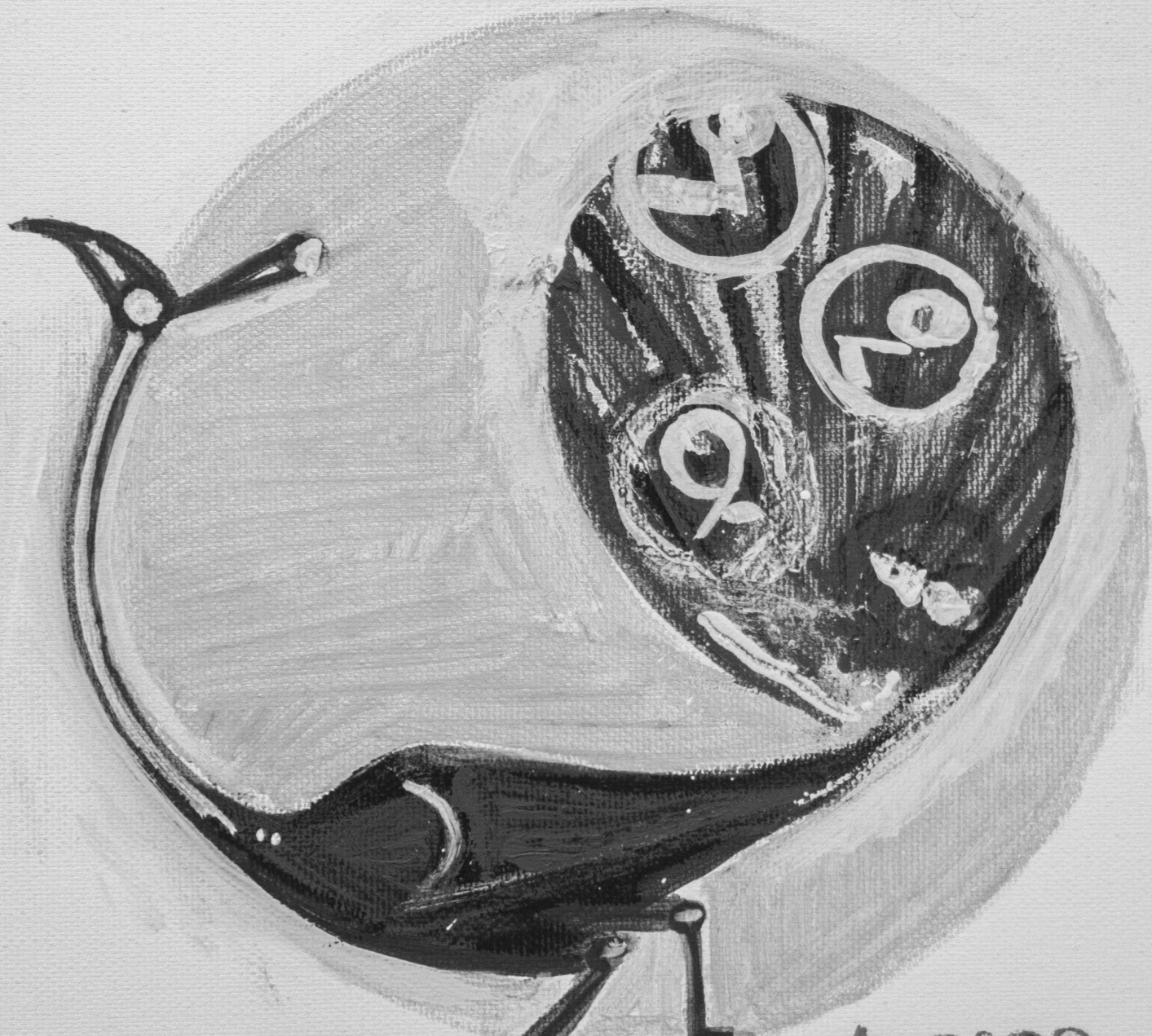
The numeric order is send by the author in an email: 01, 02 ...

Numerical designation of each graphic attachment should be referenced in the article: Figure 1; Fig.2 ..

Editorial Board of ARTUM reserves the right to annex illustrations of poor quality and substitute them with the appropriate ones.

With respect,

Editorial board of Artum



2016.

AR+
UM

of OADP