

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ
СРПСКИ СЛИКАРИ ХVIII-XX ВЕКА
Ликови и дела



Уредници
ЗОРАН ВАПА
ЗОРАН КОЛУНЦИЈА

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ
Сто година од рођења

*Поводом 70 година
Покрајинског завода за заштиту споменика културе*

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ

СРПСКИ СЛИКАРИ XVIII–XX ВЕКА

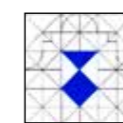
Ликови и дела

© Издавачка кућа ПРОМЕТЕЈ, Нови Сад, 2021.

Издавање ове књиге помогло је
Министарство културе и информисања Републике Србије



ПРОМЕТЕЈ



ПОКРАЈИНСКИ
ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ
СПОМЕНИКА
КУЛТУРЕ

Нови Сад

Садржај

Предговор	7
Увод	9
Христофор Жефаровић	13
Јанко Халкозовић	31
Захарија Орфелин	41
Теодор Крачун	55
Јаков Орфелин	87
Теодор Илић Чешљар	99
Арса Теодоровић	113
Константин Данил	129
Јован Клајић	153
Павле Симић	165
Новак Радонић	187
Ђура Јакшић	207
Стева Тодоровић	227
Милош Тенковић	243
Ђорђе Крстић	259
Стеван Алексић	281
Леон Којен	297
Љубомир Ивановић	311
Марко Мурат	327
Урош Предић	343
Паја Јовановић	363
О текстовима	387
Илустрације	389
Савременици о СРПСКИМ СЛИКАРИМА Дејана Медаковића	393
Литература	401
Регистар	407
Белешка о писцу	417

Предговор



Теодор Крачун, *Налажење Мојсија* (Галерија Матице српске)

Зашто Медаковићеви *Српски сликари* поново после пуне 53 године? Одговор се може наслутити у речима академика Светозара Радојичића, једног од првих приказивача овог дела: *Нисам њоророк, али ми се чини да Медаковићеви сликари неће лако остаријати!*

Ретко се може пронаћи овако вредно дело које спада у темељне књиге националне културе које је доживело велико признање стручне јавности и које је више од пола века оцењивано као дело непролазне вредности. Дејан Медаковић у овој ванредној научној синтези наставио је тамо где су његови претходници давно застали, пронашао је изузетан пут како да повеже историју, личности и уметност користећи своје огромно знање, ерудицију и, што је можда најважније, посебну љубав према личностима које је обрадио на жив, само њему својствен начин. Ово је књига и стила и знања, складна употреба речи и стручних термина, описа и оцена, слободних метафора подупртих чињеницама са правим литерарним описима.

Српски сликари XVIII-XX века - ликови и дела Дејана Медаковића објављени су први пут 1968. године у издању *Мајице српске* у Новом Саду. Тада је књига била мањег формата од садашњег, нешто мањег обима илустрација и већина је репродукција била црно-бела, али је стручна јавност то издање сматрала луксузним, репрезентативним. Потом је београдска *Просвета* 1994. објавила исти наслов али у малом формату, на свега 260 страна, сам текст без репродукција и научног апарата.

Ово издање почело је да се спрема пре петнаест година. После заиста плодне сарадње Дејана Медаковића и *Прометеја*, по објављивању велике монографије *Свети Јора фрушкојорска* 2007. године стављено је у план објављивање *Српских сликара*, темељно коригованих и допуњених од стране аутора. Овај замашан издавачки посао остао је у повоју пошто је Дејан Медаковић следеће године преминуо.

После више покушаја за обезбеђивање средстава за припрему и штампу овог издања коначно су се прошле године стекли услови за реализацију овог издања које је сада пред читаоцима, понајвише захваљујући предусретљивости Министарства културе и информисања Владе Републике Србије.

Пошто је већина обрађених сликара потекла са територије данашње Војводине и сликала по храмовима Српске православне цркве о чијој се заштити стара *Покрајински завод за заштитију сѐменика културе*, постало је логично да се *Завод* и *Прометјеј*, после више успешно реализованих саиздавачких пројеката, још једанпут удруже и ова књига је плод те сарадње.

Савремена фотографија доприноси новој лепоти овог у свему капиталног дела. Док је илустративни део књиге знатно обогаћен, текст је у целости онакав каквог нам је предао аутор. Иако свесни сталних нових научних и практичних сазнања нисмо нигде упућивали на њих стојећи на становишту да је ово научна синтеза компетентног аутора и пресек једног времена.

Посебну захвалност изражавамо колегицима и колегама из *Народног Музеја* у Београду и *Галерији Маџице српске* у Новом Саду на великој предусретљивости и стручној помоћи и неколицини колекционара који су нам уступили репродукције слика из личних колекција и тиме помогли да ова књига буде потпунија.

Уредници

Још давно, 1895. године, појавила се у Земуну драгоцену књижицу *Српски сликари*, дело вредног и радозналост учитеља Лазара Николића коју је допунио и штампао његов син др Владимир Николић и сам велики љубитељ уметности. Од тих времена много је учињено да се о нашим сликарима прикупе сви подаци који расветљавају њихове биографије и уметнички развој. Па ипак, на жалост, још увек, свако ко се бави историјом српске уметности новијег доба, сукобљава се са многим нерешеним питањима из живота и рада српских сликара. Понекад, те су тешкоће изазване трагичним судбинама наших уметника чије је дело, у време када су они живели и радили, само делимично схваћено, или су ратни вихори и њихове последице допринеле разбијању целовите слике о њима. Тешкоће око реконструисања давно ишчезлих целина, повећане су и непостојањем неког организованог институтског рада и систематског прикупљања података о уметницима и делима новије српске уметности.

Бавећи се годинама Србима сликарима, већ одавно имао сам намеру да у облику портрета и краћих монографија прикажем важније носиоце нашег уметничког развоја, посебно оног у XVIII и XIX веку. Уколико су пак и пређени ови хронолошки оквири, реч је о сликарима који су стилски чврсто везани за уметничке покрете XIX века, тачније, који се и поред свих одступања, у коначном сабирању њихових резултата, настављају на уметничку традицију прошлога столећа.

Пажљиви читалац ове књиге приметитиће очигледну диспропорцију у обиму испитаног материјала о српским сликарима XIX, у односу на наше мајсторе XVIII века. За тај период у току су испитивања извесног броја стручњака као и аутора ове књиге. Објављивање ових резултата свакако ће олакшати рад на изради будуће синтезе о нашој уметности XVIII века.

Према томе, била је моја намера да пишући о нашим сликарима XVIII и XIX пружим што сажетију слику њиховог живота и рада. Сасвим разумљиво, покушавао сам и да на крају саберем и оценим њихове стварне заслуге за развој српске уметности. Колико год је то било могуће, желео сам да моји судови и ставови буду донесени на основу сагледавања целокупног развоја наше уметности XVIII и XIX века, што значи да је понекад искључиво естетски

суд остао занемарен у односу на обраду саме личности која је имала битнији значај у култури свога времена, него у самом сликарству. Резултат оваквих схватања свакако је чињеница да ова књига о личностима и делима српских сликара не представља неку строгу антологију, она је знатно ближа историји наше уметности за њена два последња века. Настала је она постепено, понеки од ових текстова писани су пригодно, било уз каталоге изложби, или су рађени за Просветину едицију „Сликари и вајари“. Желео бих да, сакупљени на једном месту, допринесу сагледавању целовитије слике о новијој српској уметности. А баш то је и била основна намера ове књиге.

На крају, дужност ми је да захвалим издавачу који је прихватио њено штампање. Посебно сам обавезан књижевнику Бошку Петровићу који се највише заложио за њено издавање, а један део ових текстова претходно објавио и у Летопису Матице српске.

Захваљујем историчарима уметности Божици Ћосић и Јевти Јевтовићу, са чијом дозволом објављујем неке њихове архивске исписе о сликарима Ђорђу Крстићу и Милошу Тенковићу.

За неке податке о нашим сликарима посебно сам захвалан и својим студентима.

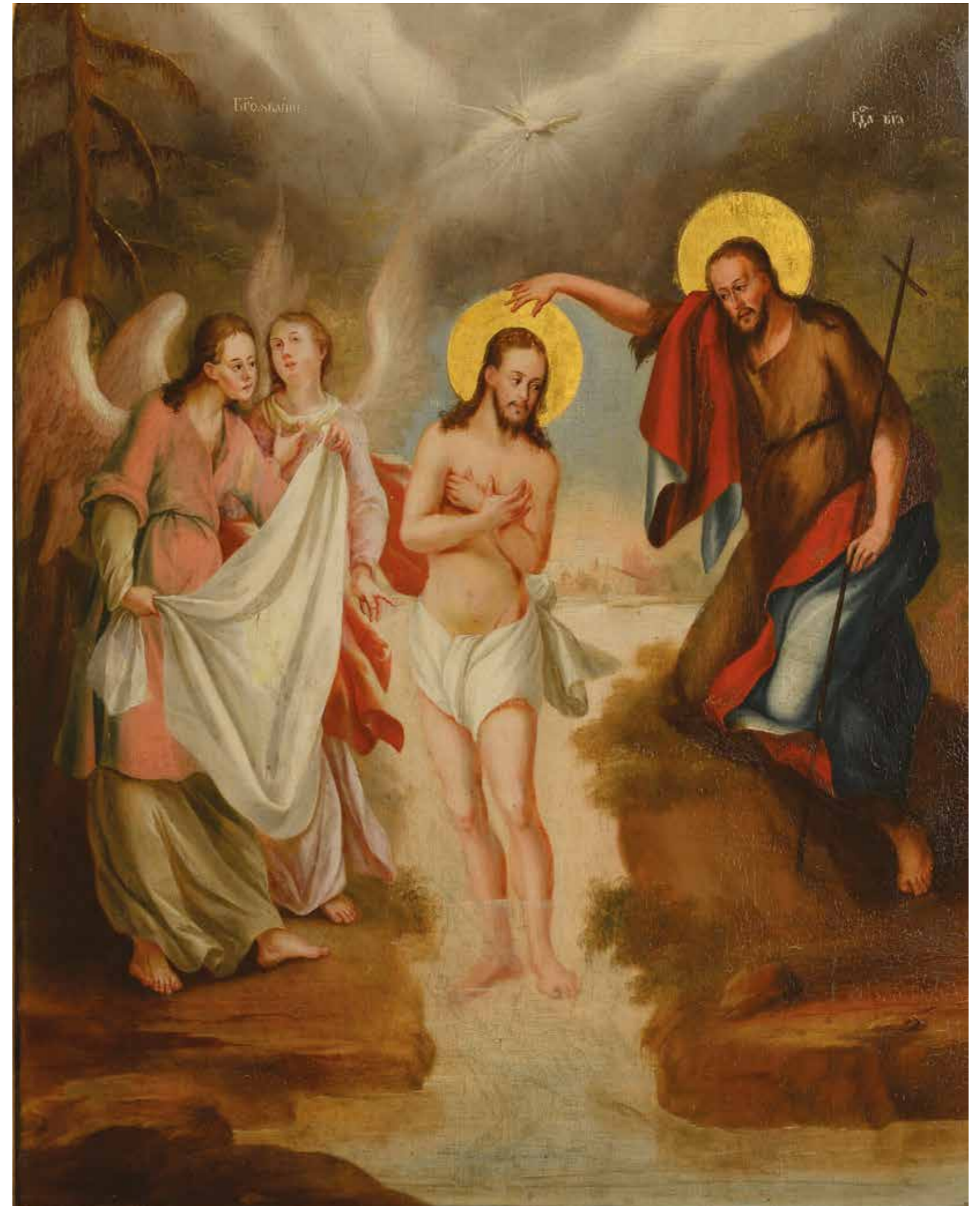
У приметном послу око прикупљања фотографија много ми је помогао Миодраг Јовановић, асистент Филозофског факултета, уступивши ми и неке своје личне снимке.

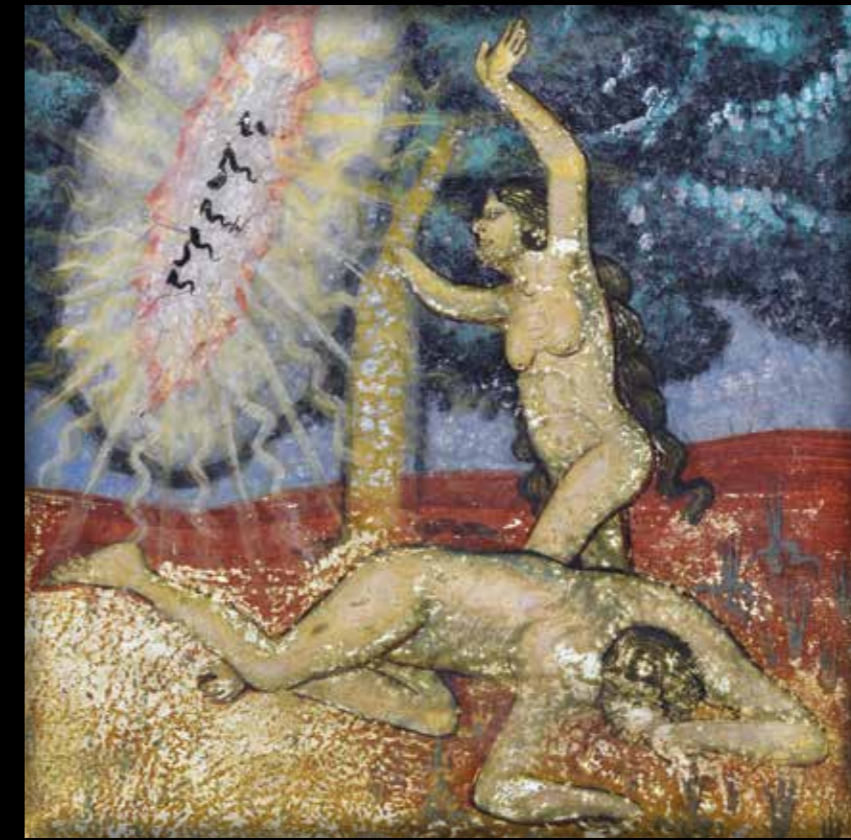
За технички квалитет већег броја фотографија моја захвалност припада Душану Тасићу.

Најзад, захваљујем и проф. др Светозару Радојчићу и пријатељима др Војиславу Ј. Ђурићу и књижевнику Васку Попи на неким веома корисним саветима.

Писац

Теодор Крачун, *Крштење Христово*
(Галерија Матице српске)



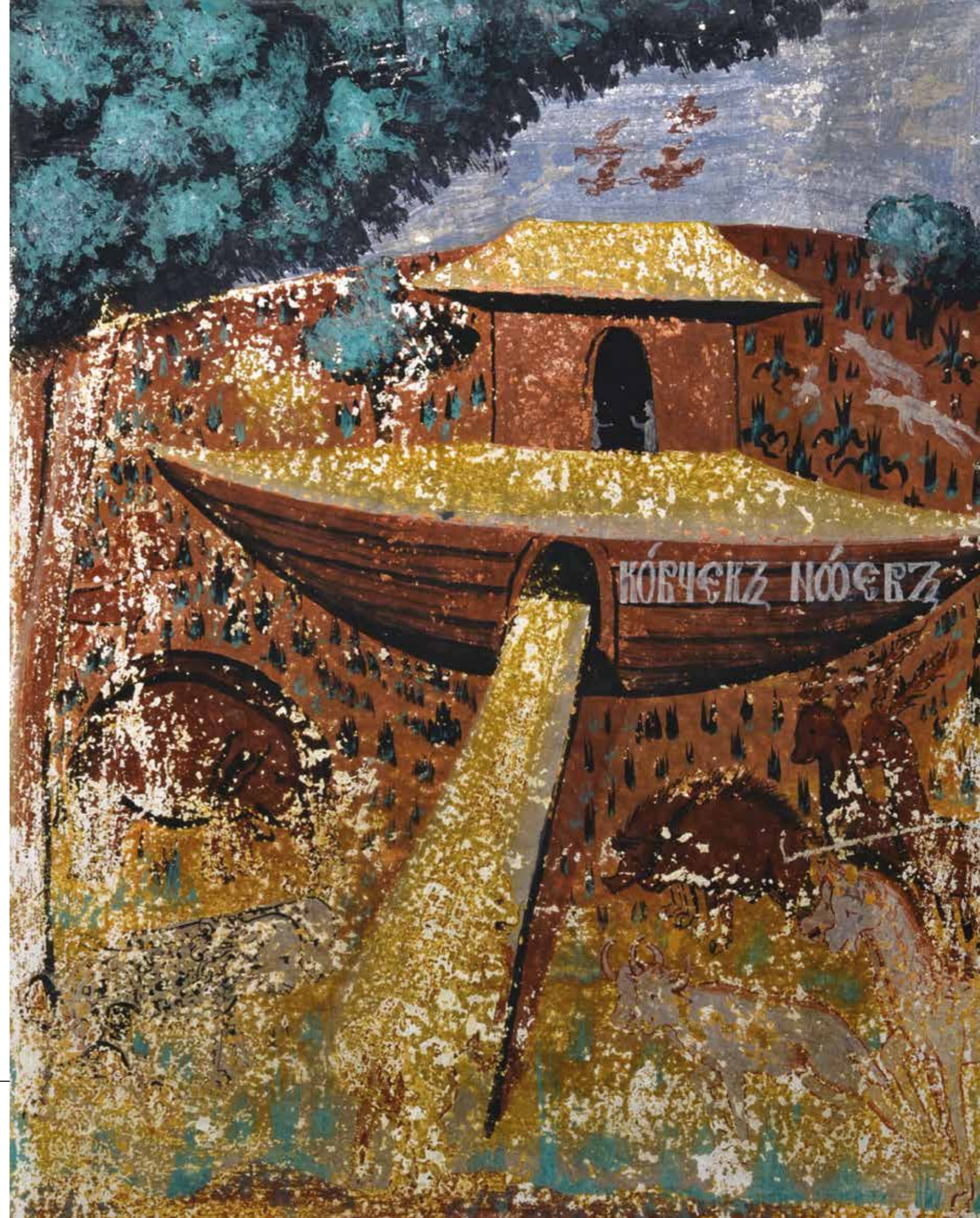


ХРИСТОФОР
ЖЕФАРОВИЪ

Време у којем се јавља уметничко дело Христофора Жефаровића, а то значи период од тридесетих до педесетих година XVIII века, снажно је обележено радом многих наших, на жалост већином анонимних зографа. Откривање овог периода као да је још једном потврдило чињеницу да су старе источноправославне иконографске схеме и начин сликања још увек били кадри да упорно одолевају налетима „барокизације“ која је тако брзо, скоро безболно захватила српску архитектуру. Ако се из писаних извора прикупе вести о сликарском стварању крајем XVII и у првој половини XVIII

века, уочићемо податак да је претежан број уметника припадао монашком реду, а да су живописци занатлије заступљени слабије. Њихово је време ограничено до 50-тих година XVIII века, после којих су они ређи, препуштајући своје место у друштву и своје поруџбине сликарима-занатлијама који су се обично потписивали као зографи. Па ипак, оно српско сликарство које су створили световњаци у то време није ни могло да се битно разликује од нешто раније и савремене монашке варијанте у којој су „велики напори давали мале резултате“. Занимљиво је да се неко диференцирање у српској уметности тога доба не може запазити ни у оним крајевима и местима који су били ближи српском духовном центру, и да се ти крајеви у својој сликарској конзервативности готово поистовећују и са нашим истуреним, периферним областима, где се, сасвим природно, најдуже истрајало у заосталом уметничком отпору. Баш тај новооткривени зографски период допушта да се поред грађанске варијанте наше уметности утврди и постојање хронолошки раније, снажне сеоске варијанте, чије се уметничке и стилске карактеристике могу лако

протумачити, ако се посматрају из аспекта законитости друштвеног развоја. На првом месту може се истаћи њихова жива уметничка машта, њихов непокварени ликовни инстинкт, који их је смело одводио у разбијање иконографског калупа, у кидање са једном старом и већ помало сасушеном уметношћу, каква је била српска уметност пред крај турске власти, а нарочито у другој половини XVII века. Захваљујући тој машти и том инстинкту, развио се њихов колорит који се може мерити једино са бојеним хармонијама које познаје наш народни текстил, усталила се њихова доследност у одбијању пластичне вредности боје. Одједном, појављује се на нашим иконама једно до тада невиђено, декоративно осећање, тако да се већ може говорити о сасвим одређеним намерама, о свесном хтењу. Не само боје већ и цртеж подређени су тим декоративним радостима. Стари линеаризам и графицистичка решења добијају код српских зографа у XVIII веку нови смисао. Њихова линија постаје вијугава, пуна змијоликих извијања, непредвиђених асоцијација, пуна изненађења при сваком потезу. Као да зограф и сам није знао куда ће га, у



← *Стварање човека и жене*

Нојев ковчеј

какве разуђености стилизованих асоцијација, одвести то његово осећање да без неког умудреног унутрашњег отпора стапа уметничке супротности, велика знања разних светова и култура. Јер доиста, посматрајући ове наше зографе, изгледа да у њиховим делима напоредо живе и стара, истрошена касновизантијска ликовна формула и декоративно осећање ислама – понекад и боје и површинска обрада ликовна на то подсећају – и нешто од наивно схваћеног декоративног репертоара барокног западњачког света. Све се то измешало, прожело, саживело у једној особеној и неповољивој варијанти. Ти мало познати ликовни бунтовници спроводили су своја схватања без великих програма, без иједног ликовног манифеста. Све што су знали рођено је у сељачком свету дугувечних летописа вековног посматрања и наталожених искустава. Расути у скученој средини, они су на самосвојни начин припремали коначно умирање византијских уметничких радијација на нашем етничком подручју. Према томе, у време када се у тридесетим годинама XVIII века појављује у српској средини уметник Христофор Жефаровић, процес раскидања уметничких веза са Византијом већ има своју малу историју, исписану рукама наших веома плодних анонимних зографа. Жефаровић се у нашој средини појављује већ као формиран сликар, као уметник чија су ликовна знања већ однегована, а делимично и закључена у оним деловима Македоније и балканског југа уопште где је у постојећим византијским ликовним формама и формулама обављен изванредан продор левантинско-сељачких барокних облика, који су већ током XVII века нашли своје одјеке и у тзв. итало-критском сликарству. Чињеница да до 1737. није познат ниједан податак о неком Жефаровићевом учењу на Западу, у Бечу на пример, а да те године већ ради свој велики циклус слика на зидовима манастира Бођана у Бачкој, потврђује мишљење да корење Жефаровићеве уметности и стила треба тражити на југу, у средини у којој такве форме нису биле непознате. Већ распоред овог живописа до-

казује да се у нашем зидном сликарству XVIII века не може говорити о постојању неких теолошких програма, на начин који је познат у пракси барокних декоратера на Западу. У нашој средини још су главни, скоро једини, извори били сликарски, монашки приручници, који су пред уметника постављали задатке и ограничења, а њихова старост, како изгледа, не прелази границе XVII века. Служећи се оваквим приручником, Жефаровић је у Бођанима, поред уобичајених тема као на пример: *Архијереји служе лишурју*, *Причешће айосџола*, свети мученици, свети Срби владари, циклус страдања Христових, *Божансџивена џајна* и збор святих архангела, затим циклус чуда Христових, насликао и Богородичину химну *О џебје радујеџса*, а посебну вредност представљају свакако и неке старозаветне теме смештене на потрбушју потпорних лукова што деле поткуполни простор од наоса и наос од припрате, а међу којима се истичу илустрације *Књиге постања – Генезе*. Најзад, поред святих схимника и святих жена Жефаровић је на темну своду наоса насликао композицију *Сџарац – дана*, а око њега, у сегментима између два централна круга, девет анђеоских чинов, док је на своду припрате сместио велику композицију *Крунисање Бојородице*. Оно што приликом посматрања бођанског живописа у целини одмах пада у очи, то је изнад свега да је Жефаровић у XVIII веку био први који је у таквом обиму и таквом интензитету успео да оствари ново и свакако слободније схватање форме и боје. Сасвим је јасно да његову главну уметничку вредност не треба тражити у конкретном сликарском рукопису, у инвентивно пронађеним типовима, у неком фином, осетљивом хармонизовању боја. За њега је карактеристично да је своје уметничке осцилације између покорног служења традицији и смелог кидања са њом, срећом веома често, решавао у корист уметничких

Христос ослобађа жену ухваћену у џрељуби



побуна. Пред нама је мајстор који се – уместо да коректношћу спасава своје недостатке – разбарушено, барокно упуштао у напоре да целокупну организацију слика подреди колористичким слободама које су, у том обиму, биле непознате у српској уметности XVIII века. Сагледан овако, Жефаровић је истовремено и први сликар наше новије уметности који у занемаривању дескриптивне форме тражи нова решења, кидајући са традицијом. Као да је поседовао посебну наклоност да слика узнемирено и да са неким скоро примитивистичким жаром чудесно претвара иконографске шаблоне у велике, декоративне целине. Иако је очевидно да он није имао знања да сликање светлости схвати као једну од битних чињеница за чврсто повезивање великих барокних целина у циљу постизавања поступног степеновања утиска, ипак изгледа да је Жефаровић наслућивао нешто од овог захтева времена, покушавајући да наглашеном декоративношћу, а посебно живим ритмом композиција, повеже и стопи у целину свој сликарски ансамбл, који је, по свим захтевима традиционалног сликарства из којег је поникао, морао да живи у строгој подељености и јасној прегледности насликаних тема. Колико год су корени његове уметничке нарративности дубоко урасли у уметност православних народа на Балкану у касном средњем веку, ипак изгледа да су Жефаровићеву нарративност баш изразите сликарске карактеристике јасно одвојиле од оне коју упражњавају наши стари зографи, код којих се, и поред свих невештина, тако упадљиво осећа у цртежу педантна, калиграфска упорност, сасушена у преживелим формама, у знањима одржаваним скоро искључиво снагом традиције. Његов смисао за упрошћавање, за снажно кидање са органским ткивом слике, наклоност за умножавање појединачног, љубав према орнаменталном, све те особине грађене претежно ликовним језиком, тј. бојом, дају Христофору Жефаровићу сасвим особено место у испитивањима српске уметности XVIII века. Без познавања његове личности и рада, данас је немогуће шире разуме-

вање изразитих словенских доприноса насталих у епохи барока.

Већ најранији испитивачи српске уметности новијег доба запазили су да је бођански живопис могао извести само сликар од фантазије и темперамента који је био пун тежње ка новом, личном и експресивном. Већ тада је речено да је црква у Бођанима једно од места у коме се родило наше модерно сликарство. Одмах затим, пред испитиваче овог раздобља у српској уметности поставио се проблем Жефаровићевог узора, а уметников смисао за живе покрете у простору, осећање за наго тело, љубав за природу, све је то наводило на закључак да је Жефаровић своје узоре нашао на Западу. Међутим, при томе је занемарена чињеница да су и стилске и иконографске новине у Жефаровићевој уметности, колико год оне биле несумњиво западњачке, ипак бар делимично формиране у византијско-западњачкој симбиози, рођеној на Леванту. Тој симбиози већ од XVII века, а можда и коју деценију раније, не одолева ни сама Св. Гора Атонска, у XVIII веку још увек један од најснажнијих уметничких центара на Балкану, неугашени извор освешталих ликовних форми и чувар старог, наслеђеног теолошког система, у којем су грчевито брањени остаци средњовековног православља. И на том древном уметничком подручју већ су познати и они продори извесних профаних детаља какве је у XVIII веку тек Жефаровић откривао својим уметничким меценама, а збир тих реалистичких детаља увећава и она експресивна, реалистичка нота коју Жефаровић испољава сликајући сцене из циклуса Христових мука. Сва је прилика да се тада заобилазним путем појављује код Срба приказивање узвишеног патоса, извесне тежње ка гротескном сликању скоро позоришне гримасе и свакако свесно подвлачење опорости и неке сирове снаге. У истој сцени, на истом зиду напоре-

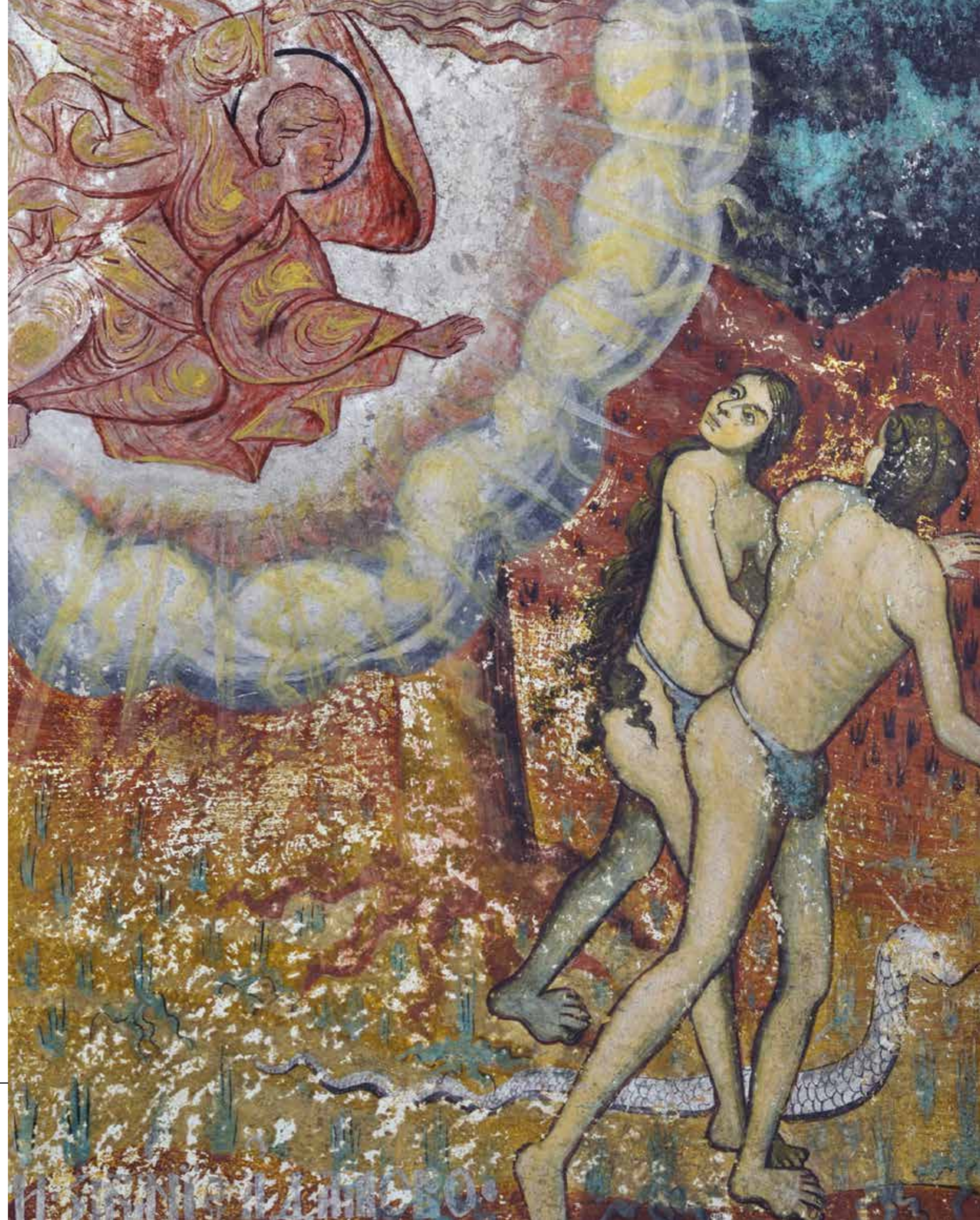


Четврти дан стварања свећа

до живе међусобне опречности, понекад су то и мало наивно схваћене барокне антитезе. Ликовни језик који је примењен у бођанском живопису баш у овим сценама допушта и претпоставку о постојању једне нове компоненте у Жефаровићевој уметности. Поред несумњивих западњачких барокних карактеристика прилагођених строгој византијској основи, нама изгледа да у Жефаровићевом сликарству можемо открити извесне трагове касне готике. Само успутно, за ово тврђење довољно је подсетити на сликани циклус Апокалипсе са 21 сценом, први пут објављен у Лутеровом тестаменту из 1522, који је за Нови завет базелског штампара Волфа, 1523, у нешто смањеном обиму прецртао и изрезао Холбајн. У овој холбајновској концепцији реформаторски циклус Апокалипсе доспева и на Атос. Текст у сликарском светогорском приручнику јасно сведочи да је писац пред собом имао те илустрације, а његов извор представља у ствари већ раније створено уметничко дело. На тај начин, Жефаровић је у српском сликарству новијег доба био наш први уметник који је у нашу уметност уносио оне елементе које европски испитивачи барока називају барокном готиком, елементе тако типичне баш за пространо словенско етничко подручје на којем је прихваћена барокна уметност. И овога пута, свет Жефаровићеве инспирације треба тражити и откривати на самом извору његове уметничке зрелости, на југу, у Македонији, не испуштајући из вида да је он у крајеве преко Саве и Дунава стигао као већ формиран уметник. Овакав закључак, а нарочито подвлачење барокне готике у Жефаровићевом сликарству, у знатној мери објашњава и ликовну неуједначеност испољену првенствено у формалним разликама његовог живописа. Барокно-готски реализам код Жефаровића, кад год долази до изражаја у Бођанима, доприноси сликарском квалитету самих композиција, док напуштање тог реализма и расплињавање у примитивно схваћеним облицима касновизантијске уметности осиромашује Жефаровићеву машту, а његове радове своди на ликовне неспо-

разуме. Тада се код њега појављује и „horror vacui“, који га незадрживо носи у претрпаност и композиционе несмотрености, а у гомилању детаља остаје заробљена и Жефаровићева монументалност. Најзад, један од највећих квалитета Жефаровићеве уметности – његова боја, понекад опора, пресна, а у сваком случају наглашено звучна, извучена до максимума у свом интензитету, са тежњом да подвуче пластичност – може се бар једним делом уклопити у одлике барокне готике. Веома снажно одјекују тонови његове омиљене зелене боје, или оно њено усаглашавање са мрком и плавом уз изражену валерску градацију. Овако згуснути колорит сведен на неколико основних боја – нарочито у циклусу Генеze – појављује се као извајан, ухваћен у чврсту мрежу црно сликаних контура које понекад могу исто тако да подсети на своје графичко порекло. Чињеница да неке илустрације из циклуса Генеze, свакако најуспелијег циклуса у Бођанима, нису обухваћене у светогорским сликарским приручницима само потврђује мисао да је и светогорска ликовна рецептура током XVIII века већ захваћена разнородним утицајима, од којих неки нису фиксирани строгим прописима атоских уметничких законодаваца. Постоје теме, а то доказују и Бођани, приликом чијег сликања су мајстори били принуђени, не толико на неко самостално домишљање, колико на позајмице из других извора. Испомогали су се они сигурно и разним стилски хетерогеним графичким предлошцима који су и са Запада и са Истока стизали на православно подручје. Истовремено, у овом циклусу, Жефаровићево барокно „космичко осећање“ достиже и своју врхунску тачку, а његов мали „theatrum mundi“ обележен је већ помало и оним типично барокним начином у којем су помешани реалност и привид, овоземаљско и трансцендентално. Атрибут барокно који се често чује када је у питању Жефаровић,

Изјон из раја



а посебно када је реч о Бођанима, изражава само делимичну истину. Он је тачан само у том случају ако се хетерогени елементи на којима је заснована бођанска целина приме као израз времена и једног уметника који је већ био способан да стилске разноврсности прерађује на свој помало недоучени, а више радознали начин, обележавајући их знацима своје уметничке индивидуалности. А да је у питању изразита сликарска индивидуалност доказ је и чињеница да до данас нису познати, ни у нашем ни у грчком живопису, неки директни Жефаровићеви стилски узорци. Увек делимично, увек у неком детаљу, понекад сасвим споредном, Жефаровић за тренутак подсети на неке ликовне појаве свога времена, али и данас још није до краја решена загонетка директног уметничког порекла. До неких нових открића Жефаровићево сликарство остаће и даље као усамљени споменик једне сликарске видовитости, у којој поред еkleктизма лако уочавамо и самосталне уметничке вредности. То је споменик настао у бурном, миграцијама и ратовима заталасаном времену, прва већа сликарска целина изведена у сигурном заклону једног трајнијег станишта. Стилска колебања, неред и неуједначност форме, на бођанским зидовима, као да верно одражавају све духовне прилике у великом српском збегу 1690, када је коначно нестала и нада у повратак пећког престола, а свима постало јасно да је незадржив процес друштвеног прилагођавања условима модерне апсолутистичке државе. Већ на тим зидовима одјекују и први уметнички звуци који наговештавају рађање нове уметничке ере код Срба. Жефаровићево сунце, из Гenezе, тај иначе омиљени мотив барокне амблематике, није оно кнежевско сунце које је обасјавало дворске животе у XVII и XVIII веку, напротив, својим помало хладним зрацима оно озарава прве кораке нашег грађанства у XVIII веку.

Још је извесније првенство које у српској уметности припада бакроресцу Христову Жефаровићу. До његових радова на бакрорезу, у нашој средини углавном раде странци, или су нам по-

знати домаћи гравери-дрворесци, чија графика по својим стилским карактеристикама припада скромном зографском кругу. Већ 1741. појављује се први бакрорез на којем је забележено Жефаровићево име као цртача, а бечког гравера Томе Месмера (Messmer) као гравера. У питању је бакрорез св. Сава са јужнословенским светитељима којим почиње и дугогодишња Жефаровићева сарадња са Томом Месмером у Бечу. Али тај бакрорез, у чију политичку позадину не треба сумњати, представља само наговештај једног другог заједничког посла: израде знамените књиге *Изображеније оружјих илиричких*, популарно назване *Сџемаџографија*. Дубоку друштвену и политичку условљеност ове књиге тек треба испитивати. Делимично, њен хералдички део чврсто се ослања на слично дело хрватског историчара Павла Ритера Витезовића *Stemmatographia, sive armorum Illiricorum delineatio, descriptio et restitutio* (Беч, 1701), књижицу у којој су „алфabetским редом приказани и описани стварни и измишљени грбови од педесет и шест разних области, за које се у то време веровало да припадају старом Илирику, и за чије територијално укључивање у аустријску монархију је Ритер припремао научну документацију“. За доказивање јурисдикционих права карловачког двора, Ритеров спис могао је одлично да послужи. Хералдичка страна овог дела поклапа се са интересима патријарха Арсенија IV Шакабенте и бечког двора, који је опет, са своје стране, имао одређене политичке претензије на неослобођене православне народе у Турској. С друге стране, у Месмер–Жефаровићевој *Сџемаџографији* јављају се и допуне, које ово дело одвајају од Ритеровог. Реч је пре свега о читавој једној галерији јужнословенских светитеља, портрету Арсенија IV и два портрета цара Душана. Изгледа да узроке појаве ових слика треба тражити у снажном оживљавању култова националних

Свешти Кузман и Дамјан
са изгледом манасхира Раковца



светитеља у то време, првенствено у култу Немањића и последњих српских деспота, који се, нарочито овај последњи, могу сматрати као изразити култови Карловачке митрополије. Постоје разна мишљења о томе који делови *Сџемаџографије* припадају Месмеру, а који Жефаровићу. По свему судећи, Месмер је резао текстове, грбове, ликове цара Душана и портрет патријарха Арсенија IV, док су Жефаровићев рад фигуре јужнословенских светитеља. Уколико је оваква подела њиховог рада тачна, изгледа да се по уметничком квалитету не разликују много. И учитељ и ученик режу ликове суво и схематично, а њихов графички распоред не показује тежњу ка продубљавању. Сасвим стереотипно, ова галерија наших владара-светитеља смештена је у неки унутарњи, затворени простор, наглашен барокном драперијом и архитектуром. Тамо где су испољене тежње за постизањем пластичних ефеката, и један и други мајстор служе се шрафирањем. Очеvidно, без потребних предлога, без неког сигурнијег ослоња на квалитетније графичко стварање западних мајстора, они делују монотono и без живота. Најуспелије гравире у овој књизи: два портрета цара Душана, сигурном барокном иконографијом и компоновањем, већ указују на копирање са неких туђих, бољих узора. Сва је прилика да је Жефаровић у Бечу наишао на мајстора чије је уметничке квалитете већ убрзо прерастао својом даровитошћу. Али, без обзира на ту чињеницу, с правом се узима да њихова заједничка књига *Сџемаџографија* представља датум у српској графици XVIII века, јер тек са овом књигом отпочиње озбиљнија бакрорезачка активност код Срба. Већ од времена када се појавила, па даље све до средине XIX века осећао се снажан уметнички, а не само друштвено-идејни утицај ове знамените књиге. По српским црквама у Хрватској, на пример у селу Дишнику под Мославином, сликају се тада грбови узети из Жефаровићеве књиге. Грбови и стихови који их прате преликани су из *Сџемаџографије* и на првим историјским композицијама српске уметности новијег доба које је, у

Плавшиначкој задужбини барона Микашиновића од Шлангенфелда, сликао 1750. године Јоаким Марковић. Цртежи рађени према *Сџемаџографији* нађени су и у сликарској заоставштини породице Лазовић из Бијелог Поља, а грбови из ње нашли су се на заставама Карађорђевићевих устаника. Најзад, ова је књига била и стални предлог бугарским мајсторима Самоковске школе из средине XIX века, посебно приликом њиховог рада на фрескама у цркви Рилског манастира. Изгледа да је баш *Сџемаџографија*, а с њом у вези и појединачни бакрорезни листови са ликовима Срба светитеља, одиграла и веома важну улогу у процесу „барокнизације“ српског владарског портрета у XVIII веку, и то како у иконопису тако и у монументалном живопису тога доба.

После *Сџемаџографије*, Жефаровићево графичко стварање могуће је пратити у континуитету до 1753. године. У том периоду он је, сем једне богословске књижице, једног, на жалост, несачуваног буквара, српских привилегија 1745, путописа *Описаније свјатој божија града Јерусалима* из 1748, углавном радио на појединачним бакрорезним листовима. За наше манастире и грађане изрезао је он тада читав низ бакрореза, све одреда религиозног садржаја. Пада у очи да баш међу овим делима треба тражити и његову свакако најуспелију графику. Скоро редовно он поред поручених светитеља, на пример иконе св. Јована Владимира из 1742, св. Козме и Дамјана из 1743, св. Наума Охридског 1743, св. Стефана Штиљановића из 1753, дакле поред стереотипних светитељских ликова, реже и занимљиве детаље, на пример изглед самог манастира или његове околине, а не избегава ни такве епизоде као што је реалистичко приказивање свечаних митрополијских визитација, ове типично барокне појаве у нашем XVIII веку. Штавише, може се рећи да је он показивао

Бојородица „Живоносни источник“



изразит смисао да збир детаља вешто повеже са главном темом у занимљиву и веома декоративно схваћену целину.

Он је код нас свакако један од првих који је и стару композициону схему иконе са житијем ослободио од строгих, наслеђених иконографских прописа, и то баш на тај начин што је малим сценама наменио декоративну функцију каквог оквира. Ублажавајући понекад и ону барокну морбидност и осећање за макабр тематику, које захтева приказивање мученичких сцена из њихових житија (бакрорез распећа Христовог и страдања апостола из 1751). Његов изразити смисао за детаљ долази до изражаја и на појединачним бакрорезним листовима са представама Срба владара и светитеља. Иако је централни мотив понекад скоро до детаља истоветан са одговарајућим ликом у *Схематикографији*, ипак, при међусобном поређењу, јасно се виде и њихове разлике. Док је у *Схематикографији* лик Стефана Штиљановића резан скоро тврдо, са неком готово геометријском сувоћом, исти мотив на појединачном бакрорезу делује већ другачије. Овде гравер већ инсистира на декоративним барокним елементима. Појављује се раскошни оквир, и у финим медаљонима, који подсећају на најбоље барокне картуше са неког Марковићевог иконостаса, смештене су ведуте града Моровића и манастира Шишатовца, главног расадника Штиљановићевог култа у Срему. Јасно је да је за Жефаровићеву графику карактеристична извесна неуједначеност, мешање стереотипног са оригиналним графичким решењима. Како изгледа, Жефаровић је у графици, далеко више него у сликарству, показивао смисао за добра композициона решења, иако је и овде могуће поставити питање његове графичке изворности, тј. у којем степену је он директно копирао туђе предлошке, а у којем само слободно користио и разрађивао туђа решења. Јер, доиста, тешко је у нашој уметности тога доба наћи једну тако добро обрађену композицију као што је његов бакрорез *Бојородица извор живоїа*, изрезан 1744, или *Бојородица олимпїјска*

из 1752. Иако је иконографија прве теме чврсто везана за Атос, он је обрађује на начин који сведочи о већ изразито барокној концепцији. Нова уметничка струјања постепено су ову стару тему ослободила од њене првобитне теолошко-симболичне наглашености, претварајући је све одређење у барокну жанр-сцену, са типично барокним контрастирањем у распоређивању личности. Поред слепаца, богаља и просјака око базена са чудотворном водом окупљени су, с истим правом на тражење лека, краљеви, патријарси, војници, овоземаљски силници сваке врсте и рода, а ово истицање просјака сасвим одговара барокном „култу сиротиње“. Чисто графички поступак, већа тежња ка светло-тамним ефектима, продубљеност простора, сигурно постављање ликова, јасно сведоче да је Христофор Жефаровић дорастао до занатске вештине која потврђује изванредну гипкост његове граверске руке. На овом бакрорезу сасвим је нестало оног схематичног линеаризма, оне укочености и површинске обраде која карактерише ликове у *Схематикографији*, или илустрације у књизи *Описаније свјатоїо божијеї града Јерусалима*. Његове сликарске тежње у графици лако можемо познати на горњем делу изванредног, скоро монументално замишљеног бакрореза *Св. Кузмана и Дамјана* из 1743. сасвим у духу барокног илузионистичког сликарства делују анђели који у лету придржавају свемирску куглу са које царује св. Тројица. Богатство валера основна је карактеристика његовог антиминос из Драговића на којем осетљива примена светло-тамних ефеката ненаметљиво подвлачи пластичне ефекте. Његово напуштање сликарских послова у корист графике, изазвано првенствено друштвеним и политичким разлозима, обезбеђује Жефаровићевој графици изванредно важно место у проучавању духовне климе у којој је тада живело српско друштво. По-

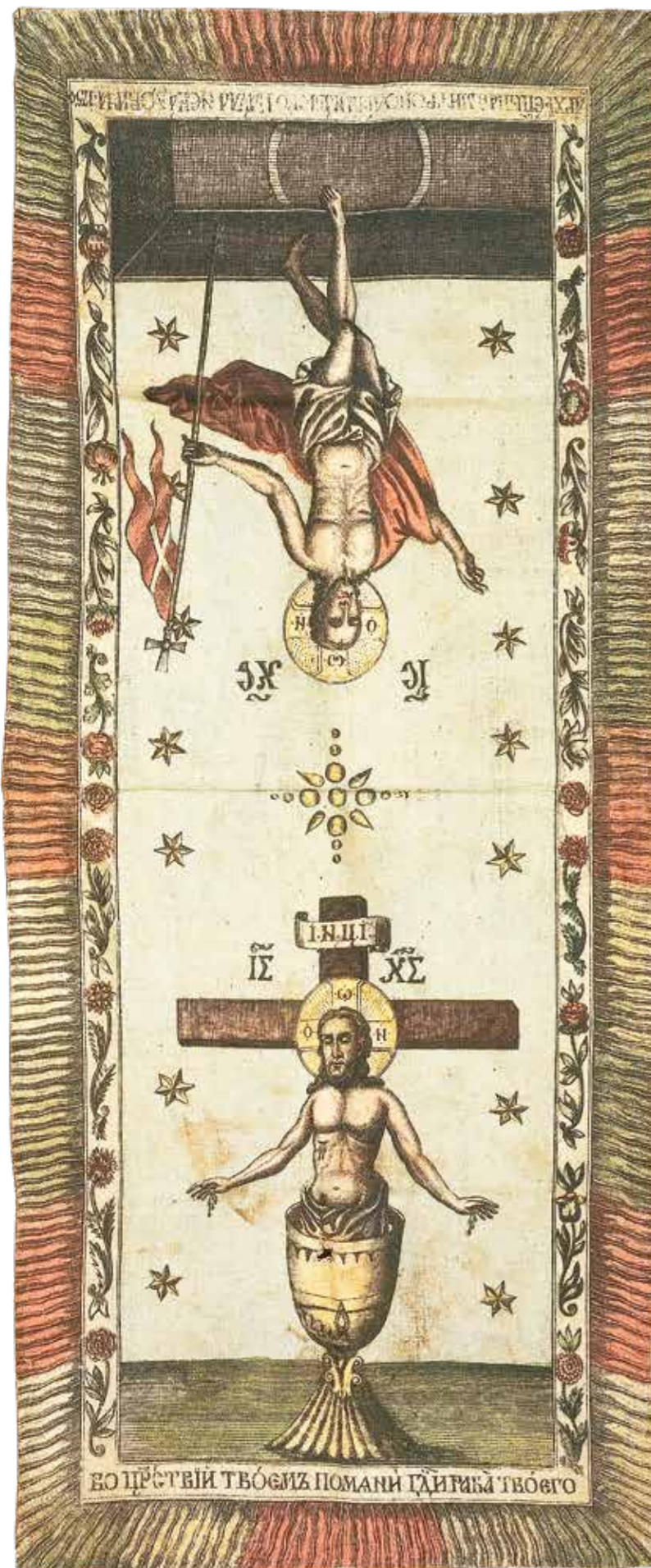
ред сигурне уметничке, Жефаровићева графика има и изванредну документарну вредност. Јер, ширећи култове Срба владара и светитеља, Карловачка митрополија открива и један део своје политичке виталности, а сва та светачка житија јасно су учвршћивала свест о политичком и правном континуитету српског народа, чији је опстанак зависио од будног чувања његовог привилегијалног положаја.

Тек недавно проучена је и трећа грана Жефаровићеве уметничке делатности: рад на црквеном уметничком везу. И у овој области Жефаровић је оставио свакако најрепрезентативније пример-

ке веза насталог у српској уметности XVIII века. Испитивачи ове његове активности с правом су поставили питање Жефаровићевог личног удела у извођењу тих скупоцених примерака црквеног текстила. Али, без обзира на то да ли је Жефаровић лично радио на везу, или су то други изводили према његовим нацртима, битно је да је његов удео у том послу био значајан, откривајући и иконографске и стилске карактеристике типичне за Жефаровићеву уметност. Пре свега, на овим везовима појављује се оно исто прожимање западњачких и источњачких стилских утицаја, а елементи барока и у овој старој грани византијске уметности



Антиминос манастира Драговића



означавају ново доба, изражено у слободнијем постављању композиције и у барокно-сликовној обради појединачних ликова. Његове плаштанице, завесе, архијерејски сакоси и подеје, употребом и нијансирањем више тонова различитих боја, делују сасвим сликарски и колористички. Примена златних и сребрних нити знатно је редуцирана, а њихову употребу Жефаровић углавном своди на израду декоративних елемената. Само на епитрахилима Жефаровић напушта сликовно обрађивање, а разнобојни свилени конци ишчезавају на овим везовима скоро сасвим, тако да злато и сребро у највећој могућој мери сугеришу утисак металне пластике. Сви Жефаровићеви везови откривају мајстора који се одлично сналазио у овој компликованој техници, савлађујући њену проблематику пре свега сигурним познавањем самога материјала. Као такав, Жефаровић представља и последњи изданак оног дела источноправославног монаштва способног да занатски савлада разнолике уметничке технике, а да у том процесу не ишчезну и праве уметничке вредности.

Док ново изучавање наше уметности XVIII века све више истиче ликовне заслуге Христофора Жефаровића за развој новије српске уметности, његова лична биографија остаје и даље штура, прекривена велом неке монашке анонимности. У оскудним писмима он нам се представља час као личност унижена туђим суровим поступцима, час као виспсени посредник за властите трговачке планове. Дирљиво је и веома карактеристично то његово вечито запомагање, стално тражење мецена, понекад ситно калуђерско ласкање ради стицања неке моћне заштите. А заштита коју је тражио, и понекад имао, никада није штедро пружена његовом слободном уметничком стварању, сасвим је извесно да је она редовно ограничена на коришћење практичних услуга које су Жефаровиће-

Дарак за ѿуѿир

ви протектори захтевали од њега. Уосталом, наше друштво тада још није било зрело да схвати све оне уметничке новине које му је пружао Христофор Жефаровић. Тек захваљујући сагледавању по-

литичких последица *Сѣмаѿографије* у српском друштву, Жефаровићу је патријаршијски писар Павле Ненадовић и могао да посвети песму пуну признања и кићених речи:

„Колико ти труд твој обећава поштовани Христофоре
Књига открива ономе који је само руком отвори
Гле, ово ново казује:
Да ти је у ствари ова књига мала велико име обележила.
Ето колико ћеш бити поштовани увек у славном
српском народу...
Ето овај часни рад не могу довољно да нахвалим и опишем
Но срце пуно наклоности, као награда твоје труду теби приносим
И обећава част и похвалу од народа који ће читати ово и бићеш у
успомени, но не малој колико ће ово моје дело
на светлости потрајати
него ћеш бити у успомени и сећању многаја љета.“

Тако је Ненадовић певао 1741. А већ 5. августа 1753. Жефаровић је из наше средине одлутао у Русију. У Москви, у Богојављенском манастиру, 18. септембра исте године, Жефаровић умире изненада. Своју оскудну имовину завештао је нећаку Данилу, одређујући му стараоца и будући позив. Била му је жеља да синовцу омогући оно што сам није имао: редовно школовање на Бечкој уметничкој академији. Стигао је још да забележи и своје дужнике, расуте по разним градовима чак до Јерусалима. Међутим, сви ти подаци заједно тек незнатно разрешавају Жефаровићеву уметничку и људску осамљеничку биографију. Податке од истинске вредности пружа нам још увек само његово уметничко дело. Оно истовремено представља и тиху, аутобиографску балканску и рано барокну повест о процесу нашег уметничког оп-

раштања са средњим веком. Уметничке личности које су се појавиле након исписивања последњих поглавља ове хронике, проткане и елементима неког скромног „барокног енциклопедизма“, имале су већ прилике да спознају и користе једно ново ликовно искуство. Створене су већ основе за нове уметничке немире, за напоне једне „епохалне кризе“ (Gustav René Hocke) која је убрзо и српско друштво XVIII века, а још најпре његово духовно стварање, увела у богати свет словенског барока. У том великом поступном процесу споразумевања и прилагођавања дело Христофора Жефаровића, колико год је хетерогено у својој основној идејној и уметничкој инспирацији, представља једну од најсигурнијих полазних станица за проучавање дугих путовања модерне српске културе. ■