

IKONOSTAS CRKVE SVETOG LUKE U KUPINOVU KAO PRILOG PROUČAVANJU SLIKARSKOG OPUSA JAKOVA ORFELINA

Teodora A. Filipović*

Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet u Beogradu, Republika Srbija

Sažetak

U vreme kada je na Zapadu zlatna epoha baroka već bila na izmaku, u Srbiji je ona tek počela da se razvija, posebno u sakralnoj umetnosti. Slikarstvo ranog baroka nije stvarala homogena grupa slikara. Razvijalo se pod rusko-ukrajinskim, južnobalkanskim i uticajima koji su polako pristizali iz zapadnoevropskih centara umetnosti, a nova barokna shvatanja započela su izvođenjem zidnog slikarstva u novopodignutim srpskim crkvama. Analizom istoriografskih podataka, može se uopštavati dalji razvoj barokne sakralne umetnosti, koja sada dobija odlike visokog baroka, a koju odražava čvršća kulturna orijentacija ka Beču, crkvene i školske reforme. Srpsko slikarstvo poslednjih decenija 18. veka predstavljalo je skup raznorodnih shvatanja, ali su u osnovi preovlađivale likovne formulacije vodećeg majstora kasnobaroknog eklekticizma Jakova Orfelina, koji je svojom ličnošću i delom dao duhovni pečat našoj kulturi epohe prosvete. Savremena tumačenja crkvenog slikarstva našla su prisustvo u delima Jakova Orfelina, koji će pod uticajem prosvetiteljstva starozavetnu i novozavetnu tematiku tumačiti u okvirima istorijskog slikarstva. Upravo je ikonostas rokajnog stila Crkve Svetog Luke u Kupinovu, koji je oslikao Jakov Orfelin u pozno baroknom – rokajnom maniru, sa izvanrednom portretskom obradom likova i najfinijim kolorističkim rešenjima, primer nove orijentacije srpskog slikarstva 18. veka i, kao takav, reprezentativan primer kulturnog nasleđa epohe koja je značajan segment srpske kulturne baštine.

Cljučne reči: Crkva Svetog Luke u Kupinovu, Jakov Orfelin, ikonostas, srpsko slikarstvo 18. veka.

Uvod ili o zadužbini Crkve Svetog Luke u Kupinovu

Crkva Svetog Luke u Kupinovu, poznata još i kao Despotska crkva, jedna je od najstarijih pravoslavnih crkava severno od Dunava i Save u Sremu, danas na teritoriji opštine Pećinci. Pretpostavlja se da je crkva podignuta sredinom 15. veka, između 1451. i 1456. godine, kao zadužbina despota Đurđa Brankovića i prevashodno je značajna zbog svoje istorijsko-dokumentarne vrednosti. Prvi pisani pomen o crkvi potiče iz 1486. godine, kada je despotica Angelina sa sinovima Đorđem i Jovanom prenela tu mošti svog muža, despota Stefana Brankovića (Sveti Stefan Slep).

* yukimomochi@gmail.com

Crkva je poznata među seljanima još i kao Despotska crkva. Sagrađena polovinom 15. veka, ona je najstarija pravoslavna crkva severno od Save i Dunava. Godine 1521. Turci Osmanlije, na čelu sa Sulejmanom Veličanstvenim, nakon osvajanja Srema, razorili su utvrđene gradove u Sremu, među kojima je bio i grad Kupinik, a crkva je dva puta obnavljana, i to početkom 18. veka, 1726–1730, pod vođstvom kapetana TREBA Mihajla Vasića, zajedno sa žiteljima sela, i krajem 19. veka, 1894, kada su fasada i konstrukcija crkve bile u potpunosti završene. Danas je crkva, zajedno sa baroknim ikonostasom Jakova Orfelina iz 1780. godine, zakonom zaštićena.



Slika 1: Istočna apsida sa polukružnim prozorom, Crkva Svetog Luke, Kupinovo;

Slika 2: Zapadna i istočna vrata, Crkva Svetog Luke, Kupinovo

Slika 1: East apse with rounded window, Church of St. Luke, Kupinovo

Picture 2: Western and Eastern Gate, Church of St. Luke, Kupinovo

Sveta i prepodobna Angelina rođena je kao ćerka pravoslavnog kneza albanskog Arijanita iz elbasanskog kraja, dok ime njene majke nije poznato. Još kao dete je bila veoma pobožna i vaspitavana u religioznom duhu pravoslavlja. Dolaskom despota Stefana Brankovića na Arijanitov dvor 1441–1444. godine, zarobljen je i oslepljen zajedno sa bratom Grgurom od strane Turaka. U Skadru 1461. godine, Angelina i slepi despot Stefan su se venčali, i u braku izrodili troje dece: sinove Georgija (Đorđa), Jovana i ćerku Maru. Pod napadima Agarijana, porodica se povukla u Italiju, u oblast Furlaniju na severu (područje Tršćanskog zaliva), gde se despot Stefan Branković upokojio 9. oktobra 1476. godine. Angelina se obratila za pomoć ugarskom kralju Matiji Korvinu, koji joj je na korišćenje ustupio sremski grad Kupinovo na Savi, Slankamen i Berkasovo. Za Srbe u Sremu ovo je bilo ohrabrenje i pojačanje državotvorne snage, a za Ugre jače vezivanje Srba za ideju odbrane južnih granica. „Srpska naseobina”, tj. *vicus Rascianorum*, pominje se u Čereviću na Dunavu oko 1478. godine. Angelina je mošti despota Stefana prenela u Kupinovo, i položila ih u Crkvu Svetog apostola i evanđeliste Luke 15. februara 1486. godine. Sin Đorđe je titulu despota, koju mu je dodelio mađarski kralj Matija, ustupio bratu Jovanu i zamonašio se u manastiru Kupinovo 1495. godine, dobivši novo ime Maksim. Nakon što je Maksim postao

mitropolit beogradski i sremski, zajedno sa majkom Angelinom podigao je na obroncima Fruške gore u Sremu sveti manastir Krušedol, gde je i sahranjen u svojoj zadužbini 18. januara 1516. godine. Mati Angelina je umrla 1520. godine, a njene mošti su počivale u manastiru Krušedol.



Slika 3: Poslednji Brankovići – Stefan, Angelina, Maksim i Jovan – zauzimaju vidno mesto u srpskoj hagiografiji i nacionalnoj istoriji prve polovine 16. veka
Figure 3: The last Brankovići – Stefan, Angelina, Maksim and Jovan – occupy a prominent place in the Serbian hagiography and national history of the first half of the 16th century

Istraživanjem građevinskog korpusa, utvrđeno je da nije pretrpela velike izmene tokom svoga postojanja. Crkva je podignuta na temeljima dve građevine, prvobitnog paganskog svetilišta iz prvog veka nove ere, na čijim osnovama je sagrađen hrišćanski hram koga je podigao kralj Dragutin. Ovaj hram je porušen i na njegovim osnovama je despot Đurađ Branković podigao Crkvu Svetog Luke, koja je danas autentičnog, izvornog oblika. Jednobrodna crkva masivnih zidova, podignutih od kamena i opeke, danas je u celini pokrivena ravnom drvenom tavanicom. Duboka oltarska apsida u širini broda ima polukružni oblik, a naos je od priprate odvojen niskom zidanom trojnom arkadom. Radovi na tekućem održavanju i delimičnoj obnovi građevinskog korpusa vršeni su od 1952. godine, a arheološka istraživanja od 1994, kada je crkva arhitektonski snimljena i sačinjen popis slikarskih radova.¹



Slika 4: Spolije na spoljnoj fasadi iz prvog veka nove ere sačuvane na zidu Crkve Svetog Luke, kao i natpisi u samoj unutrašnjosti crkve, Kupinovo
Figure 4: Spolies on the outer facade of the first century AD preserved on the wall of the church of the Holy Luke, as well as inscriptions inside the church itself, Kupinovo

¹ <https://nemanjazujic.wordpress.com/crkva-svetog-luke/>

Opšte odlike ikonostasa u Srbiji u 18. veku

U pravoslavnim crkvama ikonostas (grč. *Stasis* = stajanje) je pregrada prekrivena ikonama, koja odvaja oltar od ostalog prostora crkve. Najčešće je izrađivan od drveta, kamena, a ređe od metala. Na ikonostasu se nalaze troja vrata: severna, srednja i južna. Srednja se zovu Carske dveri ili Sveta vrata, a ostala đakonska ili anđeoska vrata. Prema naosu, ikonostas je pokriven ikonama slikanim u vizantijskom ili baroknom stilu. Ikonostas u kućama pravoslavnih hrišćana predstavlja kućni oltar. Najčešće je to zid, niša ili polica gde stoje ikone (Ajzenberg, 2007).

Ikonostas čini nekoliko redova ikona, postavljenih u određenom poretku i učvršćenih na specijalnom nosaču. Ako se posmatra sa umetničke tačke gledišta, ikonostas istovremeno predstavlja i arhitektonsku formu u enterijeru hrama, a i celovitu kompoziciju likovnih dela. Ta dela su raspoređena na osnovu jedinstvenog duhovno-estetskog i ikonografskog sistema. Svaki red sastoji se od većeg broja ikona, koji može biti između 12 i 15 slika (Kovačević, 1995).

Pre 15. veka visoki ikonostasi nisu izrađivani, već su to bile mramorne ili drvene pregrade sastavljene od nosača spojenih niskom ogradom i arhitravom. U centru se nalazi otvor koji vodi u oltarski prostor. U tom periodu nisu se postavljale ikone na oltarskoj pregradi, već su one bile na bočnim zidovima ili u potkupolnom prostoru. Jedine predstave koje su se mogle naći na arhitravu su Deizis i neke scene Velikih praznika. Promene u samom izgledu ikonostasa dešavale su se postepeno. Pod uticajem rusko-ukrajinskih visokih oltarskih pregrada, u baroku su ikonostasi rasli u visinu. „Svojim sjajem i raskoši telo visokog ikonostasa je, više nego ijedan drugi detalj unutrašnjosti hrama, doprinosilo svečanosti bogoslužbenog ceremonijala baroknog doba” (Vuksan, 2016, str. 29). Zbog ovakvih odstupanja od tradicionalnih niskih kamenih i drvenih pregrada, u 19. veku ovakav vid izrade ikonostasa je dosta kritikovan, zbog analogije sa raskošnim katoličkim baroknim oltarima.

Prve srpske ikonostase izrađuju ukrajinski majstori, pri čemu između srpskih i ukrajinskih radova nije moguće napraviti direktnu paralelu. Na razvitak srpskih baroknih ikonostasa uticale su i srednjoevropske drvorezbarske radionice (Timotijević, 1996; navod: Kostić, 2007, str. 222). Ovi uzori prenosili su ista scenografska shvatanja ikonostasa, u kojima je mesto slike bilo određeno zapadnoevropskim visokim crkvenim retablama i trijumfalnim baroknim kapijama. Ikonostasi su formom i likovnim programom bili scensko središte baroknog enterijera sakralnih objekata.

Repertoar ikonostasa u ovom periodu je bio veoma složen i obuhvatao je skoro sve teme baroknog slikarstva. Najveća pažnja bila je posvećena prestonim ikonama, gde je uobičajeno predstavljanje četiri prestone ikone. Levo od severnih Carskih dveri postavlja se Bogorodica, a desno Hrist. Pored dveri je najčešće ikona svetitelja kojem je hram posvećen, a pored južnih ikona Jovana Preteče. Broj ikona na ikonostasu zavisi od veličine crkve. Sokl ikonostasa mogao je da sadrži

kompozicije čija je tematika vezana za prestone ikone. U tom slučaju, slikane su predstave iz jevanđelja, dok je ispod prestone ikone patrona predstavljano njegovo žitije. Iznad prestonih ikona, u centralnoj zoni, mogu se naći i ciklusi Velikih praznika, kao i likovi apostola i proroka, dok su predstave prazničnih ikona ređe. Na ranijim ikonostasima, ukrašenim po uzoru na tradiciju južnobalkanskog zaleđa, parapetne ploče ispod prestonih ikona nisu bile oslikavane.

U pravoslavnim sakralnim zdanjima Carske dveri su vrata na ikonostasu koja otvaraju središnji prolaz ka oltarskom prostoru. Carske dveri u pravoslavnoj teologiji imaju značajnu simboliku. Na primer, otvaranje vrata označava pristup carstvu nebeskom nakon Strašnog suda, a zatvaranje lišenost Raja usled greha. Simbolično, kroz njih je prošao *ovaploćeni logos*, pa se tematika slikarstva vezuje za Blagovesti. U slučaju da se broj tema povećava, biraju se iz marijanskog ciklusa kao simbol čistote od grehova.

Najpotpuniji ikonostas u 18. veku je iz Crkve Sv. Georgija u selu Veliki Bastaji, koji je izradio Mojsej Subotić 1785. godine. Njegova specifičnost je u drugoj zoni gde se nalaze predstave vladara i srpskih svetitelja, što ga ujedno čini i jedinstvenim ikonostasom ovog perioda. Nažalost, ikonostas je danas oštećen u značajnoj meri (Medaković, 1980; navod: Kostić, 2007, str. 222).

Slikarstvo Jakova Orfelina u svetlu ikonostasa Despotske crkve u Kupinovu

Kostić navodi da je prva ocena slikarstva Jakova Orfelina po kojoj je „bio dobar umetnik, nepostidan član naše plejade 18. veka, na kome se više oseća, no na ikom drugom do Arse Teodorovića, da je školovan umetnik, ali da njegova korektnost katkad ide u suvoću i pedanteriju” (Kostić, 2007, str. 222), obeležila je po svemu sudeći poglede potonjih istraživača srpske umetnosti 18. veka. Izrečeni sud kasnije je delimično osporen iznošenjem mišljenja o kompozicijama malog formata sa oltarskih pregrada u Deliblatu, Staparuu, Parabuću i Karlovcima, na kojima se „Orfelin znatno spontanije predavao kolorističkom postupku, slikajući u slobodnoj nesputanoj fakturi, ponekad čak i širokim potezima četke, što je, razume se, u suprotnosti sa ranije iznesenim mišljenjem da njegova korektnost ide u suvoću i pedanteriju” (Medaković, 1980, str. 78–79; navod: Kostić, 2007, str. 222).

Izgleda da su neke od prvih pohvalnih ocena, kao na primer kada je primećeno da je Orfelinovo „Sv. Trojstvo možda najbolja moderna sveta kompozicija te vrste u nas, a njegov Bog Otac najveličanstvenija ličnost u modernoj srpskoj ikonografiji” (Petrović, Kašanini, 1989; navod Kostić, 2007, str. 222), često bile zapostavljane ili zaboravljene. Umesto toga nametalo se poređenje sa savremenicima, istaknutim slikarima druge polovine 18. veka, Teodorom Kračunom i Teodorom Ilićem Češljarom, pri čemu je Orfelinu ostavljena pohvala za preciznost i korektnost. Dobar primer takvog suda je opaska da Orfelin „nije bio ni

tako veliki kolorista kao Kračun, ni tako poetičan kao Češljar, ali je bio darovit i ozbiljan umetnik, koji izvrsno vlada svojim zanatom". Pomenuto 'izvrsno vladanje zanatom' nije moglo biti osporeno ni u pregledima drugih autora, iz lako objašnjivog razloga. Naime, i pored sudova koje savremeni istraživači mogu imati u izučavanju umetnosti 18. veka i njenih glavnih protagonista, ostaje nepobitna činjenica da je Jakov Orfelin bio jedan od prvih poznatih slikara sa akademskim znanjem i, verovatno iz tog razloga, i najtraženiji umetnik religioznog slikarstva u svom vremenu. Za Orfelinove savremenike, Kračuna i Češljara postoje posredni, sasvim ubedljivi dokazi o usavršavanju na bečkoj Akademiji, ali su oni svoja prethodna slikarska znanja stekli učeći u radionicama domaćih majstora, koji su prihvatili nekad dominantni i zvanično usvojeni uticaj iz Ukrajine. Kod Jakova Orfelina neopterećenost tim nasleđem odraziće se na celokupno umetnikovo delo i njegov značaj za srpsko slikarstvo.

Određivanje Orfelinovog stilskog opredeljenja, dato kroz prizmu istraživača srpskog baroka, varira u odnosu kako je nauka posmatrala razvoj barokne umetnosti među Srbima, odnosno od razmatranja srpske recepcije kasnobaroknih tendencija u Srednjoj Evropi i novih stilova krajem 18. veka. Dok su ga stariji istraživači označili kao nosioca čistog baroka, mlađi su u njegovom slikarstvu videli početak rokoka, pa i nagoveštaje klasicizma. Nesumnjivo da su se u to doba začinjale nove stilske tendencije koje će, naročito u 19. veku, imati presudni uticaj na sve, pa i na srpsku umetnost, ali u oceni Orfelinovog slikarstva priklanjamo se umerenoj struji koja tu umetnost označava kao kasnobarokni eklekticizam, koji je pouzdano pod uticajem rokajnih elemenata koje unosi u svoj izraz, ali ne u meri isticanja rokoka kao samostalne faze u razvoju srpskog slikarstva kao posebnog stila, kakav nije bio ni u drugim evropskim sredinama koje su imale daleko više osnova za to. Kao što je za razvoj ranobaroknog slikarstva glavni uticajni i ugledni centar bila Kijevo-pečerska lavra, tako je za razvoj srpskog kasnobaroknog slikarstva sa kraja 18. veka glavni centar bila bečka Akademija likovnih umetnosti. Pod uticajem ovog uzora razvila se srpska kasnobarokna umetnost, čija je suštinska odlika bila eklekticizam, bez retrospektivnosti. Ikona više nije morala da sadrži verski identitet, postala je verska slika.

Početak osamdesetih godina 18. veka, kada se Jakov Orfelin vraća iz Beča, uticaji rusko-ukrajinske umetnosti, posredstvom terezijanskih reformi, bili su gotovo potisnuti na području Habzburške monarhije. Kao umetnik, svojim delom Orfelin preuzima ulogu u njihovom prevazilaženju, preformulišući nove zadatke koji su postavljeni pred slikare Karlovačke mitropolije. Terezijansko-jozefinističke reforme su, sužavanjem političke moći crkve u okviru verskog delovanja, prouzrokovale razdvajanje versko-političkog programa same Mitropolije. Nakon Temišvarskog sabora 1790. godine, kada je nestala nada u dobijanje nezavisne teritorije, mlado građanstvo je shvatilo da se ne može više oslanjati na neprikosnoveni položaj crkve. Mobilizujući demokratske stvaralačke snage u smislu rađanja novog kvaliteta, osnažena aristokratija uzdrmaće vekovni legitimitet

Srpske pravoslavne crkve. Estetski ideali bečke Akademije za slikare i klijentelu Karlovačke mitropolije postaju neprikosnoveni. U nastavnom programu Akademije tada su vladala eklektična, poznobarokna umetnička shvatanja, koja su bila pod snažnim uticajem italijanskih, naročito venecijanskih slikara. Od prvih decenija 18. veka prihvatane su rokajne formulacije, koje su se sjedinjavale sa eklektičnom poznobaroknom umetnošću. Ova shvatanja postala su, krajem 18. veka, važeći ideal i srpskog slikarstva. Jakov Orfelin, kao umetnik školovan na Akademiji Jakoba Šmucera, prihvatajući njenu doktrinu, potiskuje majstore prelaznog perioda, donoseći u Karlovačku mitropoliju slikarstvo oslobođeno verskog identiteta. Na oltarskim pregradama, po kojima se i razlikuje od svojih prethodnika, razvija ideju vizuelizirane evharistologije, sasvim u duhu prosvetiteljskih shvatanja čija je racionalistički nastrojena kritika osuđivala preterano isticanje Bogorodičine zastupničke uloge i njenog značaja u ekonomiji spasenja. Visoko školovani zastupnik umirene, skoro racionalističke varijante baroka, koju karakteriše uzdržanost u crtežu, kompoziciji i boji, Orfelin u srpsku sredinu donosi nove stilske uticaje. Ove osobine su ga u fazi opredeljivanja za rokoko odvrćale od razneženosti i preterane mekoće. Prisustvo rokoko, koje se oseća već na njegovom prvom delu, oltarskoj pregradi kikirindske crkve, na kojoj pokazuje razumevanje za nova umetnička strujanja, ogledalo se u promeni slikarske palete, koja svojim pastelnim tonovima potiskuje jake kontraste tako svojstvene baroku, i novom tumačenju svetlosti. Neoklasicistički elementi u Orfelinovu slikarstvu zapaženi su na portretu mitropolita Stefana Stratimirovića, ali i preko drugih formalnih elemenata i na pojedinim ikonama. Umetnik na svojim ikonostasima pokazuje da je u vreme kada se vraća sa Akademije pun novih ikonografskih rešenja, kao što je pomenuta upotreba amblematskog jezika, koje, neopterećen starim raspravama o dokazivanju verskog identiteta, tako značajnim u vremenu pre reformi u Habzburškoj monarhiji, primenjuje već na svom prvom poslu. Slikanje bezbroj puta iste religiozne tematike koju je morala da sadrži oltarska pregrada, kao i udovoljavanje željama klijentele, ograničavalo je Orfelina u slobodi umetničkog izražavanja. To ga je, svakako, u slikarstvu dovodilo do neinventivnosti, stagnacije, pa ponekad i opadanja kvaliteta. Pa ipak, iako u dobroj meri zasićen ponavljanjima u likovnim rešenjima, on je pred kraj života uspeo da naslika izuzetnu, originalnu ikonografsku celinu u manastiru Bezdinu (Kostić, 2007, str. 222).



Slika 5: Prestona ikona – Bogorodica sa detetom, detalj prestone ikone, Kupinovo
Picture 5: Prestona icon - Mother of God with a child, detail of the throne icon, Kupinovo



Slika 6: Hristos, detalj prestone ikone, Kupinovo
Figure 6: Christ, detail of the throne icon, Kupinovo

Ikonostas u Kupinovu pripada poznobaroknom periodu. Pojava i razvoj kasnobaroknog slikarstva bili su određeni okvirima kulturno-političkih promena u doba Josifa II. Idejne promene doba prosvetljenog i učenog čoveka – doba prosvetiteljstva – obeležile su poslednje decenije 18. veka. Učeni umetnik, putnik po evropskim metropolama umetnosti, prihvata i sprovodi ideje prosvetiteljskih reformi. Među umetnicima koji će srpsko slikarstvo povesti putem srednjoevropskih kasnobaroknih formulacija, ističu se Jakov Orfelin i Teodor Ilić Češljar. Njima se pridružuju drvorezbari Aksentije Marković i Marko Vujatović. Neoklasicizam, kao stil nastupajuće epohe, zasnovan na idejama prosvetiteljstva, neće dovesti u pitanje vladajuća kasnobarokna shvatanja ni u prvim decenijama narednog veka. Takav sled prepoznaje se u delima slikara Stefana Gavrilovića, Jovana Isajlovića Starijeg, Georgija Miškovića i Mihajla Živkovića².

Nova orijentacija srpskog slikarstva je posebno vidljiva u tendenciji slobodnijeg shvatanja prestonih ikona, koje su sada rasterećene od ranijih dekorativnih elemenata, čime se približavaju duhu Zapada, posebno austrijskom slikarstvu (Vasić, 1971, str. 121).



Slika 7: Ikonostas, Crkva Svetog Luke, Kupinovo
Figure 7: Iconostasis, Church of St. Luke, Kupinovo

² (<http://www.galerijamaticesrpske.rs/slikarstvo-kasnog-baroka.html>).

U drugoj polovini 18. veka, ova mala, skromna građevina, izdužene pravougaone osnove sa polukružnom oltarskom apsidom, dobila je raskošni ikonostas sa rezbarijom izvedenom u rokajnom stilu, koja se pripisuje osiječkom rezbaru Jakobu Gerstneru. Ikonostas je rad poznatog umetnika Jakova Orfelina, slikan u barokno-rokajnom duhu, sa izvanrednom portretskom obradom likova i najfinijim kolorističkim rešenjima. Ikonostas je završen 1780. godine, kako je zabeleženo u letopisu ove crkve³.



Slika 8: Dekorativni elementi ikonostasa Crkve Svetog Luke u Kupinovu
Figure 8: Decorative elements of the iconostasis of St. Luke's Church in Kupinovo

Nakon oslikavanja ikonostasa u parohijskim crkvama Maradika i Obreža, Jakova Orfelina je pozvala crkvena opština u Kupinovu, naručivši od njega oslikavanje

³ <http://zavodsm.rs/srpska-pravoslavna-crkva-svetog-luke-kupinovi/?ltr=lat>

oltarske pregrade obližnjeg hrama Svetog Luke, jedne od najstarijih pravoslavnih crkvenih građevina u krajevima severno od Save i Dunava (Matić, 1981, str. 41). Na zaključak do koga su došli brojni istraživači, da je Crkva Svetog Luke jedna od najstarijih sačuvanih u Sremu, upućuju i postojeća istorijska dokumenta, koja ukazuju da je utvrđeni grad Kupinovo, sa hramom podignutim u neposrednoj blizini, tokom druge polovine 15. veka najčešće bio u posedu srpskih despota iz porodice Branković (Kostić, 2007, str. 234). Despotu Đurđu Brankoviću, već od 1451, zajedno sa znatnim posedima u Sremu, pripadaju i važni utvrđeni gradovi Kupinovo, Zemun, Mitrovica i Slankamen. Između 1465. i 1471. navedeni posedi vlasništvo su despota Vuka Grgurovića, unuka despota Đurđa, a posle 1486. do prvih godina 16. veka Kupinovo se nalazi u rukama despota Đurđa i Jovana Brankovića (Popović, 1950, str. 77).

Hram je, kako se pretpostavlja, podigao despot Đurđe Branković u periodu između 1453. i 1456. godine, da bi u njega položio mošti Svetog Luke, otkupljene u Epiru i čuvane u Bogorodičinoj crkvi u Smederevu (Grujić, 1939, str. 352–354 ; navod: M. Kostić, 2007: str. 234). Crkva se u istorijskim izvorima prvi put spominje 15. februara 1486, kada je despotica Angelina po povratku iz Ugarske, zajedno sa sinovima Đurđem i Jovanom, u njoj smestila mošti svoga supruga despota Stefana Brankovića (Grujić, 1939, str. 352–354). Kada su Turci 1521. do temelja razrušili grad Kupinik, hram je opusteo, da bi između 1726. i 1730. bio obnovljen (Matić, 1981, str. 42.; navod: Kostić, 2007, str. 234), preuzimajući funkciju parohijske crkve sela Kupinovo. Na ikonostasu nema slikarevog potpisa, ali na osnovu stilskih osobina i karakterističnih kompozicionih rešenja pouzdano se pripisuje Jakovu Orfelinu (Vasić, 1971, str. 243–245). Vreme nastanka ikonostasa Crkve Svetog Luke predstavlja složen problem. U literaturi je na osnovu zabeleške iz Letopisa kupinovačke crkve oltarska pregrada datovana u 1792. godinu (Vasić, 1971, str. 245). Međutim, izvršena je korekcija na osnovu činjenice da u knjizi inventara sa приходима i rashodima hrama za 1792. nema računa isplaćivanih za slikarske radove, koji bi sigurno bili zabeleženi da je ikonostas tada završen. Anonimni letopisac je godinu mogao dodati kasnije (Lesek, 1990, str. 261–262).

Oltarska pregrada je najverovatnije nastala posle radova u Maradiku i Obrežu, koji su mu po koncepciji, stilu i ikonografskim temama najbliži, tokom osme decenije 18. veka. Duboreznu baroknorokajnu konstrukciju ikonostasa, koja je vrlo bliska rezbariji u Obrežu (Lesek, 1981, str. 297; navod: Kostić, 2007, str. 234), izveo je osječki majstor Jakob Gerstner, verovatno, takođe, osamdesetih godina 18. veka, što bi potvrdilo datovanje slikarskih radova u kraj iste decenije. U soklu ikonostasa četiri scene doslovno ponavljaju raspored iz Obreža. U donjem pojasu medaljoni su većih dimenzija od onih ispod prestonih ikona, na koje se po tematici odnose. Niže predstave *Bogorodice sa malim Hristom* predstavljen je *Susret Marije i Jelisavete*, na većem polju *Gostoljublje Avramovo*. Kostić (2007) obrazlaže ovakav pristup pozivajući se na Jevanđelje po Matiji koje govori o šest dela telesnog milosrđa (25, 35–40), kojima je kasnije dodato sahranjivanje mudraca kao sedmo. Uobičajeno su predstavljana kao direktna ilustracija učenja, ali pod uticajem baroknog moralizatorskog propovedništva,

ponekad su tumačena biblijskim primerima. Tako su *Avramovo gostoljublje* i *Hrist u kući Marte i Marije* isticani kao šesto delo telesnog milosrđa. Timotijević (1996) navodi da je *Avramovo gostoljublje*, tradicionalna starozavetna prefiguracija *Svetog Trojstva*, bilo veoma popularno u tematskom repertoaru baroknog slikarstva. Za razliku od rusko-ukrajinskog, u kome je slikano kao predstava *Svetog Trojstva*, „u srpskom baroknom slikarstvu ono često dobija novo značenje koje predstavu uključuje u okvire marijansko-imakulatične, evharistijske ili moralizatorsko-didaktične tematike” (Timotijević, 1996, str. 301).

Doslednost ponavljanja obreškog modela najizrazitija je u kompoziciji *Žrtva Avramova*, koja se nalazi u donjem pojasu, dok je u gornjem *Iskušenje Hristovo*. Iznad *Blagovesti* smeštena je kompozicija *Nedremano oko*. Bočnih dveri nema (Medaković, 1980, str. 64–65; navod: Kostić, 2007, str. 234), a u poljima iznad su *Sveti Đorđe* i *Sveti Dimitrije*. Centralna ikona treće zone je *Krunisanje Bogorodice*. Uspostavljanjem veza sa zapadnom umetnošću u prvoj polovini 18. veka, došlo je do značajnih dopuna i izmena u ikonografskom repertoaru srpskog crkvenog slikarstva. Pod uticajem tih neizbežnih dodira, usvojen je i kasnije često obrađivan motiv krunisanja Bogorodice. Slavljenje Bogorodice Carice neba, kao izraz nove marijanske pobožnosti, javlja se kod Srba prvi put u kompoziciji *Krunisanja* u priprati crkve manastira Bođani (Mihailović, 1986, str. 219; navod: Kostić, 2007, str. 234). Sa obe strane su stojeće figure apostola: *Toma, Vartolomej, Jakov Zavedejev, Jovan, Andrej, Petar, Pavle, Matej, Simeon, Jakov Alfejev, Juda i Filip* (Lesek, 1977, str. 21–26; navod: Kostić, 2007, str. 234). Najviši red ikonostasa, po konfiguraciji samih ikona, pokazuje najveće razlike u poređenju sa oltarskom pregradom u Obrežu. Tu su dvanaest ikona sa prorocima, od kojih se mogu identifikovati *Joil, Jeremija, Danilo, Zaharija, David i Mojsije*, podignute u tri reda, kao u Maradiku, praveći sa temenom *Raspeća* polukrug kojim se završava silueta ikonostasa (Marinković, 1977, str. 46; navod: Kostić, 2007, str. 234). Zone apostola i proroka nadovezuju se na temu centralne ikone *Krunisanje Bogorodice*, potvrđujući njen status kraljice. Bogorodičin nebeski status su nagovestili proroci i potvrdili apostoli. Prema baroknom sholastičkom bogoslovlju, ona je na nebu njihova kraljica, kao što je na zemlji kraljica apostola (Levi D' Ancona, 1957, str. 66–70; navod: Kostić, 2007, str. 234).

Stojeće figure svetitelja, monumentalne i sigurno postavljene u prostor, sa fizionomijama dobro prostudiranim, iznijansiranih karakternih osobina, naglašenog su plasticiteta, potenciranog bogato drapiranom odećom. Maniristički izvijenu i izduženu figuru *Bogorodice koja drži Hrista*, Orfelin je ponovio do detalja sa ranijih oltarskih pregrada, u Kikindi, Grgetegu i Maradiku. Na svim kompozicijama je prisutno, za Orfelina karakteristično, tumačenje svetlosti koja ne dolazi sa neba, nego je ovozemaljska, ravnomerno se prostirući po slikanoj površini, ne praveći duboke senke.

Na ikonostasu su prikazani:

- Centralne dveri – Scena Blagovesti (levo krilo Sveti Gavrilo i desno krilo Bogorodica)
- Prestone ikone – Bogorodica sa detetom i stojeća figura Hristosa

– Proroci, Raspeće, Susret Marije i svetog Jovana, Sveti Dimitrije, Sveti Georgije, Sveta Trojica – Krunisanje, Žrtva Avramova, Gostoljublje, Iskušenje Hristovo



Slika 9 (levo): Susret Marije i Jelisavete
Figure 9 (left): The meeting of Mary and Elizabeth
Slika 10 (desno): Nedremano oko
Figure 10 (right): Untidy eye



Slika 11 (levo): Susret Marije i Jelisavete, detalj ikone
Picture 11 (left): The meeting of Mary and Elizabeth, detail of the icon
Slika 12 (desno): Krunisanje Bogorodice
Figure 12: Crowning the Virgin



Slika 13 (levo): Gostoljublje Avramovo
Figure 13 (left): Hospitality of Abraham

Slika 14 (desno): Gostoljublje Avramovo, detalj ikone
Figure 14 (right): Hospitality of Abraham, detail of the icon



Slika 15 (levo): Žrtva Avramova
Picture 15 (left): Sacrifice of Isaac
Slika 16 (desno): Žrtva Avramova, detalj
Picture 16 (right): Sacrifice of Isaac, detail

Zaključak

Krajem 18. veka, retrospektivnom pravoslavnom nasleđu suprotstavlja se naglašena emocionalnost i pokret kao osnovni element likovnog izraza. Promene se dešavaju longitudinalno, pod uticajem sociokulturnih tendencija, gde se kasnobarokno slikarstvo vezuje za doba prosvetiteljstva. U tom kontekstu, Orfelinova nastojanja su u velikoj meri bila ograničena neliberalnim normama sredine u čijem patronažnom mehanizmu krajem 18. veka crkva još uvek ima važnu ulogu, iako je centralističkim terezijansko-jozefinističkim reformama došlo do sužavanja njene političke moći i uticaja. Ponavljanje likovnih rešenja nije značilo odsustvo originalnosti, koja nije bila ni glavni cilj barokne poetike, stavljene u funkciju retoričke pouke. Doktrina imitacije, koja je predstavljala osnovu humanističkih nauka, smatrana je zajedničkim imeniteljem umetnosti. Mimetički karakter umetničkog procesa Jakova Orfelina, koji se sastojao u ponekad neposrednom preuzimanju grafičkih rešenja, ukazuje da je slikar potpuno savladao alegorijsko-amblematski jezik. U Orfelinovom opusu nema naglašene razvojne linije i velikih kolebanja. U prvi plan ističe jevanđeosku tematiku, a od složenijih alegorijskih tema, one vezane za proslavljanje evharistije. Religioznu sliku oslobodio je njenog složenog alegorijskog jezika, pojednostavio i prečistio, približivši se tako novom reformisanom bogoslovlju zasnovanom na istim shvaćanjima. Njegovim opusom potiskuju se slikari koji su svoj likovni jezik zasnivali na poukama Kijevo-pečerske slikarske škole i skolastičkom bogoslovlju Kijevske duhovne akademije. Jakov Orfelin se ističe kao rodonačelnik građanskog slikarstva u srednjoevropskoj, eklektičnoj, kasnobaroknoj varijanti, koja preko Beča i njegove likovne akademije stiže u našu sredinu. Jakov Orfelin propagirao je, kao predstavnik kasnobaroknog eklekticizma, velikim delom oslonjen na ideje hrišćanskog prosvetiteljstva, napuštanje verskog identiteta likovne predstave (Kostić, 2007, str. 262).

„Potreban je, naime, poseban imaginativni napor, pored istorijskih saznanja – koja ni sama nisu uvek potpuna – o bogoslužbenom poretku onog doba da bismo danas, sa pozicije modernog posmatrača, stekli verodostojnu predstavu o jednom takvom fenomenu kao što je srpsko barokno slikarstvo” (Vuksan, 2016, str. 36).



Slika 17: Sveti Dimitrije, deo ikonostasa Crkve Svetog Luke, Kupinovo
Figure 17: Saint Dimitri, part of the iconostasis of the church of St. Luke, Kupinovo

Literatura / References

- Ajzenberg, A. (2007). *Stilovi*, Beograd: Prosveta.
- Grujić, R. (1939). *Duhovni život*, Novi Sad: Vojvodina I.
- Matić, V. (1981). *Crkva Svetog Luke u Kupinovu*, Novi Sad: Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine, X.
- Medaković, D. (1980). *Srpska umetnost u XVIII veku*, Beograd: SKZ.
- Lesek, M. (1977). *Obrež*, Novi Sad: Popis slikarskih i vajarskih dela u društvenoj i privatnoj svojini na području Srema, III.
- Lesek, M. (1981). *Rezbarija ikonostasa crkve Sv. Arhanđela Gavrila u Molovinu*, Novi Sad: Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine, X.
- Lesek, M. (1990). *Ikonostas Jakova Orfelina u manastiru Grgetegu*, Novi Sad: Manastir Grgeteg – Prilozi monografiji.
- Kovačević, N. (1995). *Tajna živopisanja*, Beograd: Plato.
- Kostić, M. (2007). *Jakov Orfelin i njegovo doba*, Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Timotijević, M. (1996). *Srpsko barokno slikarstvo*, Novi Sad: Matica srpska.
- Popović, D. J. (1950). *Srbi u Sremu od 1736/37. godine, Istorija naselja i stanovništva*, Beograd: SAN.
- Vuksan, B. (2016). *Barokne teme srpskog ikonostasa 18. veka*, Novi Sad: Platoneum.
- Vasić, P. (1971). *Doba baroka – studije i članci*, Beograd: Umetnička akademija.

Internet izvori:

- <http://www.galerijamaticesrpske.rs/slikarstvo-visokog-baroka.html>; (datum preuzimanja: 20. 5. 2017).
- <http://www.galerijamaticesrpske.rs/ikonostas-mitropoljsko-patrijarsijske-kapele-hor-saborne-crkve-sremski-karlovcu.html>; (datum preuzimanja: 20. 5. 2017).

REVIEW PAPER

Article language: Serbian

IICONOSTAS FROM THE CHURCH OF ST LUKE IN KUPINOVO AS A SUBJECT FOR THE STUDY OF PAINTINGS BY JAKOV ORFELINN

Teodora A. Filipović

University of Belgrade, Faculty of Philology, Republic of Serbia

Summary

Starting with the influence of the Golden Epoch of Baroque, which has already been in the west, in Serbia, it has only begun to develop, especially in sacral art. Early Baroque painting did not create a homogeneous group of painters. It developed under the Russian-Ukrainian, South-Balkan and influences that slowly came from the West European centers of art, and new baroque concepts began with the performance of wall painting in newly-established Serbian churches. Further on, the analysis of historical data may reveal the further development of Baroque sacral art, which now has the characteristics of the high Baroque, reflecting a more firm cultural orientation towards Vienna, church and school reforms. Serbian painting of the last decade of the 18th century represented a set of diverse ideas, but basically prevailed the art formulations of the leading master of late baroque eclecticism, Jakov Orfelin, who through his personality and works gave the spiritual imprint to our culture of the epoch of enlightenment. Contemporary interpretations of church painting found a presence in the works of Jakov Orfelin, which, under the influence of enlightenment, interprets old-fashioned and new-knowledge themes in the context of historical painting. It is precisely the iconostasis of the handwriting style of the Church of St. Luke in Kupinovo, which was painted by Jakov Orfelin in the late Baroque manner with extraordinary portrait processing of characters and the finest colored solutions, an example of the new orientation of Serbian 18th-century painting and as such a representative example of the cultural heritage of the epoch a significant segment of Serbian cultural heritage.

Key words: Church of St. Luke in Kupinovo, Jakov Orfelin, iconostasis, Serbian 18th-century painting.

Datum prijema članka/ Paper received on: 17. 10. 2018.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa: Manuscript corrections submitted on: 15.11. 2018.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 25.11.2018.

© 2019 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2019 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

