

ВЛАДИМИР СИМИЋ

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

БЕОГРАД

VMSIMIC@F.BG.AC.RS

УДК: 76.071.1:929 Орфелин З.
762.11.044/.046 Орфелин З.
323.15(=163.41):316.7(439-89)"17"

ПРИМЉЕНО: 26.8.2022.

ОДОБРЕНО: 15.9.2022.

ВЕДУТЕ ЗАХАРИЈЕ ОРФЕЛИНА И БОРБА ЗА ПРАВОСЛАВНИ ИДЕНТИТЕТ СРБА У УГАРСКОЈ У XVIII ВЕКУ*

Сажетак: Захарија Орфелин (1726–1785), српски писац, интелектуалац, издавач и уметник, током своје плодне каријере извео је више бакрорезних представа српских цркава и манастира. Оне су имале јасну иконографску схему, коју је Орфелин доследно примењивао, комбинујући ведуте и перспективне приказе сакралних простора са представама српских светитеља. Те композиције су се идејно уклапале у верско-политички програм који је развијан у Карловачкој митрополији у циљу очувања православног идентитета српског народа пред налетима прозелитске политике Римокатоличке Цркве. Засноване на патриотским идејама културе барока, оне су одражавале тежњу ка настанку и поштовању сакралних простора, као залога опстанка православних Срба у Угарској. Рад се бави анализом Орфелинових графичких ведута и њиховом контекстуализацијом у оквирима српске побожности и културе XVIII века. ► *Кључне речи:* Захарија Орфелин (1726–1785), ведуте, бакрорезна графика, српски манастири, Карловачка митрополија, XVIII столеће.

Након што се крајем XVII века велики број Срба нашао у оквирима Хабзбуршке монархије, и под изузетним притиском владајуће Римокатоличке Цркве, висока јерархија Карловачке митрополије окренула се јачању верске свести код народа, усмеравајући његов патриотизам ка Православној Цркви и њеним митрополитима. Важан део тог патриотског програма састојао се у истицању сакралних простора које су припадници српског народа сагледавали као део своје историје и традиције, негујући колективни идентитет.¹ Поред интересовања за култна места старе српске државе, у процесу сакрализовања

* Овај рад је настао у оквиру пројекта *Човек и друштво у време кризе*, који финансира Универзитет у Београду, Филозофски факултет.

¹ Vladimir Simić, "Body – Image – Space: Serbian Orthodox monasteries and the creation of patriotic memory in the 18th century", *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica* 18/1 (2014): 195–218.

територије значајну улогу играли су манастири у подунавским областима, посебно они на Фрушкој гори, у којима су се налазиле мошти Немањића и Бранковића. Ведуте славних манастира на Балкану, али и у Светој Земљи, организовање посебно поштованих простора у храму, попут гроба владике Максима у Крушедолу или кивота са моштима Светог Стефана Дечанског у Дечанима, одржавали су свест о припадности православној вери, учвршћујући српски народ у уверењу да се ради о вери отаца, која се не сме заборавити. Посебно вредне меморабилије, попут реликвија, светитељских моштију или чудотворних икона, увећавале су степен сакралности манастирског простора.² Ведуте су представљале својеврсне медијалне посреднике у процесу стварања верске и националне топографије, те доприносиле њиховом колективном меморисању. У том контексту може се објаснити велики број ведута фрушкогорских манастира у XVIII и XIX веку, попут Новог Хопова, Бешенова, Раковца, Кувеждина, Врдника или Крушедола, које су, изложене по манастирским ходницима и галеријама, оцртавале контуре свете српске земље.³ Сваки манастир је био препознат као засебна духовна и територијална област, те се сакрализација Фрушке горе састојала из мреже појединачних сакралних јединица, које су заједно сакрализовале већи простор.⁴

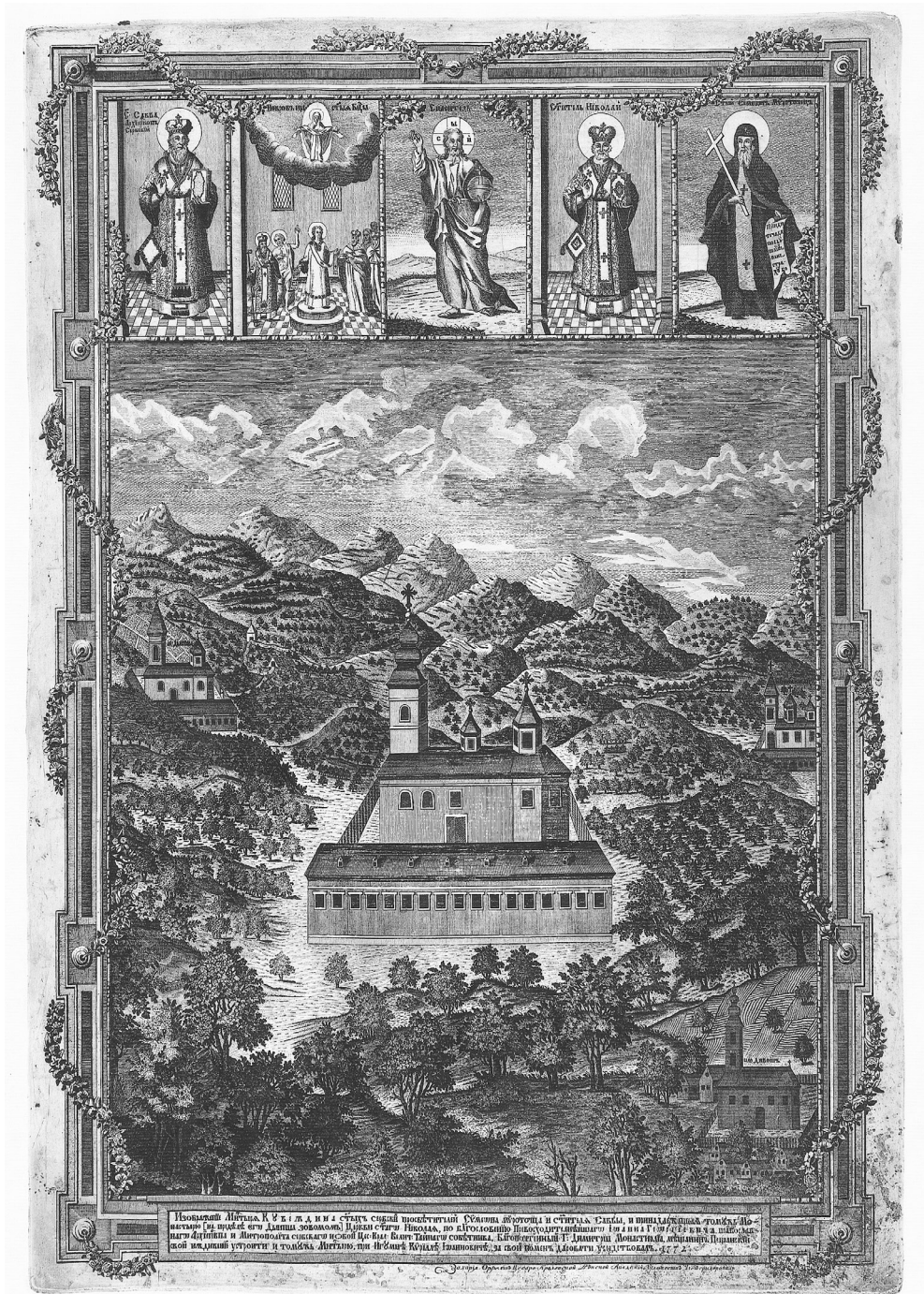
Једна од личности која је допринела уобличавању такве сакралне топографије у XVIII веку био је и познати српски бакрорезац Захарија Орфелин.⁵ Један од првих радова такве тематике израдио је 1772. године, када је, ктисторством Димитрија Монастерлије из Пеште и са благословом митрополита Јована Георгијевића, изрезао и одштампао бакрорез под називом *Манасџир Кувеждин* (сл. 1). Манастир је приказан у широком плану, са околним пејзажем: црквом, конацима, шумовитим брдима и пропланцима. На десној страни је представљен манастир Шишатавац и село Дивош, док је на левој страни манастир Ђипша. У горњем делу композиције, у правоугаоним пољима,

² Мирослав Тимотијевић, „*Serbia sancta* и *Serbia sacra* у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије“, in *Свети Сава у српској историји и традицији*, ур. Сима Ђирковић (Београд: Српска академија наука и уметности, 1998), 421–423; Мирослав Тимотијевић, *Манасџир Крушедол*, т. I (Београд: Драганић – Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине, 2008), 101–102.

³ Владимир Симић, *За љубав оцаџдине: иаџириџе и иаџириџизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији* (Нови Сад: Галерија Матице српске, 2012), 53–103.

⁴ Тако сагледан сакрални простор постаје место великог броја поклоника и центар ходочашћа у региону, па тако и млади Герасим Зелић 1774. године полази на пут да види фрушкогорске „царске манастире“ и у њима српске светитеље. Сличне побуде наводе и Доситеја Обрадовића на маштање о Срему и Фрушкој гори као светом месту на којем је могуће подвизавати се у духу строгог хришћанског аскетизма. Уп. Доситеј Обрадовић, „Живот и прикљученија“, in *Сабрана дела*, т. 1, ур. Ђуро Гавела (Београд: Просвета, 1961), 126–127.

⁵ О Орфелину је доста писано, а сажет приказ релевантне литературе може се пронаћи у: Владимир Симић, *Захарија Орфелин*, докторска дисертација (Београд: Универзитет у Београду, 2013), 235–247.



Сл. 1. Захарија Орфелин, Манастир Кувеждин (1772), вл. МПСПЦ

налазе се Свети Сава, архиепископ српски, Покров Пресвете Богородице, Исус Христос Спаситељ и Свети Симеон Мироточиви. Испод главне композиције, у посебном оквиру дат је ктиторски натпис, у којем се каже да је овај приказ манастира Кувеждина, светих српских просветитеља Симеона Мироточца и Светог Саве, и његовог метоха манастира Ђипше, настао са благословом митрополита Јована Георгијевића, ктиторством Димитрија Монастерлије, пештанског грађанина, који га је манастиру поклонио за свој помен 1772. године. Све то се одиграло у време док је кувеждински игуман био Кирил Јовановић. У дну листа, испод доње ивице, налазио се потпис аутора: „Захарија Орфелин Цесаро-Краљевској Бечкој Академији Художества члан гридоровал“.⁶

Орфелин је био ангажован да изради овај лист управо у време када је у цркви манастира Кувеждина, посвећеној српском просветитељу Светом Сави, Јанко Халкозовић осликавао иконостас 1772. године. Тај иконостас се налазио у цркви све до 1853. године, када је донесена одлука о његовом уклањању и постављању новог, да би овај Халкозовићев потом био продат парохијској цркви у Опатовцу код Вуковара. Из ктиторског натписа, забележеног Халкозовићевом руком на престоној икони Исуса Христа, сазнаје се да је ктитор кувеждинског иконостаса био „благочтени господар“ Арсеније Поповић из Вуковара, а да се о сликарским и позлатарским радовима старао проигуман Захарија Николић.⁷ Орфелин, који је у том тренутку службовао као секретар темишварског владике Викентија Јовановића Видака и планирао да се врати у Нови Сад или Сремске Карловце, као добро обавештен човек знао је да се у Кувеждину одвија велика активност на обнови манастира, те није чудо што је ангажован да изради лист са његовом представом. Сигурно је да је и братство желело један овакав бакорез, који би могло да поклања дародавцима и приложницима у знак захвалности за учињене дарове манастиру. Врло је вероватно да је Орфелин направио скицу на лицу места, у пејзажу, јер лист показује одређену тенденцију ка веродостојности. Том приликом је могао да види и иконе за Халкозовићев нови иконостас.⁸

Нови иконостас, који је Халкозовић осликао, припадао је типу вишеспратних олтарских преграда карактеристичних за другу половину XVIII века, а у првој, престоној зони налазиле су се иконе Светог Саве, Богородице са Христом, Исуса Христа и Светог Симеона Мироточивог.⁹ Правећи структуру

⁶ Бакорезна плоча величине 520 x 725 mm сачувана је у Музеју СПЦ, док бакорезни листови из XVIII века нису познати, в. Динко Давидов, *Српска графика XVIII века* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006), 302.

⁷ Мирјана Лесек, „Иконостас старе цркве манастира Кувеждина“, in *Уметничка баштина у Срему* (Нови Сад: Матица српска, 2000), 125, 133.

⁸ Симић, *Захарија Орфелин*, 193–207.

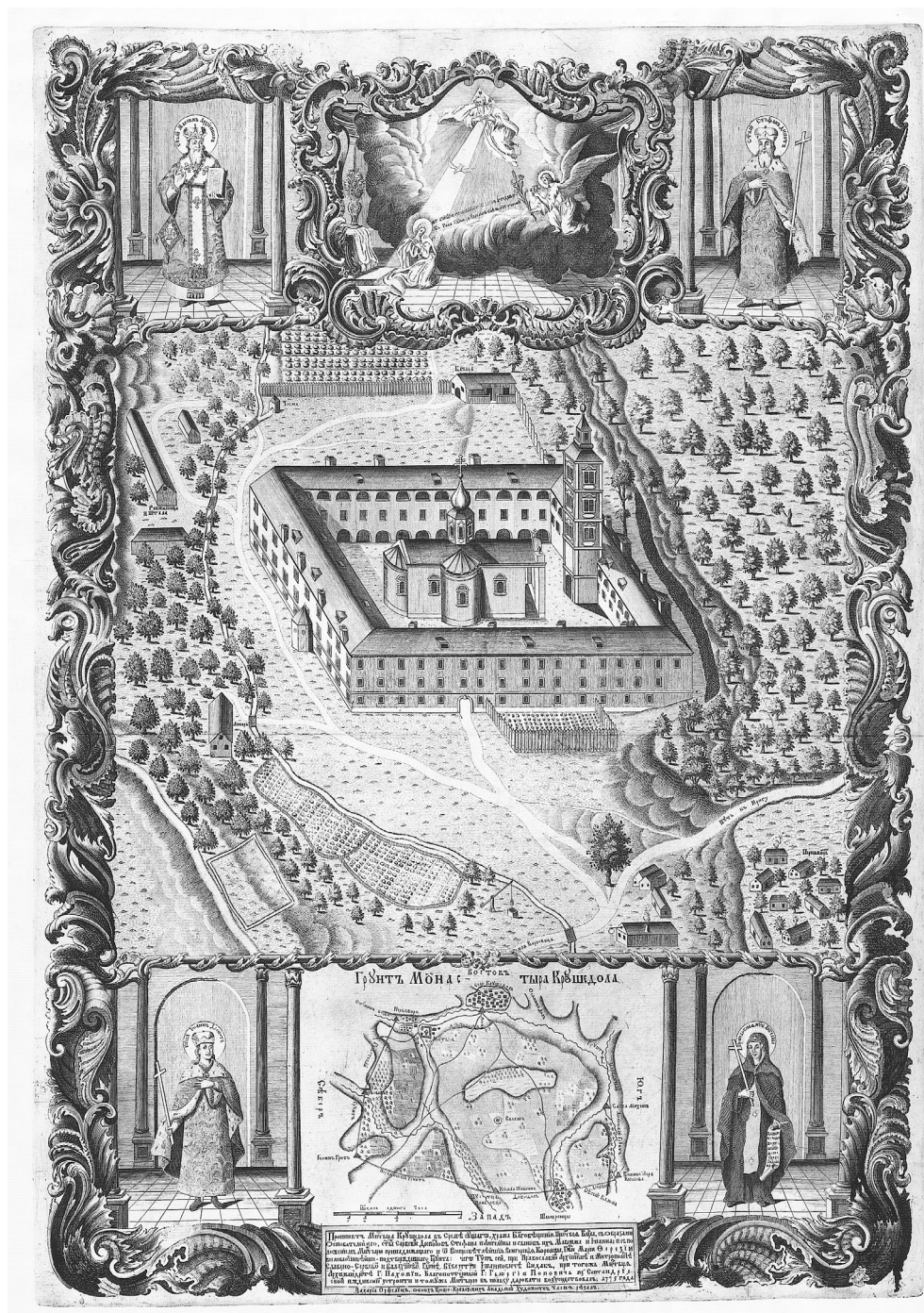
⁹ Пре овог иконостаса у цркви је постојала стара олтарска преграда, која се састојала од „молерства простаго“, тј. крста са сликаним Распећем и тридесет разних икона, међу којима визи-

за свој лист, Орфелин је применио већ опробану схему, у којој је централно место заузела ведута манастира са имањима, прњавором и филијалама, док је у горњој зони, у пет правоугаоних поља, сместио кључне личности везане за манастир. Он је, изгледа, на неки начин поновио основни распоред престоних икона, имајући у виду Халкозовићеве радове, на шта указује сличност Светог Саве и Светог Симеона са кувеждинско-опатовачког иконостаса са истим личностима на Орфелиновом бакрорезу. Поред ове двојице светитеља, присутан је и Исус Христос, а уместо Богородице са Христом ставио је Покров Пресвете Богородице, чиме су заступљене све личности са Халкозовићевог иконостаса. Додатак је Свети Никола, кога Орфелин придодaje због тога што је филијала Кувеждина, манастир Ђипша, посвећен Светом Николи, што је и истакнуто у тексту на бакрорезном листу. Читава композиција бакрореза уоквирена је смиренним класицистичким рамом, обавијеним флоралном гирландом. Скоро је сигурно да Орфелин није сам изабрао ове личности, већ да је у томе учествовао и неко од репрезентата манастира, али и од представника конзисторије, која је морала дати одобрење за закључење уговора. Увођење првог српског владара и архиепископа у слику на директан начин је доводило манастир у везу са њима, уздижући његов значај у очима верника и дарујући му нови степен сакралности.

Значај манастира као симболичког центра српске заједнице види се на графичком листу са представом проспекта манастира Крушедола, који је Орфелин израдио 1775. године (сл. 2). Приликом уобличавања бакрореза архимандрит Пахомије и Орфелин свесно су се ослонили на традицију визуелне репрезентације сакралног простора примењивану на графичке листове наручиване за манастире обновљене Пећке патријаршије и новоформиране Карловачке митрополије. У средишњем делу налази се ведута манастира Крушедола, са свим припадајућим имањима и добрима, изнад је представа Благовести, којима је храм посвећен, док се испод налази географска карта манастирске земље, са размерником прерачунатим у часовима хода, уз помоћ чега су се утврђивале границе манастирског поседа. У угловима су приказани ликови Светих деспота Бранковића, чије су мошти чуване у манастиру.¹⁰ На тај начин заокружена слика манастира носила је у себи и профане и сакралне елементе, попут прњавора, кућа, крчми, воћњака и винограда, са празником Благовести и ликовима светитеља чији култови су ту слављени. Графика је

татор издваја као „изображеније лепо“ икону Светог Симеона и Светог Саве, што се сазнаје из инвентара манастира датог поводом визитације митрополита Павла Ненадовића 1753. године. Димитрије Руварац, *Опис српских фрушкојорских манастира од 1753. године* (Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1905), 180.

¹⁰ Мирослав Тимотијевић, „Проспект манастира Крушедола у Срему: бакрорез Захарија Орфелина из 1775“, *Зборник за ликовне уметности и Мајнице српске* 38 (2010): 114, 118–131; Давидов, *Српска графика XVIII века*, 305–306.



Сл. 2. Захарија Орфелин, Манастир Крушедол (1775), вл. ГМС

у јединствену идеју повезивала две слике, реалну и симболичку, отварајући вернику могућност да препозна две димензије манастирског простора.¹¹

У доњем делу бакрореза налази се текст, из којег се сазнаје да је израђен приложништвом Георгија Петровића из Сентандреје 1775. године, у време угарске краљице Марије Терезије, карловачког митрополита Викентија Јовановића Видака и крушедолског архимандрита Пахомија. У посебном пољу, испод ктиторског текста, самосвесно је истакнуто да га је извео „Захарија Орфелин обоих Цесарско-Краљевских академија члан“. Почетни мотив за настанак бакрореза био је одраз побожности сентандрејског грађанина Георгија Петровића, који прилаже манастиру новац за његову израду. Била је то једна од уобичајених форми јавног исказивања приватне побожности верника у Карловачкој митрополији, која је подразумевала да се на бакрорезу наведе име дародавца, а понекад и сврха поклона. Име приложника уноси се у манастирски поменик, чиме се уводи и у јавно заједничко сећање, док су графички листови поклањани другим приложницима и продавани поклоницима. Приложник, посебно када је у питању било угледно лице, могао је да искаже личне жеље у погледу ангажовања одређеног бакроресца, па и у погледу конкретне изгледа бакрореза, али су ова питања била начелно у домену институције цркве, пре свега самог манастира и надлежног архијереја.¹²

На почетку натписа на бакрорезу, овај изглед манастира Крушедола је назван „прошпект“. За разлику од пејзажа, који није нужно подразумевао истинито и перспективно приказивање простора, проспект се од XVI века надаље везивао за развој картографије. Развој штампе, а посебно бакрореза, омогућио је масовну производњу картографије, а у њеним оквирима негују се и представе проспеката. У почетку су највећи углед уживали проспекти Јерусалима, који је још увек сматран центром света, али се потом појављује све већи број проспеката европских престоница, па и осталих градова. Шире значење проспекта у појмовној апаратури XVIII века подразумевало је поглед унапред, и то не само у просторном, него и у временском смислу. Доследно томе, ново

¹¹ У слици манастира огледала се идеја света и космичког реда, у хришћанској мисли најбоље препозната кроз слику *civitas humanum* као копија *civitas dei* Светог Августина. Нестварна архитектура у таквој панорами, пример идеалног града, алудирала је на Божији Град, али се односила и на епархију, цркву и њене заштитнике. Природа на гравирама ни у једном тренутку није престајала да буде *хришћански врх*, при чему су се основни појмови пејзажа заснивали на новозаветним текстовима (1 Кор 3, 6). Радмила Михаиловић, „Ведуте српске графике XVIII века“, in *Српска графика XVIII века*, ур. Динко Давидов (Београд: Балканолошки институт САНУ, 1986), 82–83.

¹² О мотивима ктитора и дародавца у XVIII веку више в. у: Мирослав Тимотијевић, *Рађање модерне приватности: приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века* (Београд: Clio, 2006), 49–53. Такође: Мирослав Лазић, „Ктитори и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века“, in *Приватни живот код Срба у деведесетом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, ур. Ана Столић, Ненад Макуљевић (Београд: Clio, 2006), 611–613.

схватање проспекта почиње да се разликује од пејзажа и по временској вишеструкости, па се у том смислу идеја проспекта у Орфелиновом бакрорезу односи на његову целокупну структуру, а не само на његову средишњу представу.¹³ Средишња представа има властиту перспективу, и на целом бакрорезу је само она изведена према планиметријским правилима. Друга два дела, осмишљена као троделни таблои, могу се схватити као додатна аргументација. На њиховим бочним странама појављују се ликови светих деспота Бранковића, смештени у простор подвргнут правилима заједничког перспективног сагледавања. У том смислу, они борава у истоветном простору метафизичке вечности. У горњем делу, између владике Максима и слепог деспота Стефана, постављен је барокни картуш са Благовестима. У доњем делу, између деспота Јована и преподобне мајке Ангелине, смештен је пано са географском картом манастирског имања. Ове две представе, попут претходних, имају свој властити перспективни план сагледавања. Све представе обједињује заједнички спољашњи рам, на чији је доњи део постављена табла са ктиторским текстом. Могућност употребе више перспективних планова Орфелин је користио и на ранијим бакрорезима, али је на крушедолском проспекту свакако најпромишљеније и најдоследније спроведена.¹⁴

¹³ Тимотијевић, *Проспект манастира Крушедола*, 118–119. Приликом израде бакрореза Свети Ђорђе са изгледом манастира Сенђурђа 1767. године Орфелин је у дну приказао ведућу манастира, на којој се, окружена с четири стране конацима, налазила велика барокна црква, подигнута доста касније након израде бакрореза, тек око 1793–1794. године. С друге стране, када је две године касније (1769) израдио нову варијанту овог бакрореза, донекле измењену, на њој је такође приказао манастир, али овога пута са црквом како је изгледала у том тренутку, пре обнове. Отуда су још ранији истраживачи поставили питање зашто је Орфелин на првом листу приказао цркву која не постоји, а на другом онакву како је тада изгледала. Објашњење је пронађено у идеји која Орфелину није била страна и коју је у неколико наврата примењивао – у перспективном изгледу. Могуће је да су 1767. године наручилац бакрореза темишварски владика Видак, мецена манастира Сенђурђа, и ктитор бакрореза Георгије Новаковић Орфелину наложили да представи модел будуће цркве. Такав бакрорез би послужио као погодно средство за сакупљање прилога за намеравану градњу нове цркве. Дејан Медаковић, „Из историје српске архитектуре 18. века“, in *Путицеви српској барока* (Београд: Нолит, 1971), 250–252.

¹⁴ У изради бакрорезног листа Орфелин се у идејном смислу ослања на популарне проспекте Јерусалима, од којих је најпознатији и најчешће репродукован био онај бакроресца и издавача Матијаса Зојтера (Matthäus Seutter). Његов бакрорез са двојезичним насловом *Prospectus Sanctae olim et celeberrimae Urbis Hierosolymae (Prospekt der vormals Welt Beruehmten Stadt Jerusalem)* пример је веома утицајног и често копираног дела у средњој Европи. Иако је Зојтер радио и проспекте европских градова, природа манастирског простора на Орфелиновом бакрорезу није дозвољавала доследно ослањање на Зојтеров пројекте европских градова, па се он неминовно усмерава на просpekt Јерусалима. Орфелин понавља и двојну просторно-временску структуру – просpekt (Prospekt) и тлоцрт, односно цртеж манастирског поседа (Grundriss). Међутим, оно што суштински повезује Зојтеров и Орфелинов бакрорез јесте идеја о идеалној представи као приказа истине – *veritas imago* – што је на Зојтеровом бакрорезу представа Соломоновог храма, а на Орфелиновом представа келијског здања. Соломонов храм је старозаветна слика крушедолског манастира. Двоспратно здање представљено на Орфелиновом бакрорезу није никада изграђено, али је представљало идеал ка којем је архимандрит Пахомије Станојевић тежио.

Новина која се појављује на овом бакрорезу огледа се у повезивању представе крушедолског манастирског простора са географском картом његовог имања. „Грунт манастира Крушедола“ приказан у доњем делу бакрореза преузет је из Реамбулације манастирског земљишта, обављене под руководством грофа Георга Фекете де Галанта (Georg Fekete de Galanta). Премеравање фрушкогорских манастирских имања трајала су неколико година и завршена су 1757. године, након чега је царица Марија Терезија сваком од манастира издала посебну потврду.¹⁵ Орфелину је била позната карта крушедолског поседа још у време када је радио као канцелиста у митрополијском двору. Тада је водио послове око поновног премеравања граница манастирских имања спроведених 25. августа 1759. године, и том приликом је један од међаша манастира Крушедола назван „Захарија Орфелина унка“.¹⁶ У току рада на крушедолском проспекту Орфелин је припремао и географске карте за књигу *Историја Пештра Великој*. Преносећи географску карту из крушедолске Реамбулације на бакрорез, он се дословно држао узора, изузев што је немачке топониме преводио на српски. Значај придаван Реамбулацији био је кључни мотив крушедолског братства да се картографска представа имања прикаже на нарученом бакрорезу. Тиме се манастир легитимисао као правно заштићени посед, што је у феудалном устројству државе имало велики значај. Планиметријска пројекција келијског здања са црквом у средини и простором око њега као идеални приказ манастирске архитектуре нису се косили са схватањима проспекта, исто као што ни однос између географске карте као дословно пренесене реалне чињенице и идеалне пројекције келијског здања није контрадикторан, јер они у основи верификују различита временска стања једног истог простора. Географском картом се исказује дијахронијска идеја о прошлости потврђеној у садашњости. Посед који су манастиру обезбедили његови оснивачи, Свети деспоти Бранковићи, потврђује Реамбулацијом царица Марија Терезија.¹⁷

Представе Благовести и Светих деспота Бранковића преузете су из тематског репертоара популарних побожних графичких листова, што је Орфелинов бакрорез изворно требало да буде. Укључивање чланова деспотске породице Бранковића, постављених у углове бакрореза, објашњено је у натпису чињеницом да су они били оснивачи манастира, чиме се, у ствари, доказивало да су они манастиру поклонили имање које он поседује од времена оснивања. Такво схватање често је истицало крушедолско братство крајем XVII и

Тимотијевић, *Просјект манастира Крушедола*, 124–127. Да јерусалимска симболографија није била новост и да је негована у Крушедолу већ од времена његовог оснивања, показују богослужбени текстови посвећени светим деспотима Бранковићима, доследно прожети њоме. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, 99–103.

¹⁵ Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, 118.

¹⁶ Тихомир Остојић, *Захарија Орфелин: животи и рад му* (Београд: Српска краљевска академија, 1923), 47.

¹⁷ Тимотијевић, *Просјект манастира Крушедола*, 122–123.

почетком XVIII века, што је довело и до фалсификовања наводне даровнице деспота Јована Бранковића. Тиме је манастир настојао да, у недостатку писаних докумената, пред новопридошлим аустријским властима потврди права на земљиште које је поседовао у време владавине Османског царства. Исту намену имала је и представа Благовести, постављена у средишту горњег дела бакрореза, која је приказивала небеску заштиту коју је манастиру пружала Богородица. Решавајући изглед те композиције, Орфелин се опет ослонио на већ познати графички предлог Благовести који је начинио Јохан Урлих Краус (Johann Ulrich Krauß), чувени аугзбуршки гравер у делу *Heilige Augen- und Gemüths-Lust* (1706).¹⁸ Орфелин је преузима скоро дословно, а једина важнија разлика је увођење индиректне наративности, која се на Краусовом бакрорезу не појављује. Орфелин у комуникацију између Богородице и арханђела Гаврила умеће двосмерно исписан текст реченица које они размењују у Благовестима, што није било ретко у религиозној уметности Карловачке митрополије у XVIII веку.¹⁹

Слично овоме, један од изузетно значајних топоса за хомогенизовање српског народа и очување његовог верског корпуса, како у XVIII тако и у потоњим вековима, био је манастир Хиландар.²⁰ Као простор везан за осниваче средњовековне српске владарске лозе, а у XVIII веку важан за интерпретацију старије и новије српске историје и културе због обиља историјског материјала који је чувао, Хиландар је код Срба у Хабзбуршкој монархији имао велики углед, као уосталом и његови пострижници – игумани и монаси. Светогорски и хиландарски култ брижљиво је негован код Срба у Подунављу, а многобројни ктитори и мецене су га издашно помагали, у чему је одређену улогу имала и бакрорезна графика.²¹ Отуда се међу несигнираним бакрорезима приписаним Орфелину налази и један са представом манастира Хиландара, настао 1779. године (сл. 3). Изглед манастира је преузет са постојећих хиландарских бакрореза, највероватније по оном из 1757. године.²² Ведуту манастира Орфелин је изнад и са стране окружио светитељским ликовима и религиозним

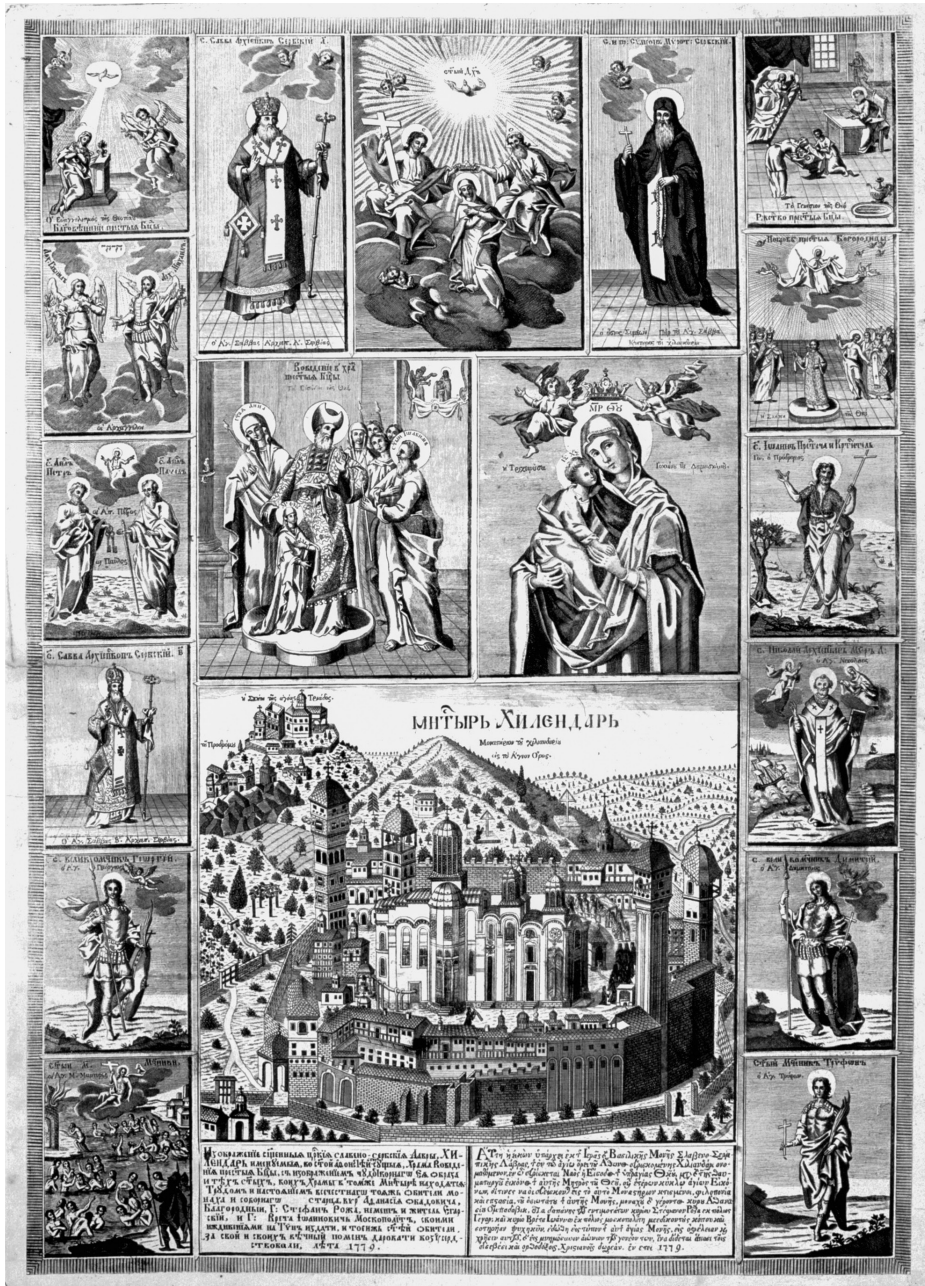
¹⁸ Тимотијевић, *Проспект манастира Крушедола*, 131–132.

¹⁹ Мирослав Тимотијевић, *Српско барокно сликарство* (Нови Сад: Матица српска, 1996), 236–237.

²⁰ Идеја Свете Фрушке горе, као потпуно формиран и идеолошки топос, биће препозната тек у XIX веку, када се у њу буде имплементирала национална идеја и када буду почеле да се појављују прве популарне графичке представе Фрушке горе уобличене по узору на Атос. Те представе су концептиране по узору на старије; у доњем делу обично би се налазила представа Фрушке горе са манастирским здањима, док би се изнад налазили национални светитељи чије су мошти чуване у њима. Светитељи постају национални хероји, Фрушка гора света национална земља, а манастир национални историјски споменик. Вера и нација стапају се у једну идеју, која постаје основни историјски елемент у конституисању националног идентитета. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, 104–113.

²¹ Дејан Медаковић, „Манастир Хиландар у XVIII веку“, in *Трајом српској барока* (Нови Сад: Матица српска, 1976), 149.

²² Динко Давидов, „Манастир Хиландар на бакрорезима XVIII века“, *Хиландарски зборник* 2 (1971): 155, 164.



Сл. 3. Захарија Орфелин, Манастир Хиландар (1779), вл. НБС

композицијама: у врху листа, око поља са представом Свете Тројице, који крунишу Богородицу, појављују се Свети Сава и Свети Симеон; непосредно испод, у два правоугаона поља, смештено је Ваведење Богородице, као манастирска слава, и чудотворна икона Пресвете Богородице. Уз леву и десну ивицу, од врха до дна листа, у правоугаоним пољима, приказане су различите сцене и личности, поређани једни насупрот других. Тако су у горњем левом углу Благовести Богородици, а насупрот њима Рођење Пресвете Богородице, испод су арханђели Гаврило и Михаило, а са друге стране Покров Пресвете Богородице, затим Свети Сава II, архиепископ српски, а насупрот њему Свети Никола, архиепископ мирликијски, потом је испод Свети великомученик Георгије, а насупрот њему Свети великомученик Димитрије, и, на крају, у доњем десном углу листа представа Четрдесет севастејских мученика, а насупрот њима Свети мученик Трифон.

Одабир личности које се појављују на бакрорезном листу објашњава натпис постављен у дну листа испод ведуте манастира: „Изображеније свештенија црквија славено-србскија Лаври, ХИЛЕНДАР именујемоја, во светој атонској горе суштија, храма Воведенија пресвјатија Богородици, с изображенијем чудотворнаго јеја образа и тех свјатих, којих Храми в томже Манастиру находјатсја.“ У њему се, дакле, каже да је приказан католикон славено-српске царске лавре Хиландара посвећен празнику Ваведења Богородице, чија представа се налази непосредно изнад ведуте манастира. Преостале приказане личности распоређене у правоугаоним оквирима представљају посвете преосталих храмова и капела који припадају Хиландару, било да се налазе унутар, било изван зидина. Тако је, на пример, гробљанска црква била посвећена Благовестима, а скит на Спасовој води Светој Тројици. То се односи и на икону Богородице Тројеручице, којој је био посвећен један проскинитар, а која је приказана на Орфелиновом листу непосредно поред представе Ваведења.²³ Орфелин је, на овај начин, практично састављао симболичку топографију манастира Хиландара, замењујући архитектонско-картографска средства, обично употребљавана за дводимензионално приказивање објеката у простору, језиком симболичких фигура. Таква својеврсна игра фигурама у потпуности је одговарала његовим поетским тежњама. Ипак, не сме се пренебрегнути и значај ктитора кир Атанасија Обрадовића, хиландарског монаха, Стефана Роже, племића из Јегре, и господина Врете Јовановића из Мосхопоља, који су га поклонили манастирској обитељи за свој и својих вечни помен, у процесу настанка овог листа.²⁴

²³ О манастирској топографији, распореду цркава и параклиса, као и о њиховим посветама, више в. у: Сретен Петковић, *Хиландар* (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2008).

²⁴ Бакрорез је имао две касније реплике, знатно слабијег квалитета, које су урадили анонимни гравери. Лист су прегравирали са мањим изменама, али са целим записом, па и са годином 1779,

Овај Орфелинов лист, као и други слични примери, сведоче о томе да су током читавог XVIII века Свети Симеон и Свети Сава задржали централно место у светитељском пантеону, који је јерархија Карловачке митрополије истицала као штит у сукобима са бечком државном администрацијом и Католичком Црквом. Њихови ликови су употребљавани за исказивање алегоријских идеја о континуитету Карловачке митрополије са средњовековном Српском Црквом. Тако на једној од престоних икона крушедолског иконостаса Свети Симеон и Свети Сава окружују архиепископа Максима Бранковића, оснивача манастира и сремског митрополита. Оваквим типом представа успостављала се веза између Пећке патријаршије и Карловачке митрополије, чиме се посредно проширивала сакрализација историјског светог српског царства.²⁵ Поред тога, у барокним сликаним програмима често је истицано да је Стефан Немања свети краљ, односно свети цар и оснивач светородне династије, који је, завршивши земаљске послове, одбацио инсигније земаљске власти у корист духовног напредовања. Због тога је истицан као пример личности која је у себи спојила све врлине које би требало да красе идеалног владара. Отуда су на иконостасима биле чешће његове представе као светог монаха, него као светог владара, док се ова друга страна његове личности углавном истицала у верско-политичким пропагандним програмима које су развијали карловачки митрополити. Култови двојице српских светитеља најефикасније су ширени преко графичких листова, који су, умножавани у стотине и хиљаде примерака, постајали ефикасно средство деловања на осећања народа.

У духу такве традиције Орфелин је 1780. године, за потребе хиландарског братства, изрезао у бакру и штампао лист са представом Светог Саве и Светог Симеона (сл. 4). То се сазнаје из ктиторског записа у дну листа, у којем се каже: „Сија икона Свјатаго Сави Архиепископа и просветитеља сербскога, и оца јего Симеона царја сербскога же изобразисја иждивенијем благопочтенaго г. Андрија Мандри из вароши Шиписка, и приложисја от него в манастир свјатаја Гори Хилендар в спомен јего настојанијем же преподобнаго Атанасија Терпка, тојаже обитељи монаха в лето 1780.“²⁶ Андрија Мандри је извесно био Цинцар из Егејске Македоније, који је имао везе са сународницима у Хабзбуршкој монархији, а можда је и сам послом долазио у те крајеве. За свој вечни

иако су резани знатно касније. У првој варијанти бакрорез није имао натписе на грчком језику, а једини познати примерак налазио се у Повијесном музеју Хрватске (Одељење Музеј Срба у Хрватској). У другој варијанти радило се о истој бакрорезној плочи, на коју су накнадно угравирали натписи на грчком језику. Плоча и неколико листова се чувају у Хиландару, а један примерак у Галерији Матице српске. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 198, 306.

²⁵ Мирослав Тимотијевић, „Стефан Немања у барокном верско-политичком програму Српске цркве“, in *Стефан Немања – Симеон Мироточиви: историја и предање*, ур. Јованка Калић (Београд: САНУ, 1996), 396–401.

²⁶ Оригинална Орфелинова бакрорезна плоча данас није позната, а крајем XVIII века невешто је израђена нова, која се чува у Хиландару, Давидов, *Српска графика XVIII века*, 307.



Сл. 4. Захарија Орфелин, Свети Сава и Свети Симеон (1780), вл. СПЦО Ријека

спомен финансирао је израду графичког листа којим се меморисао и прославао лик двеју најважнијих личности везаних за Хиландар. Тај избор извесно није учинио сам, као што није одабрао ни бакроресца, већ је највероватније тај део посла обавио Атанасије Трпко, хиландарски монах.²⁷

Орфелин је графику замислио као облик ктиторске композиције, у којој Свети Сава и Свети Симеон, у пуној величини, фронтално окренути посматрачу, између себе држе модел Хиландара. Свети Сава у архијерејској одежди, са митром на глави, благосиља десном руком, док Свети Симеон у левој руци држи крст. Испод њихових ногу налазе се одбачене краљевске инсигније – круне, скиптри и владарски шар. Управо овај чин, одбацивање земаљске власти, окретање ка Небеском царству и подизање задужбине, омогућио је да им се небеса отворе и да их Бог – Христос с благословом прими у рај. У *Србљаку*, делу које је Орфелин публиковао у Венецији 1765. године и чије текстове је јамачно веома добро познавао, појављују се стихови који су могли да послуже као инспирација у процесу визуелног уобличавања ове композиције.²⁸ У појединим деловима *Службе Свештој Симеона* биле су то идеје о његовом одрицању од пролазности земаљског света и усмерењу ка небеском и непролазном: „... мимоишао си царство земаљско, изабрав богатство – речи свете и њих си изволео да чуваш, оставив супругу и чеда и све земаљске красоте.“²⁹ Тај етички патриотски код носио је са собом и разрађену хришћанску идеју сиромаштва (једна од ставки које је Орфелин замерао савременим архијерејима), јер се Стефан Немања одрекао владарске круне и части: „Утврдив тело своје на земљи, узевши крст пође за Христом, живота удостоји се непролазног на небесима...“³⁰ Напуштањем световног живота постао је хришћански војник који вером брани свој народ од непријатеља: „Као силни војник цара Христа што царује над свима, противнике вере низложио јеси и људе своје неповредне од њих сачувао јеси...“³¹ С друге стране, по дубини божанске спознаје, али

²⁷ Ако лично није знао за Орфелинову бакрорезну штампарију у Карловцима, скоро је сигурно да је Атанасије Трпко имао рођаке у тим крајевима Хабзбуршке монархије, који су могли да му помогну у проналажењу одговарајућег бакроресца. Тако се неки Христо Трпко помиње као становник Земуна у попису из 1774/75. године, док се као становник Новог Сада 1793. године наводи Петар Трпко. Душан Ј. Поповић, *О Цинцарима: њихови ишатају иостанка нашеј крађанској друштва* (Београд: Прометеј 1998), 460.

²⁸ Владимир Вукашиновић, ур., *Српска теологија XVIII века – AD Fontem* (Београд: Mons Naetus, 2019), 11–62; Владимир Вукашиновић, *Српска барокна теологија: библијско и светио-тајинско дојословје у Карловачкој митрополији XVIII века* (Београд: Православни богословски факултет Универзитета у Београду, 2022), 219–230; Лазар Чурчић, „Србљаци у 18. веку“, in *Српске књије и српски њисци 18. века* (Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1988), 62.

²⁹ Сава Немањић, „Служба Светом Симеону“, in *Србљак: службе, канони, акаџисџи*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић (Београд: Српска књижевна задруга, 1970), 9.

³⁰ Сава Немањић, „Служба Светом Симеону“, 15.

³¹ Теодосије Хиландарац, „Служба Светоме Симеону“, in *Србљак: службе, канони, акаџисџи*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић (Београд: Српска књижевна задруга, 1970), 141.

и својим врлинама, првосвештеник Сава се изједначио са Мојсијем, пророком и вођом изабраног народа: „Прешавши плотски облак и добродетељима на Гору узашав, самовидац божаственог сазнања постаде, као Мојсије на таблицама срца свога примаш закон благодатни, светитељу Саво.“³² Као посредник између Бога и изабраног српског народа, попут Мојсија, Свети Сава заступа њихове праведне интересе: „... људи својих срца напојио јеси и семе благочашћа у њима молитвама својим узгајио јеси и ове плод изврстан принео си Христу, и сада предстојећи њему са зборовима апостола и светитеља, помињи у молитвама својим њему да нас сачува од сваког озлобљења у миру да служимо спомен твој.“³³ Заступничка функција пред Богом додељена је и Светом Симеону, јер: „Аврааму подобно, оче Симеоне, када те Бог позва усрдно за њим пошао јеси земљу отачаства оставив, и предиван у добродетељима јавио си се и вишњи Јерусалим у наслеђе обећано примио јеси, моли да се и ми у њега уселимо, тебе предстатеља имајући.“³⁴ Предстојничка улога ове двојице светитеља пред Богом, коју су им Срби доделили, једна је од најважнијих коју имају. Тако се у на једном месту каже о Светом Симеону и Сави: „Као два светила на духовној тврди земљу људи својих вером просветљаваате, и зато спомен ваш часно служећи слаavimo прославивши вас пресвету Тројицу, Симеоне и Саво, двојице света.“³⁵

Управо ови стихови, које је слушао у цркви и школи, и на крају и сам читао и изучавао, утицали су на Орфелина приликом визуелног уобличавања графичког листа. Истовремено, трудио се да поштује иконографски канон сличан раније утврђеним визуелним обрасцима. Очигледно је да за основну композициону схему овог листа Орфелин узима централни део свог познатог бакрореза *Свети Петар и Павле са изјездом Доње цркве у Сремским Карловцима* из 1770. године (сл. 5). Фигуре апостола приказане су на исти начин, са истим ставовима, како држе карловачку цркву између себе, док их Христос са неба благосиља. Чак су им и ореоли употребљени на исти начин – као простор за исписивање имена. Композиција у централном пољу недвосмислено указује на старије узор, а Орфелин је изгравирао у барокном духу. У дну је приказао Петропавловску Доњу цркву и урбанистички комплекс око ње на веродостојан начин, што није представљало проблем за некога ко је овладао перспективом и картографским знањима.³⁶

³² Непознати Милешевац, „Служба уснућу Светог Саве“, in *Србљак: службе, канони, акаџиистии*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић (Београд: Српска књижевна задруга, 1970), 101.

³³ Теодосије Хиландарац, „Служба Светоме Сави“, in *Србљак: службе, канони, акаџиистии*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић (Београд: Српска књижевна задруга, 1970), 233.

³⁴ Теодосије Хиландарац, „Заједнички канон Светоме Симеону и Светоме Сави на осам гласова“, in *Србљак: службе, канони, акаџиистии*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић (Београд: Српска књижевна задруга, 1970), 349–351.

³⁵ Теодосије Хиландарац, „Служба Светоме Симеону“, 209.

³⁶ Давидов, *Српска графика XVIII века*, 194. Орфелин је овај лист искористио и да на сасвим другачији начин представи наручиоца, поред уобичајеног ктиторског натписа у дну слике, који



Сл. 5. Захарија Орфелин, Свети Петар и Павле
са изгледом Доње цркве у Сремским Карловцима (1770), вл. МПСЦ

Ведуте које је Захарија Орфелин производио задовољавале су верске потребе Срба у Карловачкој митрополији у XVIII веку. Као високи интелектуалац и особа упућена у дешавања на митрополијском двору, врло добро је познавао званичну политику карловачких митрополита, те је сходно томе могао да своје радове уклопи у та струјања. Отуда је бирао теме, као и светитеље, које ће приказати, односно иконографске обрасце које је користио. Предност су свакако имали национални светитељи, најпре Свети Симеон и Свети Сава, али и сремски деспоти Бранковићи, чији култови су већ били укореењени у народу. Популарност одређене представе, али и потенцијална зарада, које је очекивао од својих графичких радова, одређивали су степен квалитета израде, али и тираж у којем ће штампати лист, као што се видело у случају ведуте манастира Крушедола. Сачувани слабији отисци показују да је потражња за појединим представама била веома велика, а да је Орфелинова бакрорезна матрица била искоришћена до крајњих граница. Таква његова дела представљала су важан визуелни сегмент борбе за очување православног идентитета српског народа током XVIII и XIX века.

БИБЛИОГРАФИЈА

BIBLIOGRAPHY

- Вукашиновић, Владимир, ур. *Српска теологија XVIII века – AD Fontem*. Београд: Mons Naemus, 2019.
- Вукашиновић, Владимир. *Српска барокна теологија: библијско и светиошајинско догословље у Карловачкој митрополији XVIII века*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета у Београду, 2022.
- Давидов, Динко. „Манастир Хиландар на бакрорезима XVIII века.“ *Хиландарски зборник* 2 (1971): 143–171.
- Давидов, Динко. *Српска графика XVIII века*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Лазић, Мирослав. „Ктитори и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века.“ In *Привајни животи код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, ур. Ана Столић, Ненад Макуљевић, 611–659. Београд: Clio, 2006.
- Лесек, Мирјана. „Иконостас старе цркве манастира Кувеждина.“ In *Уметничка баштина у Срему*, 123–134. Нови Сад: Матица српска, 2000.

је већ од раније био разрађен. Наиме, Авакума Јанковића, житеља карловачког и наручиоца овог посла, Орфелин је меморисао уводећи га у слику, односно представљајући његову кућу на посебан начин у панорами места. Јанковићева кућа, која је била на углу, четврта по реду од Доње цркве у правцу центра, једина је на слици добила хуманизован карактер, тако што је Орфелин у њеном дворишту приказао људску фигуру и пса.

- Медаковић, Дејан. „Из историје српске архитектуре 18. века.“ In *Пућеви српској барока*, 250–252. Београд: Нолит, 1971.
- Медаковић, Дејан. „Манастир Хиландар у XVIII веку.“ In *Трајом српској барока*, 69–156. Нови Сад: Матица српска, 1976.
- Михаиловић, Радмила. „Ведуте српске графике XVIII века.“ In *Српска графика XVIII века*, ур. Динко Давидов, 82–83. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1986.
- Немањић, Сава. „Служба Светом Симеону.“ In *Србљак: службе, канони, акаџисџи*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић, 7–31. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Непознати Милешевац, „Служба уснућу Светога Саве.“ In *Србљак: службе, канони, акаџисџи*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић, 91–117. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Обрадовић, Доситеј. „Живот и прикљученија.“ In *Сабрана дела*, т. 1, ур. Ђуро Гавела, 126–127. Београд: Просвета, 1961.
- Остојић, Тихомир. *Захарија Орфелин: живоџи и рад му*. Београд: Српска краљевска академија, 1923.
- Петковић, Сретен. *Хиландар*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2008.
- Поповић, Душан Ј. *О Цинцарима: џрилози џиџиању џосџанка нашеџ џрађанскоџ друшџџа*. Београд: Прометеј, 1998.
- Руварац, Димитрије. *Оџис срџских фрушкоџорских манаџџира од 1753. џодине*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1905.
- Симић, Владимир. *Захарија Орфелин*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду, 2013.
- Симић, Владимир. *За љубав оџаџдине: џаџџриоџџе и џаџџриоџџизми у срџскоџ кулџури XVIII века у Хаџдурџкоџ монарџиџи*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2012.
- Теодосије Хиландарац. „Заједнички канон Светоме Симеону и Светоме Сави на осам гласова.“ In *Србљак: службе, канони, акаџисџи*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић, 315–447. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Теодосије Хиландарац. „Служба Светоме Сави.“ In *Србљак: службе, канони, акаџисџи*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић, 233. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Теодосије Хиландарац. „Служба Светоме Симеону.“ In *Србљак: службе, канони, акаџисџи*, т. 1, ур. Ђорђе Трифуновић, 139–217. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Тимотијевић, Мирослав. „*Serbia sancta* и *Serbia sacra* у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије.“ In *Свеџџи Сава у срџскоџ исџџориџи и џраџиџиџи*, ур. Сима Ћирковић, 387–431. Београд: Српска академија наука и уметности, 1998.
- Тимотијевић, Мирослав. „Проспект манастира Крушедола у Срему: бакрорез Захарија Орфелина из 1775.“ *Зборник за ликовне уметноџџи Маџџице срџске* 38 (2010): 111–136.
- Тимотијевић, Мирослав. „Стефан Немања у барокном верско-политичком програму Српске цркве.“ In *Сџефан Немања – Симеон Мирџџочиви: исџџориџа и џреџање*, ур. Јованка Калић, 395–408. Београд: САНУ, 1996.

- Тимотијевић, Мирослав. *Манастир Крушедол*, т. I. Београд: Драганић – Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине, 2008.
- Тимотијевић, Мирослав. *Рађање модерне приватности: приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Београд: Клио, 2006.
- Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- Чурчић, Лазар. „Србљаци у 18. веку.“ In *Српске књије и српски њисци 18. века* (Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1988), 32–62.
- Simić, Vladimir. “Body - Image - Space: Serbian Orthodox monasteries and the creation of patriotic memory in the 18th century.” *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica* 18/1 (2014): 195–218.

VLADIMIR SIMIĆ
University of Belgrade
Faculty of Philosophy
vmsimic@f.bg.ac.rs

ZAHARIJA ORFELIN'S VEDUTE AND THE STRUGGLE FOR THE ORTHODOX IDENTITY OF THE SERBS IN HUNGARY IN THE 18TH CENTURY

Summary: Zaharija Orfelin (1726–1785), a Serbian writer, intellectual, publisher, and artist, produced several engravings of Serbian churches and monasteries during his fruitful career. These vedutes responded to the religious needs of the Serbs in the Metropolitanate of Karlovci in the 18th century. As a person familiar with the political currents in Hungary, he knew very well the official policy of the metropolitans of Karlovci. The vedutes had a clearly expressed iconography that Orfelin consistently applied, combining perspective depictions of sacred spaces with representations of Serbian saints. Among them, national saints certainly had the advantage, first of all, Saint Simeon and Saint Sava, but also the despots Branković from Syrmium, whose cults were deeply rooted among the population. The popularity of some images, as well as the potential earnings that he expected from prints, determined the quality level and the number of offprints. Today preserved weaker offprints show that the demand for specific images was very high and that Orfelin's copperplate matrix was used to the limit. Those compositions conceptually fit into the religious and political program developed in the Metropolitanate of Karlovci to preserve the Orthodox identity of the Serbian people against the onslaught of the proselytizing policy of the Roman Catholic Church. Based on the patriotic ideas of Baroque culture, they reflected the aspiration towards creating and respecting sacred spaces as a pledge of the survival of Orthodox Serbs in Hungary. Orfelin's works represented an important visual segment of the struggle to preserve the Orthodox identity of the Serbian people during the 18th and 19th centuries.

► *Keywords:* Zacharia Orfelin (1726–1785), vedute, Serbian monasteries, engravings, the Metropolitanate of Karlovci, 18th century