

Катарина Павловић

СЛИКАРСТВО ДИМИТРИЈА ПОСНИКОВИЋА

Време у коме је у Србији живео и стварао Димитрије Посниковић, односно средина и друга половина XIX века, значи период снажних и бурних политичких, друштвених и културних збивања. Тако рећи тек ослобођена, Србија се вртоглавом брзином упушта у снажан економски и друштвени развој. Велики број разних занатлија, трговаца, потом лекара и учитеља долази из Војводине, па чак и из других области: Аустро-Угарске и започиње корениту и брзу модернизацију целокупног начина живота. Нарочито је блиска повезаност са Србима из Војводине и њиховом културом. Књиге, новине и часописи се преносе и читају. Читав низ познатих личности културног и друштвеног живота прелази такође у Србију, или је само посећује и са Србијанцима одржава тесне везе. Револуционарна, за војвођанске Србе тако трагична, 1848. године учинила је ово зближавање још потпунијим. Тако да у извесном смислу граница као да није ни постојала, јер су тежње и жеље готово јединствене. Национално буђење свих европских народа утицало је на војвођанске Србе у смислу што ширег и што дубљег повезивања са земљом матицом, а, с друге стране, у Србији, у чијим су се градским утврђењима још увек (до 1867) налазили Турци, стварало је све снажније осећање потребе за буђењем и развијањем националне свести. У том тренутку, у самој Србији су политички и национални интереси толико испреплетени да се њихов утицај на културне догађаје може да посматра безмало као једна целина. А то је време када у целој Европи, наспрот дотадашњим (класицистичким) схватањима, у први план културног деловања избија обожавање националне историје и владавина културне баштине властитог народа. За развој таквих схватања, односно за појаву романтизма, можда није било погоднијег тла од Србије, још зависне од Турака, и српске народне поезије, управо њеног, готово митолошког, схватања националне историје. Све то утиснуло је печат нашој култури прошлог столећа, а нарочито књижевности. Појава наше романтичарске књижевности је нагла и устрептала, али исто толико и снажна, па је таква књижевност успела да од свих уметности највише утиче на шире друштвене кругове. Својом тематиком, схватањима (наравно, у детаљима), а понајвише језиком, она се непосредно ослањала на традицију народне књижевности.

Општи културни и друштвени услови били су зрели и за појаву романтизма у сликарству. Али дотадашњи развој сликарства у Србији, још увек жива поствизантијска традиција, као и постојање неких сликара и њихових знања и схватања створили су у области сликарства, нарочито црквеног, нешто другачије услове за прихватање ро-

мантичарских схватања. Процес модернизације сликарства у Србији започиње упоредо са ослобођењем, почетком XIX века. До тог времена сликарство, које је у Србији било лишено свих страних, европских утицаја, животарило је на већ вековима понављаним, поствизантијским традицијама. Али како је ово зографско сликарство задовољавало скромне црквене потребе и било веома раширено, оно је у потпуности прихваћено од средине и било је сматрано као једини могући начин црквеног ликовног изражавања. Мајстори-зографи су чак током деценија прошлог века, не ретко, били кочница развоја модернијих схватања у сликарству, јер велики број ових мајстора, држећи чврсто своје до тада потпуно сигурне позиције, супротставља се и омета рад новим, образованијим сликарима који су после ослобођења дошли у Србију. Али иако ометан, кочен застарелим схватањима средине, процес модернизације србијанског сликарства је постепено, али стално напредовао, највише захваљујући великом броју сликара који су се досељавали из Војводине.

Међу првим војвођанским сликарима за које се зна да су радили у Београду био је Петар Радосављевић из Панчева. Он је 1809. године „моловао себе“ у конаку митрополита Леонтија Ламбровића.¹ Али, заплетен у политичке интриге, Радосављевић се исте године враћа у Панчево, а ни његови радови из овог периода у Србији нису сачувани. Можда још пре њега, а сигурно 1816, када је сликао једну икону за цркву Св. Прокопија у Прокупљу, у Србији је боравио, и то у више наврата, Никола Апостоловић, који се потписивао као „Historien Mahler“.² Наредних година, политички догађаји ометају развој сликарства. Тек после поновног ослобођења Србије, односно после другог устанка, сликари почињу поново да долазе у Србију. Већ 1817. године, у манастиру Враћевшници, живописац из Сремских Карловаца Георгије Лацковић слика иконе и портрет архимандрита Милентија. А убрзо и сам кнез Милош почиње да се интересује за сликарство. Поред куповине икона и слика, он позива сликаре да дођу да раде у Србији. Тако, на Милошев позив, почетком 1824. године долазе у Крагујевац Павел Бурковић и Аксентије Јанковић и сликају портрете кнеза и његове породице. Али, на жалост, они убрзо и напуштају Србију. Сличан случај се поновио и неколико година касније са земунским сликарком Константином Лекићем. Лекић је сликао иконе за Топчидерску цркву, али је током рада дошло до материјалних препрека које су потицале од самог кнеза, и Лекић је 1835. године одлучио да дефинитивно напусти Србију.³

Међутим, на овај начин били су постављени темељи модернизације србијанске уметности. Сада почињу да долазе у Србију многи сликари, и, упркос неспоразумима и тешкоћама, они ту и остају. Поменићемо неке од њих. Урош Кнежевић је после многобројних неприлика успео да буде примљен и да наслика серију портрета, готово хрони-

¹ Миленко Вукчићевић, *Митрополит Леонтије Ламбровић*, Гласник српске цркве у краљевини Србији, 1901, св. 4, 394.

² Др Павле Васић, *Карађорђева Србија у делима савремених уметника*, Зборник Музеја Првог српског устанка, I, Београд, 1959, 71.

³ Павле Васић, *Војвођански сликари у Србији*, Зборник Матице српске, св. I, 1950, 93—94.

чарски верну галерију ликова тадашње Србије. Јован Исаиловић се такође задржао у Србији и успео је чак да оде на школовање у бечку Академију. А после, иако као сликар није дошао до шире афирмације, ипак остаје у Србији. Много бољи пример представља случај Димитрија Аврамовића. Аврамовић је дошао на позив српске владе да слика Саборну цркву у Београду; после је сликао цркву у Тополи. А потом се његове замисли прихватају, омогућују му се научна путовања, штампају књиге, и Србија пружа Аврамовићу широко и занимљиво поље рада. После краткотрајних неприлика лепо је примљен и Стева Тодоровић, који је дошао у Србију 1856. године и ускоро постао признати, скоро званични сликар. Убрзо потом дошао је и Бура Јакшић. Многобројни су разлози који су велики број сликара довели у Србију да ту покушају да нађу своје место. Најпре су то уметници којима посао није ишао од руке на другој страни, из различитих узрока. Понекад су то били изразито лоши мајстори, полуобразовани људи, који су једноставно хтели да у Србији дођу до посла и зараде. Каткад су то били темпераментни људи, склони сукобима и неспоразумима. Али новија истраживања стално повећавају број имена сликара који су радили у Србији, и то често дела чија се вредност не може оспорити. Међу тим сликарима налази се и Димитрије Посниковић, „живописац карловачки“, како се сам потписивао.

О животу и раду Димитрија Посниковића писано је веома мало. Ако судимо по обимности Посниковићеве делатности, он је био у то време цењен и много тражен сликар. Насликао је већи број портрета. Познато је да су данас сачувани његови комплетни зидни живописи у пет цркава, а делимични у још две. Комплетно сачувани, Посниковићеви иконостаси досад су пронађени у десет цркава, а делови иконостаса, појединачне иконе и други радови из области црквеног сликарства у још десет цркава. Поред тога, постоје знатне индиције да је број места у којима је сликао Посниковић далеко већи.

Најпре ћемо покушати да реконструисемо живот и сликарско школовање Димитрија Посниковића. Једини извор који може да пружи неке податке о Посниковићевом животу је сећање његове унуке, Паве Поповић.⁴ Према тим подацима, Посниковић је рођен око 1814. године у Осијеку. У младости је заједно с оцем био свиларски трговац. У Србију је дошао пре 1848. године, а атеље му је био на Косанчићевом венцу у Београду. Насликао је велики број икона, а због послова је често путовао по унутрашњости Србије. Пава Поповић је тврдила да је Посниковић сликао иконе за Саборну цркву у Београду. Умро је у Београду 22. III 1891. године. Ови оскудни подаци остављају многа отворена питања, од којих су најважнија: где, када и код кога је Посниковић учио сликарство, и када је дошао у Београд?

Колико је Посниковић учио сликарство и где, није могло да се досад утврди. Сам Посниковић се више пута потписао као „живописац карловачки“, а тако га назива и архимандрит Фирмалијан.⁵ Али није могло да се утврди да се он тамо школовао, па чак ни да је боравио

⁴ Мара Харисијадис, *Димитрије Посниковић*, Зборник Филозофског факултета Универзитета у Београду, књ. I, 261.

⁵ Архимандрит Фирмалијан, *Манастир Рача*, Београд, 1895, 12.

у Сремским Карловцима. Вељко Петровић сматра да назив „живописац карловачки“ не значи да се сликар школовао у Сремским Карловцима, него да је то само нека врста почасне титуле.⁶ Према томе, највероватније је да је потписујући се са „живописац карловачки“ Посниковић желео да нагласи да је он сликар који не ради у духу, тада у Србији још увек уобичајених, поствизантијских схватања, већ да је он образован сликар који ради у савременом духу, односно да слика на исти начин на који се слика у Војводини. А како су ови потписи везани искључиво за црквено сликарство, а средиште митрополије је у Сремским Карловцима, то Посниковић ознаку „војвођански“, што би требало да значи „модеран“, замењује са „карловачки“. Дакле, овај потпис треба схватити тако да је њиме Посниковић само желео да нагласи да он слика на начин који се негује у Сремским Карловцима.

Први датирани Посниковићеви радови за које се данас зна су портрети сликани у Земуну 1844. године. Они показују, јер ни у ком случају нису почетнички радови, да је он већ тада имао извесно сликарско знање. Из чланка Лазе Богдановића сазнаје се да је Посниковић био ученик Димитрија Аврамовића и да је насликао иконе за Светосавски дом у Београду.⁷ Овим иконама се давно изгубио сваки траг. Али Богдановићев податак може бар делимично да осветли проблем сликарског формирања Димитрија Посниковића. Сматрамо да из још сачуваних извора треба што је могуће детаљније проучити везу која је постојала између Аврамовића и Посниковића, јер тврдње Лазе Богдановића поткрепљују два занимљива детаља. У књизи Димитрија Аврамовића „Света Гора са стране вере, художества и повеснице“, у списку скупљача претплате за њу, налази се и име „Димитрије Посник Живописац“. Друга индичија је тврђење Посниковићеве унуче да је њен деда сликао иконе за Саборну цркву у Београду. Како је Саборну цркву сликао између 1841. и 1845. године Димитрије Аврамовић, није искључена могућност да је баш Аврамовић довео са собом, или накнадно позвао Посниковића, да му овај помаже приликом сликања Саборне цркве. А такође није искључено да је то помагање било нека врста учења или, пре, усавршавања Димитрија Посниковића, јер земунски портрети јасно показују да их није могао насликати почетник који је учио свега три године, управо да је Посниковић морао почети да учи сликарство пре 1841. године. Уколико би ова претпоставка била тачна, Посниковић је дошао у Србију између 1841. и 1845. године, односно у време сликања Саборне цркве, а време у коме је сликао портрете у Земуну изгледа да је кратак интервал којим прекида боравак у Београду. Али, ипак, ово су само претпоставке, а тачан одговор на постављено питање данас може да нам пружи само упоређивање сликарских радова једног и другог уметника, јер је то једини начин да се утврди да ли је Посниковић учио, односно да ли је нешто научио од Димитрија Аврамовића.

У стилском погледу прилично комплексно сликарство Димитрија Аврамовића носи у себи, захваљујући далеко више мешавини разних

⁶ Вељко Петровић и Милан Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад, 1927, 72.

⁷ Лаза Богдановић, *Српски Сион*, 1902, 789.

праваца (класицизма, романтизма, утицаја назарена) него личној оригиналности, једну специфичну ноту, која није присутна у делу других српских сликара. Школујући се на бечкој Академији, Аврамовић је потпао под утицај назарена, али је задржао нешто топлији колорит и племенитију хармонију боја. Тако је Аврамовић, истовремено тежећи средњовековној једноставности и класицистичкој виртуозности, дошао до једне специфичне стилске симбиозе, до једног пре занимљивог него снажног стила којим се одликује његово дело. Аврамовићеве слике, у ствари, представљају широке, синтетично схваћене површине, и заједно са хладним и не увек хармоничним колоритом уносе у икону неку хладноћу која би требало да буде величанствена и мајестетична, али изгледа пре непотпуна, досадна. Исти тај призвук имају и слике Димитрија Посниковића. И Посниковић сувише једноличним колоритом (нарочито до шездесетих година) слика широке, упрошћене површине. Аврамовић и Посниковић сликају и простор, управо решавају композицију на сасвим идентичан, али не нарочито савршен начин. У суштини је тај простор правилан и комплетан, али фигура није повезана са позадином, управо као да је сликана изван ње, па се постиже један специфичан однос између фигуре и простора. Саме фигуре Димитрија Аврамовића су такође површински решене и одликују се огромним челом, широким, спљоштеним носем, безизразним очима. То фигури даје непријатан, тром изглед. Ту исту фигуру у потпуности је примио и Посниковић.

Да бисмо стилску везу између ова два сликара могли да докажемо, задржаћемо се на неколико примера који неоспорно говоре да је Посниковић не само био под утицајем Димитрија Аврамовића, него да га је често и буквално копирао. Често се у Посниковићевом колориту, нарочито у раном периоду, који траје до шездесетих година, налазе градације плавих и сивих тонова, једна хладна, превише уравнотежена хармонија, која недвосмислено подсећа на Аврамовићеву *Апотеозу Лукијана Мушицког*,⁸ управо на њен ледено одмерени колорит сиво-плавих боја. Посниковићеве радове са сликама Димитрија Аврамовића такође везују физиономије и ставови фигура, који су често идентични. Не ретко налазе се исти типови Христа и Јована Претече код оба сликара. Највероватније је да је Посниковић током учења примио и извесне Аврамовићеве утврђене формуле за физиономије појединих светитеља. Постоје велике сличности и у концепцији простора, јер је простор за Посниковића, као уосталом и за Аврамовића, само позадина слике, која никако не постаје прави простор у који би била смештена сама фигура. Како постоје многобројни примери који јасно показују да је Посниковић прихватио стилска схватања Димитрија Аврамовића и често га копирао, вероватно је да је био и његов ученик. Као доказ за ову претпоставку најбоље може да послужи један од примера на којима је сличност између Посниковића и Димитрија Аврамовића потпуно и јасно изражена.

Посниковић је 1854. године сликао зидни живопис манастира Раче. Из многобројних сцена издвојили смо *Удовичину ленту* (слика 1). Димитрије Аврамовић је скицирао исту тему (слика 2) још 1841. године,

⁸ Народни музеј у Београду.

припремајући композиције за Саборну цркву у Београду. Упоредивање Аврамовићевог цртежа и Посниковићеве зидне слике даје сигуран одговор на питање порекла уметничког формирања и схватања Димитрија Посниковића, односно његовог сликарског образовања. И на цртежу и на зидној слици композиција је идентична. Поза, покрет, драперије, као и црте лица удовице су исти. Христос, руку раширених према удовици, а главом окренут на другу страну, верна је копија Христа са Аврамовићевог цртежа. Ова копија иде чак до детаља, исти је начин драпирања одеће, на којој се не мења ниједан набор. Остале фигуре обеју композиција су такође идентичне. Једина разлика између Аврамовићевог цртежа и Посниковићеве слике је у томе што су неке фигуре са цртежа изостале у слици, јер Посниковићу простор зидне површине није допустио да преслика све фигуре које је нацртао Аврамовић. Оваква потпуна сличност у композицији, фигурама, ставовима, физиономијама, покретима, оделу, па чак у сваком набору, не може никако да буде случајна. Јасно се види да је узор за зидну композицију манастира Раче био Аврамовићев цртеж за Саборну цркву у Београду. Оваквих или сличних примера има више, а највероватнија претпоставка којом може да се објасни ова апсолутна стилска повезаност јесте да се прихвати као чињеница да је Посниковић радио неко време код Аврамовића, највероватније као сарадник, а можда и као ученик. Начин сликања и уметничка схватања Посниковића и Аврамовића су исти, а једина разлика је у томе што су Посниковићева остварења знатно слабији радови од дела Димитрија Аврамовића.

Ликовни опус Димитрија Посниковића веома је обиман. Сликао је и портрете, али су нарочито многобројни његови радови из области црквеног сликарства: иконостаси, појединачне иконе, зидне слике религиозне садржине, зидне слике инспирисане националном историјом и портрети српских владара, целивајуће иконе, дарохранилнице. Посниковићев сликарски опус у целини још није познат, па ипак ћемо овај до сада пронађени покушати да заокружимо у једну целину која треба да добије своје место у српском сликарству XIX века. Напоменули смо да је Посниковић прешао у Србију највероватније у време између 1841. и 1843. године. Не зна се да ли је пре тога радио иконе; у сваком случају, оне, као ни подаци о њиховом постојању, нису до сада нигде пронађени. Дакле, као први познати Посниковићев рад наводе се портрети сликани у Земуну 1844. године. Свакако треба узети у обзир и могућност његовог удела у раду на иконостасу и зидној декорацији Саборне цркве у Београду, где је, највероватније, у сликарски мање важним партијама помагао Димитрију Аврамовићу. Такође, икона Богородице, која се налази на престолу у истој цркви, по својим сликарским карактеристикама ни у ком случају не припада Аврамовићу и, по свему судећи, много више одговара начину рада Димитрија Посниковића. Према томе, ова икона (слика 3) припада најранијим радовима Димитрија Посниковића.⁹ Време када је она сликана не може са сигурношћу да се утврди, али је вероватно да је много ближа последњој години сликања Саборне цркве, 1845, него почетној, 1841.

⁹ Атрибуцију иконе Богородице која се налази на престолу Саборне цркве у Београду извршио је проф. др Павле Васић. На обавештењу које нам је о томе дао, овде му најлепше захваљујемо.

Посниковићево име везано за рад на црквеном сликарству налази се први пут 1851. године у цркви у Ужицу. Изгледа чудно да Посниковић у току пет година није ништа сликао, осим, можда, данас изгубљених икона из Светосавског дома у Београду, које помиње Лаза Богдановић. Према томе, постоји вероватноћа да се може пронаћи неки Посниковићев рад из овог времена, или можда пре удео Димитрија Посниковића у делу неког другог сликара, јер ни 1851. године у Ужицу Посниковић још не ради самостално. Запис на ужичкој цркви нас обавештава да су иконостас и зидне слике радили 1851. године Милија Марковић и Димитрије Посниковић. После пожара од 1955. године остала је сачувана лева страна иконостаса са царским дверима и део живописа. Сигурно је да су царске двери (*Благовести*) Посниковићев рад, као и нека од сачуваних икона. Од зидног сликарства, сигурно је Посниковићево дело ред српских владара-светитеља на хору, јер је потпуно исту слику Посниковић поновио неколико година касније на зиду манастира Раче (иначе, ово је била омиљена тема Димитрија Посниковића). И у старој ужичкој цркви налази се нешто слика рађених Посниковићевом руком. То су целивајуће иконе, које су, изгледа, настале кад и иконе и зидне слике у новој цркви, тј. око 1851. године.

Посниковић је затим радио иконостас у цркви засеока Црквине код Младеновца. Како је „према благајничком дневнику од 1853/55.“ исплаћен молер, а Посниковић се већ 1854. године опет налази у околини Ужица, то је једино могуће да је овај иконостас насликао (а и потписао се на престоној икони Христа) 1853. године. Изгледа, у исто време, управо после 1852, Посниковић је насликао шест икона за иконостас цркве у Великој Иванчи, такође код Младеновца.¹¹ Иконостас из Црквина, као ни ове иконе, нисмо видели, нити нам је позната њихова стилска анализа, али нам се не чини могуће да би у том кратком временском интервалу Посниковићево дело могло да има неке битније стилске карактеристике које би га одвајале било од претходног, било од следећег рада.

Запис на цркви манастира Раче обавештава да зидне слике „изобрази Димитрије Посникъ изъ Карловца Воиводства Србiе 1854 године“. Сама чињеница да је Посниковићу поверена зидна декорација цркве у којој је иконостас рад познатог сликара Георгија Бакаловића сигуран је знак да је он већ 1854. године као сликар био цењен у Србији. Брижљиво је сликао цео живопис, односно велике зидне површине припрате, наоса, олтара и свода. Поред многобројних сцена чија је садржина узета из Старог и Новог завета, овде се налази и Посниковићева омиљена тема — портрети српских владара светитеља. Како је ова комплетно исликана зидна површина и данас потпуно сачувана, она пружа јасан преглед сликарског знања и ликовних тежњи њеног аутора. Многобројне фигуре, рађене скоро у природној величини, имају заједничку карактеристику: канон лица је исти. Уосталом, овај канон лица уопште се не мења у Посниковићевом сликарству. Лице које он упорно слика одликује се великим челом, малим устима, широким

¹¹ Др Леонтије Павловић, *Сликар Димитрије Посник у смедеревском Подунављу*, Неки споменици културе, IV, Смедерево, 1967, 69–74.

носем, широком зоном осветљења носа, као и слабо осветљеним профилном (слика 4). Овај тип лица, углавном непромењен, толико је карактеристичан за Посниковићево сликарство да се може узети као сигуран и обавезан знак сваког Посниковићевог дела, готово као његов потпис. На жалост, фигуре у Рачи доста су невешто сликане. Њихове пропорције нису тачне, па ни њихови покрети нису правилни, а величина ових фигура потенцира све њихове недостатке. Такође ни овде композиција није срећно решена. Фигуре се губе на огромној позадини, простору у који уопште нису уклопљене. Посниковићев колорит у Рачи је још веома сиров, да не кажемо дречећи. Нарочито смета монотони, жути инкарнат лица и потпуно неуспеле градације плавих тонова. А сигурно је да је Посниковић пажљиво радио ову зидну декорацију. Да је уложио огроман напор и вољу сведоче многобројна угледања на друге уметнике, које је понекад чак буквално копирао. Као што је речено, нарочито је упадљиво сећање на Димитрија Аврамовића, а од Аврамовића је позајмио и решења у градацијама плавих боја. Поред Аврамовића, изгледа да је Посниковић користио и гравире неких немачких мајстора, видно се инспиришући њиховим решењима. Занимљиво је да посматране са раздаљине која у уобичајеним околностима одваја посетиоца храма од ових слика, оне делују много боље. Можда је сâм Посниковић, свесно желећи да слике имају снагу посматране са тог растојања, намерно по нешто потенцирао и деформисао. Али му недовољно искуство није дозволило да се тај његов напор крунише успехом. Највероватније је да је ова претпоставка делимично тачна, управо да је она један, а његово знање и сликарско осећање други, такође важан узрок који је условио овакво сликарско решење. Поред тога, далеко је важније што је он, иако спутан недовољним познавањем цртежа и примитивно схваћеним колористичким и композиционим решењима сликара назарена, ипак успео да на зидовима Раче створи слике које се по много чему разликују од тада уобичајеног црквеног зидног сликарства у Србији. Изгледа као да је Посниковић желео да створи нешто своје, оригинално, као да је хтео да пронађе нови стил зидног сликарства. А и самом тежњом ка новим, оригиналним решењима, Посниковић не само да је већ изашао из назаренских оквира него и био далеко испред времена и средине у којима је стварао. Покушавајући да нађе тај „нови стил“, Посниковић се приближава декоративним решењима дајући доминантну улогу контрастима светло-тамног, и то на један графички начин. Наглашеним црним контурама он извлачи велике, али слабо конструисане фигуре, комбинујући истовремено светлосне ефекте. Иако због поменутих цртачких и раније наведених колористичких недостатака није могао да успе у потпуности, ипак му је, сликајући зидну декорацију цркве манастира Раче, пошло за руком да створи дело које се разликује од радова његових савременика и које носи у себи, иако још потпуно неиздиференцирану, свежу и занимљиву декоративну ноту. Ови декоративни ефекти, који су у нашем сликарству 1854. нови, чак оригинални, чине да морамо Посниковића прихватити као уметника који је покушао да изађе из оквира дотадашњег црквеног сликарства и који се трудио да створи један нови, управо свој лични, стил у црквеном зидном сликарству. А то значи да је Посниковић унео у своје дело компоненте тражења,

управо да је стварао на модеран начин, на који његови савременици нису ни помишљали, а сигурно не у домену црквеног сликарства.

Идућа црква у којој је Посниковић насликао иконостас и зидне слике налази се у селу Рогачици, недалеко од Ужица. Према запису изнад западног портала, који је касније нешто преправљен, ова црква је сликана 1857. године. Ставови фигура, однос фигуре према простору, као и већ описани, специфично Посниковићев канон лица сигуран су доказ да су зидне слике и иконостас из Рогачице рад Димитрија Посниковића. На жалост, цео иконостас и зидни живопис, осим икона Саве Немањића и Стефана Првовенчаног на архијерејском престољу, касније су грубо премазани. У стању у коме се сада налази, ово сликарство не допушта да се уоче неке разлике између овог и ранијег Посниковићевог начина рада. Према томе, на сликама цркве из Рогачице сада не може да се прати развој стила Димитрија Посниковића.

До кулминације у свом ликовном стварању Посниковић је дошао почетком седме деценије XIX века. Из тог периода познате су две потпуно сачуване сликарске целине: живопис и иконостас цркве у Доњем Милановцу и живопис и иконостас цркве у Ивањици.

У цркви у Ивањици сачуван је цео иконостас и живопис у првобитном стању, само су ове слике касније незнатно премазане лаком. Према запису са западног зида, зидне слике и иконостас су сликани 1862. године. Како се овде налазе све уобичајене карактеристике Посниковићевог стила и како је ово сликарство потпуно идентично са сликарством из цркве у Доњем Милановцу, које је и потписано, сасвим је сигурно да је ова сликарска целина дело Димитрија Посниковића. На четири реда ивањичког иконостаса и соклу распоређене су иконе уобичајене садржине, али која је строго подређена правилима источноправославне иконографије. Испод Распећа су апостоли и празници, а на престоним иконама и дверима су: *арханђели Михаило и Рафаило, св. Никола и Архиђакон Стефан, Богородица, Христос и Благовести*, изнад њих је *Тајна вечера*. Занимљиво је да Посниковић на свим иконама, па и на ивањичким, редовно слика *Свету тројицу*, уместо у Војводини уобичајеног *Крунисања Богородице*. У својој жељи да искључиво следи правила српске православне цркве, Посниковић иде и даље. Тако на архијерејском престољу, уместо уобичајених, великих архијереја *св. Николе или Јована Златоустог, Посниковић ставља Саву Немањића*. Зидне слике у Ивањици такође имају у иконографском погледу занимљиву садржину. Та садржина је прожета романтичарским идејама. Поред многобројних сцена и личности из Старог завета, празника, легенди о Христовом животу, чудима и мукама, ликова светих отаца и других светитеља, налазе се *Пирило и Методије* и десет портрета српских владара.

Годину дана касније Димитрије Посниковић је насликао иконостас и зидне слике цркве у Доњем Милановцу. И овај сликарски рад је доста добро очуван. На иконостасу у Доњем Милановцу, на престолној икони Богородице налази се потпис сликара и година рада: *Димитрије Посникъ 1863*. На пет редова овог иконостаса, осим једне значајне измене, распоред је потпуно исти као и на ивањичком иконостасу. Измена је недостатак старозаветних сцена у парапетима, уместо којих су насликани *Христов пут у Емаус* и националноисторијска ле-

генда *Св. Никола враћа вид Стефану Дечанском*. Тако је Димитрије Посниковић, као и неки други, романтичарски оријентисани сликари тога доба, ставио легенду из националне историје на најважније место храма, на сâм иконостас, који је до XIX века био искључиво резервисан за теме религиозног садржаја. На архијерејском престоу налази се *Сава Немањић*, а да би што више подвукао национални карактер свога дела, Посниковић поред њега ставља *Стефана Првовенчаног*. Напоменимо да је Посниковић и раније стављао Стефана Првовенчаног поред Саве Немањића на архијерејски престо, као, на пример, још 1857. године у цркви у Рогачици. Закључак који из свега овога произлази јесте да је уношење националноисторијске тематике била не само жеља црквених власти, већ далеко пре идеја самог Димитрија Посниковића. Значајно место које Посниковић даје националноисторијским сценама и личностима показује да је он, иако не увек сликарски, идејно потпуно припадао новим, тада напредним струјањима, која су се у то време испољавала у снажном, романтичарски схваћеном, обожавању националне прошлости, што би, у ствари, значило да је Посниковић, у сваком случају, идејно потпуно припадао токовима романтизма. Репертоар зидног сликарства доњомилановачке цркве је у односу на ивањичку доста сужен. Управо, изостале су све сцене из Старог завета, да би главни нагласак био стављен, поред обавезног Христовог пута на Голготу, на свеце-ратнике и портрете српских владара.

У погледу стилских карактеристика слике из Ивањице и Доњег Милановца се готово и не разликују. На иконостасима ових двеју цркава Посниковићев стил се развио толико да је доспео до своје најзрелије и најпотпуније фазе. Посниковић није напустио свој карактеристични, мало укочени став фигуре, ни онај специфични канон лица (слика 5). Задржао је и површински однос фигуре према простору, али је овде тај простор много боље компонован, тако да је успео да створи, ако не потпуну везу фигуре са простором, оно бар складан однос између фигуре и позадине. Грешке у пропорцијама постоје и на овим иконостасима, нарочито у празничним сценама, али су оне на изврстан начин ублажене, па су много мање упадљиве него на ранијим радовима. Посниковић је овде чак успео да унеколико превазиђе хладни и помало нескладни, односно примитивно схваћени, назаренски колорит, мада су и даље, нарочито у Ивањици, присутне градације црвених, а још чешће плавих боја, које још много подсећају на Аврамовићева колористичка решења. Али сада је Посниковић успео да из ових боја извуче максимум колористичке звучности, која се у основи не супротставља схватањима његовог учитеља, али их превазилази у топлини колорита. Пуштајући на вољу темпераменту, свом личном сликарском осећању, а под утицајем већ снажно развијеног романтизма, Посниковић све више обраћа пажњу на колористичке односе, тежећи ка звучности и блиставости боје (слике 6. и 7). Понекад ће он на композицијама ивањичког и доњомилановачког иконостаса, као, на пример, на *Светој тројици*, користити давно превазиђени начин сликања, једноставно узимајући злато да њиме сенчи, у жељи да подвуче лепоту драперија и истакне сенку. Понекад ће, свесно идући за игром колорита, да прави занимљиве хармоније односа ружичастих, плавих

и сивих тонова. Тада се нарочито задржава на занимљивој колористичкој игри у пределу, који је, за Посниковића, постао одједном звучан, као што су предели у следећим сценама: *Христос и Самарјанка*, *Јован Претеча*, *Сусрет Марије и Јелисавете*. *Христос и Самарјанка* са иконостаса доњомилановачке цркве је једна од најлепших и најбољих Посниковићевих икона. На овој икони, у занимљиво компонованом, сиво-жутом пределу долази до пуног колористичког ефекта бело-црвено одело Самарјанке. Лепоту ове слике не нарушавају ни неправилни односи пропорција, а Самарјанкин покрет је цртачки решен готово са виртуозношћу. Звучна и хармонична, прекривена свежим и прозачним бојама, икона Христа и Самарјанке не само да привлачи пажњу као потпуно успела колористичка целина доњомилановачког иконостаса, него и показује да је Димитрије Посниковић био сликар који је могао да негује топли и хармонични колорит. Зидне слике ивањичке и доњомилановачке цркве се, на исти начин као и иконостаси, разликују од дотадашњег Посниковићевог живописа, односно од слика са зидова цркве манастира Раче. И овде Посниковић слика на зидовима фигуре готово у природној величини, али су сада грешке у њиховим пропорцијама, у поређењу са ранијим, веома ублажене. Посниковић је и на зидовима ових цркава развио своје осећање према декоративно исликаној површини. Али он више не тражи искључиво графичке ефекте, већ декоративност постиже колористичким решењима у односу површина. На зидовима ових двеју цркава доминирају Посниковићеве омиљене боје: плава и црвена и њихови различити тонови. Нарочито на зидовима цркве у Ивањици овај колорит добија један општи тон састављен од разних градијација црвенкасто-мрких боја. Овај општи, у суштини црвенкасти тон постаје толико снажан да потискује нијансе плаве боје, које се као и нијансе сивог утапају у топлу звучност опште црвене хармоније. А на зидовима цркве у Доњем Милановцу колорит је постао још топлији, још рафинованији (слика 8). Сада Посниковићеве уобичајене, широко схваћене површине слике добијају пуну звучност, јер постају колористичке хармоније на којима се понекад запажају и валерске разлике. Разноврсност и лепота овог колорита дају Посниковићевом зидном сликарству неоспорно печат вредности. Свим тим, а нарочито успелим валерским односима, издвајају се из опште целине поједине слике, као, на пример, *Беседа на Гори*, на јужном зиду доњомилановачке цркве. Ако се суди на основу живописа и иконостаса цркава из Ивањице и Доњег Милановца, може се рећи да је Посниковић почетком седме деценије XIX века постао значајан сликар у оквирима србијанске уметности. Ослобађајући се делимично Аврамовићевих, управо недовољно схваћених, бечко-назаренских почка, а истовремено прилазећи романтизму, колико идејно националноисторијском тематиком, толико и стилски топлином и живописношћу колорита, Посниковић у извесној мери долази до посебних стилских карактеристика, које су настале срећном симбиозом супротних стилских схватања и личних ликовних осећања. Сада се, раније веома упадљиви, недостаци толико губе да би, посматран у току 1862. и 1863. године, Посниковић могао чак да се оцени као сликар који је на путу да изгради посебну, готово оригиналну варијанту српског сликарства, која би била интересантна не само као културна појава и као ослобо-

ђење од поствизантијских схватања, још јаким у Србији, него би имала и неких ликовних вредности. Али, на жалост, зидне слике из Ивањице и Доњег Милановца нису биле развојна етапа Посниковићевог сликарства, него кулминација његовог ликовног стварања. Није нам познато да ли је Посниковић успео да у овом правцу оде корак даље, да ли му је још пошло за руком да наслика сличне или, можда, снажније радове, у којима је наставио тражење овог занимљивог, истовремено декоративног и пиктуралног стила.

Пре него што пређемо на Посниковићеве радове из осме деценије, покушаћемо да кажемо нешто више о протеклом стварању. Чињеница је да је Посниковић радио врло много. Али тачан обим његовог дела не може сада да се утврди, јер док не буду прегледане све цркве у Србији, не можемо бити сигурни да у њима нема и рада Посниковићеве руке. Па и када овај замашни посао буде једног дана обављен, знаће се само шта је сачувано од обимног сликарског опуса Димитрија Посниковића. Чак ни потпуна архивска истраживања, која ће, вероватно, употпунити слику обимности Посниковићевог дела, неће моћи да обухвате све његове радове, јер често су архивски документи нестајали заједно са уметничким делима на која се односе, а понекад чак и пре њих. Па ипак, напомињемо да у многим црквама широм Србије налазимо по неку Посниковићеву икону, део иконостаса, зидну слику, понекад плаштаницу. Као пример наведимо цркву у Крушевцу, у којој се налази икона *Арханђела Михаила*, или цркву у Горњем Милановцу, где је икона *Исуса Христа*. Све ово само потврђује нашу претпоставку да је Посниковић радио готово у свим крајевима тадашње Србије, и то веома много.

Једно од места у којима има више Посниковићевих радова је манастир Клисуре, који се налази на путу Ариље — Ивањица. На огромној површини коју заузима иконостас овог манастира налазе се поред најразличитијих српских, грчких и руских икона и неколико Посниковићевих радова. То су: *Крст са Распећем*, *Маријом*, *Јованом* и *Нерукотвореним образом*, потом *Света тројица* и иконе *Христа* и *Богородице*, вероватно престоне иконе иконостаса чији су ово делови, а настале су, према ктиторским записима на некима од њих, 1867. и 1868. године. Такође је сачувана на спољашњем зиду, у ниши западне фасаде зидна слика Димитрија Посниковића која представља *Арханђела Михаила*. Изгледа сигурно да је у овом манастиру некад било много више Посниковићевих радова.

Између ових, по многим местима растурених икона, које су, вероватно, некад биле делови већих целина, нашу пажњу нарочито су привукле три иконе и дарохранилница које се чувају у парохијској кући у селу Субјелу, недалеко од Ужица, а потичу са истог места, из цркве сазиране 1819, а срушене 1963. године. То су иконе *Христа*, *Богородице* и *св. Луке*, од којих је последња много мања од двеју претходних (80 × 53 cm). Највероватније је да су ово делови целог иконостаса од кога су остале само две престоне иконе и један јеванђелист. Нарочито су занимљиве иконе *Христа* и *Богородице* (слике 9. и 10). Оне су монументалне не само по формату, чија је величина знатна (145 × 63 cm), него и по начину сликања. И Христос и Богородица су насликани у стојећем ставу, у контрапосту који је доста добро на-

цртан. Уопште, цео цртеж ових икона је изузетно добар, можда је то у цртачком погледу најбољи Посниковићев рад. Нарочито је занимљиво решена асиметрично насликана глава Богородице. За разлику од својих уобичајених, декоративних циљева, Посниковић се на иконама из Субјела трудио — и у томе успео — да оствари једну пластичну форму и да решењем облика дође до јасног и снажног израза који је у правом смислу речи монументалан. Иконе из Субјела су, поред својих ликовних вредности, нарочито за нас занимљиве као пример сасвим неуобичајеног Посниковићевог начина рада, који показује да је он могао да оствари и једно сасвим успело сликарство у коме би доминантну улогу имала форма.

Почетком осме деценије Посниковић ради у Грузи. У цркви манастира Каменца насликао је 1870. године иконостас и зидне слике, као и три зидне слике у библиотеци овог манастира. У цркви села Закуте, недалеко од Каменца, Посниковић је 1872. године насликао иконостас. Истовремено, управо између 1870. и 1872. насликао је и двадесетак непотписаних, целивајућих икона за малу цркву посвећену Архистратигу Михаилу, која се налази у подножју средњовековног града Борча, чије „стилске и иконографске особености поуздано упућују опет на руку марљивог Димитрија Посниковића“.¹¹ Ово сликарство из Грузе, временски, а такође и стилски, представља једну целину, и судећи по фотографији и публикованој стилској анализи, чини нам се да је већ овде Посниковић започео последњу фазу свог сликарства, која ће се, као што ћемо видети на касније рађеним иконостасима, одликовати све топлијим и слободнијим колоритом, али зато и све лабавијим и немарнијим цртежом.

Димитрија Посниковића препознајемо и као аутора иконостаса у Брзој Паланци. Овде је насликао цео иконостас, престоле и целивајуће иконе, од којих се сачувала само икона *Свете тројице*. На иконостасу су насликане иконе уобичајене садржине: испод *Распећа* су апостоли и празници, на дверима арханђели *Михаило*, *Рафаило* и *Благовести*, на престоним иконама и парапетима *Богородица*, *Христос*, *Јован Претеча* и *Света тројица*, којима је црква посвећена, сцене из Христовог живота и старозаветна тема — *Јосифов сан*. На архијерејском престолу су Посниковићеве уобичајене теме: *Сава Немањин* и *Стефан Првовенчани*. Овде се запажа да Посниковић, под утицајем великог броја поруцбина, престаје да обраћа пажњу на своје сликарство, управо престаје да обраћа пажњу на уметнички квалитет својих икона. Нарочито је упадљиво да је цртеж више него слаб. Многобројне су грешке у пропорцији и друге, искључиво цртачке грешке на овом иконостасу. Примера као што су дете у рукама Богородице, или Усековање, има, на жалост, много. Добија се утисак да Посниковић, или због брзине рада, или просто из досаде, пошто је увидео да нико из околине не може правилно да оцени његов рад, једноставно престаје да обраћа пажњу на цртеж, јер је понекад канон фигуре превише издужен, као, на пример, Јован Претеча, а понекад опет веома смањен, као Богородица у *Благовестима*. Али и на овом раду, где се показао као са-

¹¹ Андреј Андрејевић, *Сликарство Димитрија Посниковића у Старој Грузи*, Наша прошлост, Историјски архив Краљево, бр. 1—2, 1967, 89—94.

свим осредњи сликар, препуштајући се у потпуности себи, управо првом потезу четке, Посниковић је сачувао колористичку вредност. Изгледа да је наклоност према топлем колориту била и лично Посниковићево сликарско осећање, које је он у првом периоду свога рада свесно гушио, спутан поукама које је добио од Димитрија Аврамовића. Колорит ових икона се одликује финим градицијама плавих и сивих тонова, али се све чешће јављају занимљиви контрасти односа црвеног и плавог, које боје Посниковић приближује једну другој помоћу њихових разних нијанси. Дешава се да те хармоније нису увек потпуне, понекад се на њима још осећа онај шематизам и колористичка неизражајност којима се одликује назаренско сликарство, али су то ипак свеже и колористички звучне целине. Једна од најлепших слика са иконостаса у Брзој Паланци је парапет *Христов пут у Емаус*, где је у хармоничним и звучним градицијама плавих и сивих тонова постигнута складна и нежна колористичка вибрација. Овај иконостас је сликан у првој половини осме деценије XIX века, јер је црква зидана између 1870. и 1872. године, а, како изгледа, иконостас је сликан одмах по завршетку зидања.¹² Овај иконостас нас уводи у последњу фазу Посниковићевог сликарства, у време када је био већ уважени сликар, али и када је под утицајем средине и обимности посла све чешће падао у грешке које редовно прате сваку превише развијену сликарску продуктивност. Само, у накнаду за то, сада је Посниковић ослобођен свих утицаја; он се предаје слободно свом темпераменту — личном ликовном осећању, и на тај начин остварује лака и свежа колористичка решења.

У цркви села Колара, недалеко од Смедерева, налази се сачуван још један комплетан иконостас Димитрија Посниковића. Распоред овог иконостаса је сасвим уобичајен, као и, за Посниковића карактеристични, Сава Немањић и Стефан Дечански на архијерејском престољу. У црквеној архиви у Коларима чува се план иконостаса.¹³ То је картон (70 × 50 cm) на коме је нацртан детаљан план целог иконостаса, а поред плана пише да је по њему уговорена израда иконостаса са Димитријем Посниковићем, живописцем из Београда. Овај документ је оверен код суда коларске општине 29. јула 1875. године. Према томе, иконостас је сликан током друге половине 1875, а можда су неке иконе рађене и нешто касније. Коларски иконостас, посматран у оквирама Посниковићевог дела, доста је солидан рад, иако у много чему заостаје за решењима у Ивањици и Доњем Милановцу. Схваћене веома површински, насликане у шематским облицима, иконе са коларског иконостаса се у знатној мери приближавају декоративности, која је до сада била карактеристична само за Посниковићеве зидне слике (слика 11). Иако је постигнута сасвим синтетична форма, цртеж је често неправилан, а фигуре непропорционалне. Посниковић то надокнађује заиста топлим, звучним колоритом. На овим иконама налазе се разне варијације Посниковићеве палете, различите нијансе које приближују боје једну другој. Има ту још увек присутног далеког сећања

¹² Споменици Тимочке епархије, 1934, 298.

¹³ На план иконостаса указао нам је свештеник коларске цркве Милан Стојановић, на чему му овде најлепше захваљујемо.

на плаво-сива решења, али је црвена боја, топли, раскошни колорит црвених нијанси постао доминантан. Јасно се види да је сликар заборавио сва цртачка правила и све строге поуке о хармонији хладног колорита, да је овде препустио палету своје темпераменту и почео да слика топло, прожет романтичарским тежњама.

Сличан коларском је и иконостас из цркве Пожаревачких Жабара. На жалост, овај иконостас, који је такође настао током осме деценије XIX века, јер је црква, по традицији, завршена 1871. године, доста је премазан, а нарочито су грубо премазани парапети. Цртежом и интензитетом колорита овај рад се у знатној мери приближава иконостасу из Колара, као и иконостасу из Браничева, што би био још један податак за датирање иконостаса у осму деценију. Доминантан колористички однос на жабарском иконостасу је црвено-плаво, које се нарочито издваја топлином и интензитетом тонова црвене боје, док у пределима Посниковић и овде задржава односе мрко-плавих нијанси. Цео иконостас, осим двери, које су касније замењене, рад је Димитрија Посниковића.

Занимљив је и иконостас цркве у Браничеву. На полеђини овог иконостаса је запис из кога се види да га је сликао Димитрије Посниковић 1877. године. Испод *Распећа са Маријом и Јованом* налазе се само *Пророк Јеремија, Богородица, Христос, Јован Претеча, двери са Арханђелом Михаилом, Архиђаконом Стефаном и Благовестима*, док су на парапетима само две сцене: *Жртва Аврамова* и *Гостољубље Аврамово*. Овај иконостас је по начину обраде доста сличан иконостасу из Колара, али је скроман по формату, у изради нежан и хармоничан, препун топлих, блиставих тонова.

Последњи познат, датиран, Посниковићев рад су целивајуће иконе које се налазе у цркви-брвнари планинског села Сече Реке, недалеко од Ужица. Сачувано је дванаест целивајућих икона; на шест су насликане сцене великих празника, а на осталим иконама су *Богородица с Христом, Петар и Павле, св. Никола, св. Ђорђе, Света тројица и Распеће*. Већина ових икона има ктиторске записе, из којих се види да су рађене 1889. године за цркву у Сечој Реци. Да су оне сигурно Посниковићев рад, јасно показује начин на који су сликане.

Као што се види, Димитрије Посниковић био је један од тражених сликара свога доба, јер обим његове делатности није мали. Нарочито су многобројни његови радови из области црквеног сликарства. Посматран у односу према броју радова њему савремених сликара, његов опус је огроман чак ако се рачунају само овде побројана дела. Посниковић је успевао да скоро пуне четири деценије слика иконостасе, живописе и иконе, док су његови савременици једва могли да током целог свог живота у Србији израде највише два до три иконостаса. Према томе, посматран у оквирима црквеног сликарства, Посниковић је значајна уметничка личност, ако ни по чему другом, оно бар по обимности свога рада. Пре него што покушамо да одредимо његово место и значај у историји нашег сликарства, осврнућемо се и на Посниковићево профано сликарство. Напоменули смо већ да је сликао портрете. О портретима Димитрија Посниковића писано је више него о црквеном сликарству, али ни овде нисмо сигурни да је обим његовог

дела потпуно познат. Сада се зна да постоје неколико група портрета, односно серија од неколико портрета, сликаних у исто време, на истом месту и у сличној обради. Како су ови портрети већ углавном обрађени у нашој литератури, ми ћемо их само побројати и покушати да их објаснимо у односу на Посниковићево црквено сликарство.

Као први Посниковићев датирани рад, позната су два портрета из Земуна: *Портрет Димитрија Лазића*, велепоседника и *Портрет Катарине Лазић*, његове жене. Ови портрети су на полеђини потписани и датирани од аутора у 1844. годину. Сликани су у тамном, мрком колориту, док је инкарнат лица дат топлим тоновима црвенкасте боје. Занимљиво је да је Посниковић још 1844. године сликао топлим бојама, тј. колоритом који ће на његовим иконостасима доминирати тек после 1860. године. Дакле, јасно је да је топли колорит одговарао темпераменту и личном укусу Димитрија Посниковића, а да он у црквеном сликарству користи хладне, сиво-плаве тонове под утицајем назаренских схватања. Тек много касније Посниковић се ослобађа тога и слика слободно, топло, разним нијансама црвених боја. Стилски, овој групи припада и *Портрет млађе жене*, из Градског музеја у Београду, који је такође потписан и датиран у 1857. годину.¹⁴

Између ових портрета налази се група уживичких портрета који су сликани између 1851. и 1853. године, а чувају се у Народном музеју у Титовом Ужицу. Један од њих је *Портрет Гаврила Поповића*, сликан широким, слободним потезима, којима се и иначе одликује Посниковићев начин сликања. Али на портрету Гаврила Поповића Посниковић је развио ретко слободну фактуру, која негде иде до пастуозности. Портрет је потписан. Сличан овоме је и *Портрет свештеника Захарића*, који је широко и снажно решен врло оскудним елементима. Најбољи од уживичких портрета је „онај трговца Милоша Лојанице... Ту је Посниковић дао тип старог Ужичанина, једног од оних који су одлучно устали у борбу против Турске... Портрет је веома богат у колориту и једноставан и непосредан у изразу“.¹⁵ Овој групи припада и *Портрет Вукосаве Радовић*, који се налази у приватном власништву у Београду. На овој једноставној и неусиљеној слици Посниковић је, сликајући готово површински, успео да скромним елементима дочара лик одлучне и снажне жене. Уз ове долази и данас изгубљени *Портрет кнеза Александра Карађорђевића*, који је насликан у Ужицу 1856. године.¹⁶

Око 1859—1860. године сликао је Посниковић у Београду портрете *Исе Георгијевића* и *његове жене*, а вероватно су из истог времена и портрети који се чувају у Народном музеју у Београду: *Портрет Јефте Борђевића*, директора гимназије (Инв. бр. 1413), *Мушки портрет* (Инв. бр. 1139), *Женски портрет* (Инв. бр. 1140), *Портрет младе жене* (Инв. бр. 2080), сигниран у доњем десном углу. У литератури је наведено и неколико портрета који су уништени у другом светском рату, а то су: *Портрет Илије Петровића*, *Портрет Хаџи-Максима Петровића* и *Портрет*

¹⁴ Мара Харисијадис, исто, 262.

¹⁵ Павле Васић, *Сликар Димитрије Посниковић и његова дела у уживичком крају*, „Вести“, 11. VII 1963.

¹⁶ Допис из Ужица од 29. септембра, „Српски дневник“, бр. 80, Нови Сад, 7. X 1856.

жене Хаџи-Максима Петровића; а још у првом светском рату били су уништени: *Портрет Танасија Симића* и *Портрет жене Танасија Симића*.¹⁷

Нећемо улазити у појединачну анализу свих поменутих, односно данас познатих и сачуваних портрета Димитрија Посниковића. Али они указују на то да је Посниковић био сликар који је верно умео да прикаже изглед модела, дакле да испуни најважнији задатак који је постављала србијанска публика прошлог века, а поред тога да се упусти и у извесну, иако непотпуну, али ипак значајну психолошку анализу портретисане личности. Стил Посниковићевих портрета се разликује од стила који је он упражњавао у црквеном сликарству, али те разлике нису суштинске. Посниковић и у портрету користи широке планове и извесно површинско третирање фигуре, али како је овде позадина неутрална, то декоративне тежње не могу да дођу до израза. Сама тема натерала га је да обрати већу пажњу на детаље и да пажљиво исликава површину. На тај начин, односно сликарском анализом реалности и применом широких планова, Посниковић је успео да постигне доста занимљиву реализацију. Ови портрети, посматрани у оквирима наше уметности тога доба, јесу солидна остварења и показују да је Посниковић сликар који уме да прикаже карактеристичан детаљ, да унесе извесну психолошку ноту, управо да је могао бити и верни хроничар своје епохе, а да при том не занемари ликовне вредности слике.

Из свега што смо до сада рекли види се јасно да је Посниковић имао извесно сликарско образовање и да је хтео да пронађе адекватне форме свог ликовног изражавања. Али ни недостаци његових слика нису малобројни. Зато се намеће питање: како је успео да добије и оствари толики број радова, јер радио је много више чак и од тада најуваженијег сликара, Стеве Тодоровића. Јасно је да Србија није била обећана земља за сликаре, јер многи од њих били су у буквалном смислу речи без иједне порудбине. Можда је довољно да као пример наведемо Ђуру Јакшића, који у Србији није могао да наслика ни један једини иконостас. Ни Павле Симић се није дуго задржао у Србији, јер после шабачког иконостаса за њега више није било послова. Слично су пролазили и други сликари. Да не набрајамо дугу листу имена, напоменимо још само да је Катарина Ивановић волела Србију, нарочито Београд, али ту поручиоце није нашла. Сви поменути и десетак других сликара имали су веће сликарско знање, били су ближи савременим европским уметничким догађајима и стварали су снажнија, ликовно много значајнија дела од Димитрија Посниковића. Према томе, мора да постоји неки разлог који је Посниковића учинио популарним у средини у којој је живео и стварао, јер јасно је да је та средина према своме укусу бирала себи сликара. Тај разлог не лежи у Посниковићевим породичним и друштвеним везама, јер он их, како изгледа, није ни имао. Њега не треба тражити ни у Посниковићевој пословној умешности, јер иако се о њему као човеку сачувало врло мало података, једно усмено предање брише сваку могућност да је такву особину поседовао. Аласи у Доњем Милановцу и данас причају да је сликар који је сликао цркву (у усменом предању се чак и забо-

¹⁷ Мара Харисијадис, исто, 263.

равило Посниковићево име) волео много да пије и да „без оке ракије се никад није пео на скелу да слика“. Према томе, једино остаје да разлог Посниковићеве популарности потражимо у некој карактеристици његовог дела и у схватањима која су владала у Србији тога времена.

Тачно је да је средина XIX века период када у Србију долазе многи сликари, међу којима је било образованих и талентованих уметника, али то још не значи да су они могли да задовоље потребе, управо да су могли интимно да задовоље своје поручиоце. До недавно, до самог почетка XIX века, у Србији се неговало сликарство у веома уским и конзервативним оквирима. Укратко речено, једини циљ тога сликарства био је да буде *Biblia pauperum*, и то најчешће апокрифна.

Белике естетичке и ликовне вредности средњовековног монументалног живописа нестају већ крајем XV века и стваралачка снага српског сликарства стагнира. Уметници нису имали никаквог контакта са спољним, нарочито европским светом, који тада долази до огромних открића теоријских и ликовних. Принуђени су да сликају по старим узорима, касније по копијама тих узора, и тако унедоглед, а тај, за њих једини, пут неминовно је водио у груби шематизам. Тако се у Србији развио један широки слој живописаца и иконописаца који су о сликарству имали само нека основна знања, и то стечена на већ давно ретардираним поствизантијским традицијама. Своје доминантне позиције они су задржали све до средине XIX века, најпре стога што су били многобројни, а потом што је средина, која је била уметнички сасвим необразована, примала овакво сликарство пошто није ни знала да оно треба да буде другачије. Чињеница је да после ослобођења у Србију долазе европски образовани, или бар делимично образовани сликари који дају своја ликовна решења. Али јаз између класицизма и романтизма, с једне стране, и зографског сликарства, с друге, непремостив је. Тако да ово, да га назовемо савремено, сликарство није могло ни на који начин да буде схваћено, па према томе ни прихваћено. Ови се сликари примају и цене једино зато што сви сматрају да када су добри у Војводини, онда су добри и у Србији, али ова средина ипак тражи сликара који јој је бар колико-толико близак, бар делимично разумљив.

И догађа се једна занимљива појава. Српска влада позива 1841. године да слика Саборну цркву у Београду Димитрија Аврамовића, сликара чије дело свакако нема оне ликовне вредности које пружа Константин Данил, али оно поседује једну компоненту која је у овом тренутку развоја србијанског сликарства веома важна. Аврамовић је формиран под утицајем бечких назарена, а назаренско сликарство може да пружи објашњење. Наиме, у основи назаренског сликарства лежи тежња ка повратку на традиције италијанских примитиваца, управо узорима назаренског сликарства баш су они сликари који тек што су у потпуности раскрстили са византијским ликовним схватањима. Није важно што је реч о сликарима XIV и XV века, а предмет нашег интересовања пада у време XIX столећа, јер основни чинилац је исти: ослобођење од византијских утицаја, или поствизантијских традиција. Такође није важно што је бечки назаренски покрет дошао као реакција на једну веома виртуозну уметност, које у Србији уопште није ни било, јер србијанска средина је тражила у делу Димитрија Аврамовића и његових следбеника и једномишљеника онај траг ренесансне уметно-

сти, управо оно религиозно, позносредњовековно схватање црквене уметности које су назарени својим делом хтели на сваки начин да оживе. Србија, која није имала своју ренесансу, морала је да је касније, на овај заобилазни начин, преживи. То је био једини логичан пут који је једна у својој суштини још средњовековно религиозна уметност, каква је била црквена уметност у Србији до почетка, а делимично и до средине XIX века, могла да прихвати.

Без тога се није могло ући у свет западноевропског сликарства. Ако се размисли колико се у оном кратком временском интервалу могло да развије ликовно схватање србијанске средине, јасно је зашто далеко снажнији и модернији сликари од Димитрија Посниковића нису могли да у Србији нађу своје место. Веома далеко било је сликарство Катарине Ивановић, јер оно се заснивало на поукама Холанђана XVII века, а некад је чак достигало до оријентализма. Ни ликовно дело необузданог романтичара Ђуре Јакшића није могло да се прими, јер такво сликарство ни на који начин није могло да се схвати и разуме. Можда је Ђура Јакшић најбољи пример који показује колико је тим поствизантијским традицијама било кочено србијанско сликарство, насупрот књижевности, која је, неспутавана, прихватила без потреса романтичарски стил. Јакшићево књижевно стварање било је прихваћено у потпуности и веома цењено, док његово сликарство није чак ни озбиљније схватано, а да му се у Србији повери, на пример, израда неког иконостаса, није могло ни да се замисли. Дакле, Посниковићева популарност, из које произлази и обимност његовог дела, лежи у срећној симбиози следећих чинилаца: он је преко Димитрија Аврамовића примио назаренска схватања, а она су једина из савременог европског сликарства у том тренутку одговарала уметничкој клими Србије.

Поставља се још питање значаја и места Димитрија Посниковића у оквирима српског сликарства XIX века. Димитрије Посниковић није био међу најбољим сликарима, био је просечан, усталом, али неоспорно је да је био солидан мајстор, који је сасвим добро умео да обави свој задатак. У његовом делу постоје и неки значајнији детаљи. Тражио је он и свој властити ликовни израз, покуравајући се не само захтевима средине већ и схватањима романтизма, развијао је он и богатији, топлији колорит. Ни у ком случају не смео заборавити Посниковићеву тежњу да оствари нешто ново, управо српско црквено зидно сликарство (Рача). Треба додати да је понекад давао и успела ликовна решења (Субјел, Доњи Милановац). Све то потврђује утисак да је он носио у себи несумњиво ликовно осећање и стваралачку тежњу, али услови под којима је живео и радио ограничили су његове стваралачке способности. У накнаду за то, ти исти услови омогућили су му широко поље рада и знатне професионалне успехе. Задовољавајући потпуно жеље средине за коју је стварао, Посниковић постаје као некакав барометар којим данас можемо мерити потребе и захтеве те средине, па према томе и културна и уметничка схватања и тежње србијанског друштва тога времена. Гледано из овог угла, Посниковићево дело је од изузетне историјске важности. А у односу на своје савременике — сликаре у Србији, Посниковић својом тежњом да створи посебан стил зидног сликарства заузима посебно место. Не мислимо тиме да је он био један од наших најзначајнијих сликара прошлог века.

Али поред своје обимности, важно је да су ти његови радови били и један од мостова којима је србијанска уметност прелазила на модернија схватања. У сваком случају, Посниковић је био сликар своје средине и свога времена, а његово дело, насупротив многобројним конзервативним сликарским остварењима тога периода, утирало је пут развоју нове, модерније уметности.

LA PEINTURE DE DIMITRIJE POSNIKOVIĆ

Dimitrije Posniković appartient à la pléiade des peintres qui sont venus en Serbie dans le courant du XIXe siècle et ont rompu définitivement avec les traditions séculaires post-byzantines pour amorcer le processus de modernisation de la peinture serbe. Dimitrije Posniković, né à Osijek vers 1814, semble être venu à Belgrade entre 1841 et 1843 et y est mort le 22 mars 1891. On n'a pas pu établir avec certitude où et quand il a étudié la peinture, mais comme son oeuvre offre beaucoup de similitude de style et même de rappel direct avec celle de Dimitrije Avramović, il nous semble certain qu'il a dû recevoir quelque enseignement artistique de ce peintre.

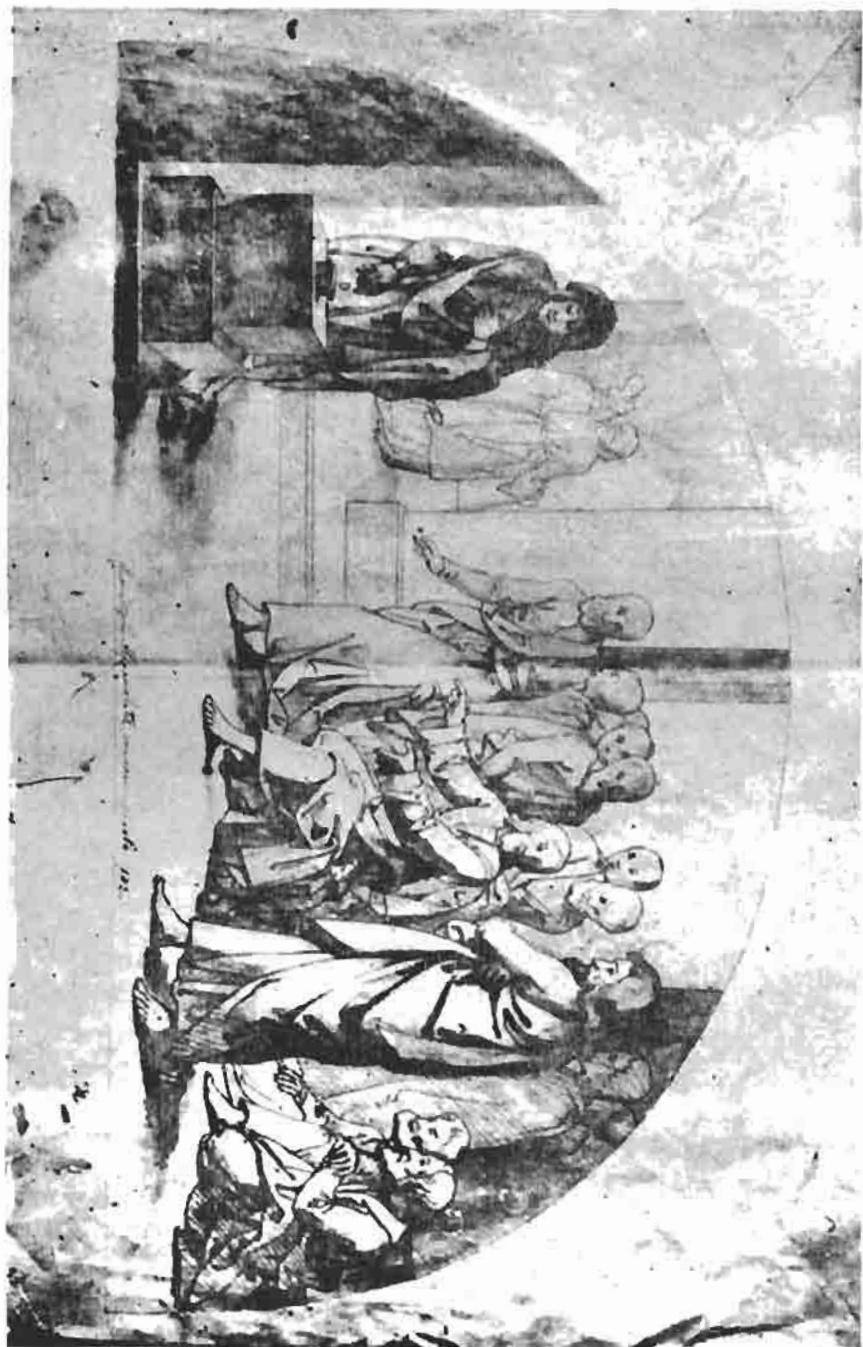
L'oeuvre de Dimitrije Posniković est abondante car elle comporte, en plus de plusieurs iconostases bien conservés, un grand nombre de parties d'iconostases, de décorations murales dans plusieurs églises, d'icônes, de châsses, ainsi que des portraits. Le style de Posniković est complexe car on y décèle, en plus des fortes influences de la peinture nazaréenne, quelques traces des conceptions néoclassiques pour y trouver ensuite, dans la seconde période de son oeuvre, certaines tendances romantiques, quoique plutôt d'idée que de facture.

Il est intéressant de remarquer que Posniković a essayé de créer un nouveau style de décoration murale des églises serbes. En dépit d'insuffisances fréquentes et évidentes, sa peinture le révèle comme un maître possédant des connaissances picturales essentielles et un grand sentiment artistique. Mais la comparaison des oeuvres de Dimitrije Posniković avec les réalisations de ses contemporains, qui montre que Posniković, bien que visiblement moins bon peintre, a produit bien davantage que d'autres artistes meilleurs que lui, peut conduire à conclure que la popularité des peintres en Serbie était en rapport inverse avec la valeur artistique de leurs oeuvres. La solution de cette énigme doit être recherchée dans les fondements la plus élémentaires et les plus essentiels de l'évolution de l'art de la peinture. Tout porte à croire que Posniković a été adopté grâce aux éléments de peinture nazaréenne qui sont l'un des composants de son style. Les peintres nazaréens ont pris pour exemples les maîtres de la Renaissance italienne de la première période, et la manière dont l'art du Trecento et du Quattrocento a remplacé en Italie l'art byzantin a permis aux disciples des nazaréens de remplacer, dans la Serbie du XIXe siècle, avant les autres peintres, la tradition post-byzantine. L'essence de ce processus réside dans le développement logique de l'art de la peinture. Observée sous cet angle, la peinture de Dimitrije Posniković offre de précieux renseignements pour l'étude des conceptions picturales et esthétiques en Serbie dans le courant de la seconde moitié du XIXe siècle.



Сл. 1: Д. Посниковић, Удовичиња лепта
(Рача)

Ст. 2: Димитрие Аврамовић, Удовичица Јелта





Сл. 3: Д. Посниковић, *Богојоцица с Христом*
(Архијерејски престо, Саборна црква у Београду)



Сл. 4: Д. Посниковић, *Силазак у Ад*
(Рача)



Сл. 5: Д. Посниковић, *Ношење крста*
(Ивањица)



Сл. 8: Д. Посниковић, *Ругање Христу*
(Доњи Милановац)



Ст. 6: Д. Писниковић, Исусе Христос
(Љуби Милановић)



Ст. 7: Д. Писниковић, Богородица с Христом
(Љуби Милановић)



Сл. 9: Д. Посниковић, *Богородица с Христом*
(Субјел)



Сл. 10: Д. Посниковић, *Исус Христос*
(Субјел)



Сл. 11: Д. Посниковић, Богородица с Христом
(Колари)