УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Вања В. Стојковић

УМЕТНОСТ У КАТОЛИЧКИМ ЦРКВАМА НА ТЕРИТОРИЈИ ТОРОНТАЛСКЕ ЖУПАНИЈЕ 1846–1918.

докторска дисертација

Београд, 2026.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Vanja V. Stojković

ART IN THE CATHOLIC CHURCHES OF TORONTÁL COUNTY, 1846–1918

doctoral dissertation

Belgrade, 2026.

Ментор:
др Саша Брајовић, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

Чланови комисије:

др Владимир Симић, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

др Игор Борозан, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

др Тијана Антонијевић, ванредна професорка

Факултет уметности
Универзитет у Нишу

др Моника Бала, доценткиња

Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Датум одбране дисертације:

Сажетак

Религиозно сликарство у католичким црквама Торонталске жупаније развијало се у периоду од средине XIX века до распада Аустроугарске монархије, као део ширих културних и политичких процеса који су обликовали простор историјског Баната. Као погранична, те стога мултиетничка и мултиконфесионална област, Торонталска жупанија представљала је специфично средиште сусрета средњоевропских уметничких токова и локалних традиција, у којем је сакрална уметност истовремено испуњавала литургијску, образовну, репрезентативну па и идеолошку функцију. Свеопшти развој римокатоличког сликарства пратио је процесе урбанизације, модернизације и институционалног јачања Краљевине Угарске, док је истовремено постајао једно од средстава афирмације концепта мађарске политичке нације и њене историјске легитимације. Сликарски програми настали у јавним богомољама, приватним задужбинама, капелама и образовним установама Торонталске жупаније, показују директну повезаност са европским академским и истористичким токовима XIX века. Ослањајући се на визуелне обрасце прећашњих сликарских мајстора, назаренску традицију и мађарско академско-историјско сликарство, уметници XIX века су обликовали репертоаре у којима се прожимају библијска типологија, култ светитеља, локалне побожности и национално-политички симболички садржаји. Отуда, анализа одабраних дела и програма показује да је сакрално сликарство овог подручја представљало активан простор културних трансфера, у којем су међународни стилски модели добијали нова значења у складу са политичким, конфесионалним и другим социјалним приликама јужне Угарске. Истовремено, сликарство Торонталске жупаније сведочи о постепеној трансформацији односа између универзалне хришћанске поруке и националних идеологија краја XIX века. Од предреволуционарног периода до Миленијумске прославе 1896. године и последњих година Аустроугарске монархије, сакрални простор постаје место на којем се преплићу религијско наслеђе, историјско памћење и национална репрезентација. На тај начин, римокатоличко религиозно сликарство Торонталске жупаније открива се као јединствен уметнички корпус који истовремено припада културној историји Баната и ширем контексту средњоевропског ликовног стваралаштва XIX и почетка XX века.

Кључне речи: Торонталска жупанија; Банат; римокатоличка црква; религиозно сликарство; историзам; иконографија; мађарска политичка нација; културни трансфер; сакрална уметност; XIX век.

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја уметности и визуелне културе новог века

Summary

Religious painting in the Catholic churches of Torontal County developed from the mid nineteenth century until the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy as an integral part of the broader cultural, political, and confessional processes that shaped the historical region of Banat. As a borderland characterized by ethnic and religious diversity, Torontal County constituted a distinctive meeting point of Central European artistic currents and local traditions, where sacred art simultaneously fulfilled liturgical, educational, representational, and ideological functions. The development of Roman Catholic painting accompanied the processes of urbanization, modernization, and institutional consolidation within the Kingdom of Hungary, while also becoming one of the visual instruments employed to promote the concept of the Hungarian political nation and its historical legitimacy. The pictorial programmes created for churches, chapels, and educational institutions throughout Torontal County demonstrate a close connection with the academic and historicist artistic movements of nineteenth-century Europe. Drawing upon the visual legacy of the Old Masters, the Nazarene movement, academic realism, and contemporary Hungarian history painting, artists produced iconographic programmes in which biblical typology, the cult of saints, local devotional traditions, and national-political symbolism were closely intertwined. The analysis demonstrates that the sacred painting of this region should not be regarded as a peripheral manifestation of Central European art, but rather as an active arena of cultural transfer in which international artistic models acquired new meanings in response to the political, confessional, and social circumstances of southern Hungary. At the same time, the religious painting of Torontal County reveals the gradual transformation of the relationship between the universal Christian message and the national ideologies of the late nineteenth century. From the pre-revolutionary period through the Millennium Celebrations of 1896 and the final decades of the Austro-Hungarian Monarchy, the sacred space increasingly became a site where religious heritage, historical memory, and national representation converged. Roman Catholic religious painting in Torontal County thus emerges as a distinctive artistic corpus that belongs simultaneously to the cultural history of Banat and to the broader context of nineteenth- and early twentieth-century Central European art.

Keywords: Torontal County; Banat; Roman Catholic Church; religious painting; Historicism; iconography; Hungarian political nation; cultural transfer; sacred art; nineteenth century**.**

Scientific field: History of Art

Scientific subfield: History of Art and Visual Culture of the Early Modern Period

САДРЖАЈ:

Историографија и друге студије о Торонталској жупанији.....9–11

Историјске прилике, миграције и културно-привредни развој.....11–14

Револуционарне прилике у Торонталској жупанији и доба апсолутизма (1846–1860): почеци визуелизације националне идеје у сакралном простору.....14–17

Обнова Торонталске жупаније и „Време нестабилности" (1861–1874): културни трансфер путем религиозног сликарства.....17–19

Хертелендијева ера: златно доба Торонталске жупаније (1874–1891) 20–22

Миленијумска прослава и њени одблесци у сумраку монархије (1891–1918) - неоготика као кулминација визуелне пропаганде.....23–28

Властелинско сакрално градитељство Торонталске жупаније.....28–35

Одабрани репертоари римокатоличких цркава на територији Торонталске жупаније...36

Пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину.....37–64
Историјске околности и оснивање гимназије.....37–38
Првобитни архитектонски оквир и почеци уређења ентеријера.....38–40
Првобитно ликовно уређење капеле и верски живот уочи револуције.....40
Главна олтарска представа Светог Стефана.....40–43
Северни бочни олтар са представом Јосифа Каласанцијског.....43–48
Време револуције.....48–50
Јужни бочни олтар са представом Сикстинске Мадоне.....50–55
Зидно сликарство.....55–58
Удовичина лепта.....58–59
Јосиф се открива браћи.....59–60
Каменовање Светог Стефана.....60
Васкрс Јаирове кћери.....60
Пустите децу к мени.....61
Христ и Самарјанка.....61
Молитва у Гетсиманији.....62
Црква Светог Ђорђа у Турској Кањижи.....64–79
Историја Турске Кањиже и ктиторска делатност породице Сервијски.....65–69
Изградња и освећење цркве Светог Ђорђа.....69
Главна олтарска слика Светог Ђорђа Берталана Секеља.....69–72
Бочни олтар и остали сликарски репертоар.....72–74
Црква Свете Марије Магдалене у Беодри.....79–86
Породица Карачоњи и изградња цркве Свете Марије Магдалене.....79–80
Главна олтарска слика Марије Магдалене Микеланђела Григолетија.....80–84
Бочна олтарска слика Јакаба Варшага.....84–85
Гоблен Ирме Карачоњи и породична побожност.....85–86
Црква Светог Јована Крститеља у Ечки.....86–99
Ечанско властелинство и ктиторска делатност породице Лазар.....86–90
Ликовно обликовање нове ечанске цркве.....90–92

Света Елизабета.....92–94
Света Викторија.....94–95
Главна олтарска слика Крштења Христовог.....96
Зидно сликарство.....97–98
Старије олтарске слике у новом сакралном простору.....98–99
Катедрална црква Светог Јована Непомука у Великом Бечкереку.....99–132
Архитектонски значај и оквир.....100–105
Главна олтарска слика.....105–107
Бочни олтар са представом Богородице са Христом.....108–110
Бочни олтар са представом апостола Јакова.....110–112
Зидна декорација.....112–115
Старозаветне сцене.....115–118
Исак благосиља Јакова.....116
Изгнанство из раја.....117
Соломонов суд.....117–118
Продаја Јосифа.....118
Новозаветне сцене.....119–125
Тајна вечера.....119–121
Христ пред Пилатом.....121–125
Свод.....125–126
Христ Агнец.....125
Давид.....125–126
Проповед на Маслиновој гори.....126
Вазнесење Богородице.....126–127
Доведите децу к мени.....127–128
Молитва у Гетсиманији.....128
Свето Тројство.....128–129
Мадона Сеђола.....129–130
Витражи.....130–132
Клостер капела Карла Боромејског.....133–142
Главна олтарска слика Светог Карла Боромејског……...134
Олтарска слика Светог Срца Исусовог.....138–139
Христ са децом.....139–140
Сикстинска Мадона.....140
Зидно сликарство.....140
Музеј Торонталске жупаније.....142–158
Константин Данил,олтарска слика Светог Августина за цркву у Лазареву.143–150
Стеван Алексић, црква светог Жигмонда у Лукићеву.....150–158
Свети Никола.....153
Марија Магдалена.....153–154
Јеванђелисти.....154–155
Крштење.....155
Давид са харфом.....155–156
Свето Тројство.....156
Бог Адаму открива Рај.....156–157
Васкрсење.....157–158
Олеографија Христово погребење Арпада Фештија.....159–166
Црква Блажене Дјевице Марије у Модошу.....167–178
Витражни програм Јожефа Палке.....169–176
Свети Стефан Мађарски.....171

Свети Ладислав.....172
Свети Ђорђе.....173–174
Света Елизабета.....174–175
Света Агнеса.....175–176
Свети Јосиф са Исусом.....176
Сликарство.....177–178
Закључна разматрања.....178–181
Литература.....182–197
Извори.....197–201
Илустрације.....202–273
Списак илустрација.....274–278
Биографија аутора.....278

Историографија и друге студије о Торонталској жупанији

О Торонталској жупанији је до сада писано махом из историјског и привредног ракурса. Хронолошки посматрано, први значајнији рад под насловом *Торонталска жупанија. Привредна монографија* (*Torontál vármegye. Gazdasági monographiája*) јавља се већ 1904. године. У питању је дело лутеранског пастора, Игњаца Јесенског (Ignác Jeszenszky, 1862–1924).[1] Развојем културног живота у овој жупанији у извесној мери се бавио и мађарски историчар Шамо Боровски (Borovszky Samu, 1860–1912). У своје двадесетшестомно дело о мађарским покрајинама и градовима под насловом *Magyarország vármegyéi és városai sorozat*, Боровски је уврстио и сегмент о Торонталској жупанији.[2] Значајан допринос проучавању урбане прошлости жупанијског средишта дао је и Феликс Милекер (Felix Milleker, 1858–1942), монографијом *Geschichte der Stadt Veliki Bečkerek 1333–1918* из 1933. године, која представља једну од првих свеобухватних синтеза историјског развоја Великог Бечкерека.[3] Истраживања сакралне уметности и културне баштине Баната добијају систематичнији карактер почев од седамдесетих година XX века, када Оливера Милановић-Јовић објављује низ пионирских прилога под називом *Из сликарства и примењене уметности у Банату*.[4] У њеним радовима извршен је систематски попис дела из цркава, музејских и приватних збирки, при чему су многа остварења по први пут атрибуирана и документована, чиме су сачувана од заборава и даљег пропадања.

У наредним деценијама значајан допринос дао је Ференц Немет (Németh Ferenc), чији је опус посвећен махом културној и верској историји региона, пруживши чврст историографски оквир за разумевање локалних културних токова.[5] Паралелно с њим, важну улогу у истраживању ове теме одиграли су и локални историчари који су, ослањајући се на архивску грађу и завичајну усмену традицију некадашњих феудалних поседа, реконструисали културну прошлост данашњих сеоских насеља. У том контексту издвајају се Ервин Газдаг (Ervin Gazdag) са монографијом *Ечка - мала историја Баната,*[6] као и Драган Раушки, у својству уредника *Прилога за монографију Новог*

[1] I. Jeszenszky, *Torontál vármegye gazdasági monographiája*, Budapest, 1904.
[2] E. Reiszig, „Torontál vármegye községei“, u: S. Borovszky (ur.), *Magyarország vármegyéi és városai: Torontál vármegye*, dopunio A. Vende, Kézikönyvtár, Arcanum, приступљено 22. 12. 2025.
[3] F. Milleker, *Geschichte der Stadt Veliki Bečkerek 1333–1918,* Wrschatz, 1933.
[4] О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, VI–VII, 1976, 117–183, 142; О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату“, *Грађа за проучавање споменика Војводине*, 1978, 121–243; О. Милановић-Јовић, „Аутори дела ликовних и примењених уметности евидентираних у Банату“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, VIII–IX, 1978, 319–332.
[5] F. Németh, “A millennium Bánátban – Bánátiak a Millenniumon“, in: *A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1100 година досељења Мађара и Војводина*, Београд – Újvidék, 1997, 339–344; F . Németh, „A historizmusról. A historizmus mint művészettörténeti fogalom“, in: *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*, ed. A. Zádor, Budapest, 1993, 11–20.; Ф. Немет, *Таj дивни колорит грађанства: Ликовни живот у Великом Бечкереку у 19. и почетком 20. века*, Зрењанин, 2009; F. Németh, *A Nagybecskereki Piarista Gimnázium Története 1846–1920*. https://mtt.org.rs/wp-content/uploads/Nemeth-Ferenc-Piaristak-2015.pdf (приступљено 27. 1. 2021); F. Németh, „A bánáti művelődéstörténeti kutatások sajátosságai és kihívásai a 21. század elején“, *Létünk: társadalom, tudomány, kultúra*, Vol. 45, No. 4, 2015, 15–22; F. Németh, *Negyed évezred az úr szolgálatában: a nagybecskereki római katolikus egyházközség története (1753–2003*), Nagybecskerek, 2004; F. Németh, *A bánsági középtanoda: a nagybecskereki piarista gimnázium története (1846–1920),* Szabadka, 2015; F. Németh, *A jótékonyság bánáti apostola: „Aki folyvást másoknak élt…”*, Kollegium Becskerek, https://kollegiumbecskerek.rs/wordpres/wp-content/uploads/Rolunk/Nevadonk/Szathmary-Karolina.pdf (приступљено 13.6.2025).
[6] E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, *Ečka: mala istorija Banata,* Zrenjanin, 2012.

Милошева[7] као и многобројне монографске публикације посвећене историји банатских села.[8] Архитектонска баштина, укључујући сакрално градитељство, до сада је евидентирана у оквиру рада регионалних завода за заштиту споменика културе, при чему се у оквиру зрењанинског Завода овом тематиком посебно бавила Весна Мајсторовић, као теоретичар архитектуре сакралних здања.[9] Значајан допринос у новије време дали су и истраживачи панчевачког Завода, што потврђује студија Димитрија Љ. Маринковића и Драгане Ружић под називом *Римокатоличка црква Светог Карла Боромејског у Панчеву* (2021), која представља пример савременог приступа интерпретацији сакралног наслеђа.[10]

Најпотпунији увид о социјално-политичким приликама овог предела, у периоду од 1860. до 1918. године, пружила је докторска дисертација историчара др Филипа Крчмара из 2016. године, под називом *Торонталска жупанија 1860–1918*.[11] На пољу српске историје уметности, од свеобухватнијих студија издваја се докторска дисертација др Јоване Миловановић (*Визуелизација концепта мађарске политичке нације у Јужној Угарској током последњих деценија 19. и почетком 20. века*),[12] у којој је помоћу савремене методологије и нових сазнања успешно разјашњен утицај асимилационих стратегија на визуелну културу и политичку иконографију Јужне Угарске. Са нагласком на споменичку уметност, портретно и историјско сликарство, Јована Миловановић је подробно анализирала визуелну културу насталу под окриљем политичких идеја мађарске нације, током и након Миленијумске прославе 1896. године, постављајући одабране примере уметничких дела са простора данашње АП Војводине у шири контекст средњоевропских културних и политичких струјања.

У складу са претходно изнетим, може се закључити да овом раду претходи дуг континуитет истраживачких напора и стручног рада колега из архива, музеја, покрајинских и градских завода за заштиту споменика културе, као и историчара културе и историчара уметности. Њиховим теренским радом, систематским пописима, архивским обрадама, конзерваторским интервенцијама и контекстуализацијом постојеће грађе, постављени су темељи савремене методолошке праксе, која омогућава данашње сагледавање уметничких и архитектонских дела у ширем референтном оквиру европске историје уметности. На тај начин превазиђен је некадашњи, локални приступ културном наслеђу и отворен је простор за његову критичку и компаративну интерпретацију.

Упркос разнородности постојеће грађе и значајним доприносима претходних истраживача, велики део ове студије заснива се и на непосредном теренском и архивском раду. Систематичним обиласком сакралних објеката, анализом до сада необјављене архивске документације и периодике, и упоређивањем визуелних и писаних извора, настојали смо да попунимо уочене празнине у досадашњој историји уметности католичког дела Баната. Циљ поменутог приступа био је обликовање целовите и савремено методолошки утемељене студије о римокатоличком наслеђу

---

[7] Д. Раушки, *Три цркве у Новом Милошеву = Novo Miloševo (Beodra és Karlova) három temploma = Three Churches in Novo Miloševo,* Нови Бечеј – Ново Милошево, 2017.

[8] M. Eisler, *Monographie der Gemeinde Lázárfölde 1800–1900,* Groß-Becskerek – Zrenjanin, 1900; L. Lang, *150 Jahre Lazarfeld: 1800–1950. Die Geschichte einer deutschen Gemeinde im Banat*, München, 1972.*;* М. Кујунџић, *Радован Лазаревић: Хроника Лазарева. Дођи и остати,* Нови Сад, 1997; М. Кујунџић, „Село надомак града“, у: *Хроника Лазарева II*, Зрењанин, 2000.

[9] V. Majstorović, *Secesija u arhitekturi Zrenjanina,* Zrenjanin, 2016.

[10] Д. Маринковић, Д. Ружић, *Римокатоличка црква Светог Карла Боромејског у Панчеву,* Панчево, 2021.

[11] Ф. Крчмар, *Торонталска Жупанија 1860–1918,* докторска дисертација одбрањена на Одсеку за историју Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, Нови Сад, 2016.

[12] Ј. Миловановић, *Визуелизација концепта мађарске политичке нације у јужној Угарској током последњих деценија 19. и почетком 20. века,* докторска дисертација, Београд, 2022.

банатског поднебља, која појединачна остварења сагледава у њиховом ширем културолошком и конфесионалном координатном систему. Стога, ова студија представља свесно извршену селекцију црквених здања, зидних програма и њихових скица, као и олтарских слика *in situ* и оних измештених из првобитних контекста (нарочито у случајевима данас срушених немачких цркава), са намером да се од разуђене и неуједначено сачуване грађе уобличи кохерентна целина, која што верније осветљава културно-политичку, али и стилску динамику римокатоличког сакралног стваралаштва данашњег српског Баната, при чему је нужно да поједини избори подразумевају и ограничења рада, односно могућност да у процесу ревизије грађе остану и извесни превиди.

Надовезујући се на претходно изнето, потребно је указати и на чињеницу да је у досадашњим истраживањима, упркос значајним методолошким помацима, присутна извесна неравнотежа. Док су Велики Бечкерек и простор некадашње Торонталске жупаније били предмет интензивнијег проучавања, Темишвар као некадашњи регионални центар није у довољној мери интегрисан у целовиту слику банатске културне историје.[13] Иако центар кључних установа просветног и културног живота, свеобухватно проучавање Темишвара превазилази оквире и просторне границе ове студије. Стога је темишварски контекст у раду назначен као шири културни хоризонт, без којег није могуће разумети развој римокатоличког наслеђа у Банату, али чије потпуније сагледавање остаје задатак будућих, обимнијих истраживања.[14]

Историјске прилике, миграције и културно-привредни развој

Торонталска жупанија (лат. *Comitatus Torontaliensis*, мађ. *Torontál vármegye*, нем. *Torontaler Comitat*) била је управна јединица Угарске краљевине на простору западног Баната. Њене границе и територијални распон мењали су се током времена, а постојала је од средњег века до распада Аустроугарске монархије 1918. године.[15] Жупанија је на врхунцу свог територијалног капацитета заузимала простор западног Баната, те се простирала на територије данашње Србије, Румуније и Мађарске, са управним седиштем у Великом Бечкереку, данашњем Зрењанину. Као погранична област Краљевине Угарске, Торонталска жупанија је представљала динамичну демографску целину са око 600,000 становника, махом српске, мађарске и немачке националности. Демографски нестална и конфесионално дивергентна, жупанија је током XIX века представљала позорницу многих социо-политичких догађаја.

Територија је била организована у жупаније, административне јединице чији корени сежу у период Краљевине Угарске пре османског освајања, а у којима је водећу улогу имало крупно мађарско земљопоседничко племство. После одласка османске власти, новоформирана жупанија под Хабзбуршком монархијом обухватала је северозападни део Баната и граничила се на северу преко Мориша са Чонградском, Чанадском и делом Арадске жупаније, на истоку са Тамишком, на западу са Бач-бодрошком, а на југу са Банатском војном границом. Административно, Торонталска жупанија била је подељена на четири среза: Великобечкеречки, Великосентмиклошки, Турскоканишки и Ујпечки, док се на њеној територији налазио и Великокикиндски привилеговани дистрикт, са посебним правним статусом.[16] Новоустројен простор под управом Хабзбуршке монархије представљао је флуктуирајући географско-политичко-

[13] F. Németh, "A bánáti művelődéstörténeti kutatások sajátosságai és kihívásai a 21. század elején", 16.

[14] У тренутку писања овог рада, најпотпунија монографија о румунском Банату: I. Bolovan, R. Gräf (eds.), *O istorie a Banatului. Compendiu*. *Istorie contemporană*, Academia Română – Centrul de Studii Transilvane, 2023.

[15] О историјату Торонталске жупаније в. Ф. Крчмар, *Торонталска Жупанија 1860–1918*, 15.

[16] С. Ћурчић, М. Јовановић, *Атлас насеља Војводине II: Банат,* св. 1–2, Нови Сад, 2014, 346–350.

социјални оквир, унутар којег су се током XVIII и XIX века обликовале сложене друштвене и конфесионалне структуре.[17]

Историјска област Баната, у литератури често означавана као „Провинцијал“, припадала је простору Хабзбуршке монархије, у којем су се демографске промене и верска припадност преплитале знатно пре него што ће националне категорије постати релевантан оквир социјалне припадности. Римокатоличка црквена заједница је од најранијих трагова свог постојања, забележених већ у XIV веку, па све до завршетка Првог светског рата припадала Чанадској бискупији, једној од најзначајнијих црквених структура средњовековне и модерне Угарске. Њено оснивање везује се за мађарског краља Светог Стефана (I. Szent István király, 975–1038), који је око 1030. године у Чанад упутио бенедиктинског монаха, Светог Гелерта (итал. Gerardo Sagredo; мађ. Szent Gellért, 980–1046), као првог пастира нове епископије и васпитача краљевског сина, принца Емерика (Szent Imre magyar királyi herceg, 1000/1007–1031).[18] Поред митолошког наратива о оснивању чанадске бискупије, први поуздани писани трагови црквене заједнице у Бечкереку временски се поклапају са најранијим поменом самог насеља. Већ 1333. године наилазимо на податак о парохијском деловању, који је сачуван у две варијанте. Према једној, први податак је да је извесни Јован, жупник из Бечкерека (János becskereki plébános), платио десет гроша на име папске десетине, док друга сведочи да је Бечкерек у периоду између 1333. и 1335. године већ имао римокатоличку парохију, чији је свештеник био поп Јован (Joannes de Bechkereki). Конкретни материјални трагови раног сакралног слоја откривени су тек током изградње нове жупанијске зграде 1885. године, када су пронађени остаци зидина некадашње бечкеречке тврђаве, конкретно романички капител од сивог пешчара, за који се претпоставља да је припадао средњовековној католичкој цркви у Бечкереку.[19]

Након првобитног устоличења конфесионалне мреже на овим просторима, османска освајања су знатно успорила развој хришћанских заједница, тако да је током наредна два века на простору Баната опстало само шест католичких жупа.[20] У том периоду, тежиште се помера са парохијске и урбане организације ка одбрамбеној стратегији, одредивши даљу судбину Бечкерека као административног центра. Као један од истакнутих одбрамбених бастиона, Велики Бечкерек је већ средином XVI века представљао важно војно упориште, које је један савремени турски извор описао као „у сваком погледу кључ земље и те покрајине“.[21] Поразом у Мохачкој бици, 1526. године започета је Османска власт на овим просторима, док је Бечкерекчка тврђава заузета 21. септембра 1551. године.[22]

Након победе принца Евгенија Савојског (фр. François-Eugène de Savoie-Carignan; нем. Eugen Franz, Prinz von Savoyen-Carignan, 1663–1736) код Темишвара 1716. године и постепеног ослобођења области, створени су услови да се обнови и институционални оквир Чанадске бискупије са управним седиштем у Темишвару.[23] На локалном плану,

---

[17] Z. Janjetović, *Nemci u Vojvodini*. Beograd, 2009, 14; Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба: торонталска биографија у светлу новинских натписа 1854–1869,* Ново Милошево – Нови Бечеј, 2019, 12.

[18] Дуг континуитет торонталске црквене заједнице добија савремени епилог 16. децембра 1986. године када је папа Јован Павле II (лат. Ioannes Paulus Secundus 1920–2005) уздиже на ниво бискупије, одредивши Светог Гелерта за њеног заштитника. Тада је великобечкеречка жупна црква проглашена катедралом и утврђене су границе нове црквене управне јединице. F. Németh, “A bánáti művelődéstörténeti kutatások sajátosságai és kihívásai a 21. század elején*,* 13.

[19] Isto, 19.

[20] Isto, 13.

[21] Isto, 19.

[22] Isto, 19.

[23] Обнова католичке инфраструктуре након победе над турцима није текла без тензија између епископске и царске управе. Гроф Ласло Нађашди (Nádasdy László), који је 1710. године именован за чанадског

обновљени црквени живот може се поузданије пратити од 1723. године, када је у Великом Бечкереку забележена изградња капеле Светог Вендела, која је сматрана „реликтом Бечкерека из времена турске владавине“, јер је служила као привремено средиште парохијских богослужења, пре него што је џамија на месту данашње цркве преобликована у католички храм.[24] Будући да су почетком XVIII века у Бечкереку и даље присутни остаци османске сакралне топографије, претпоставља се да је, након привремене улоге капеле, једна од џамија у центру града, највероватније на месту данашње жупне цркве, такође привремено преобликована у католички храм.[25]

Стабилизација конфесионалних структура и управе у наредним деценијама отворила је простор да, након обнове, жупанија са својим адмиминистативним центром пређе у период институционалног и урбаног уздизања. Године 1769. Марија Терезија (Maria Theresia Walburga Amalia Christina, 1717—1780) додељује Великом Бечкереку статус вароши, „са најмилостивијим циљем да процветају занатство и рукотворство, и са намером да се становништво подстакне да се окрене тој грани привређивања“.[26] Торонталска жупанија је поново укључена у угарски управни систем 13. јула 1779. године, када је Велики Бечкерек учвршћен као административно средиште у којем се од краја XVIII века све више концентришу политички и духовни токови Баната.[27] Развојни замах нагло је прекинут пожаром 30. августа 1807. године, у којем је страдало жупанијско здање и значајан део архивске грађе, укључујући и црквену документацију, док су неоштећени остали римокатоличка црква и капела Светог Вендела.[28] Након пожара, градско језгро је обновљено у складу са тадашњим хабзбуршким регулационим нормама. Уске варошке улице уступиле су место ширим, праволинијски организованим саобраћајницама, подигнут је низ репрезентативнијих стамбених и јавних здања, а као жупанијско седиште, Бечкерек је добио и нову зграду жупанијске управе, чиме је утврђена основна урбана матрица централне зоне града. Последња џамија, смештена у дворишту жупанијске зграде, уклоњена је тек двадесетих година XIX века, чиме је симболички заокружено дуго раздобље хабзбуршке трансформације градског пејзажа.[29]

У исто време, ван локалног оквира, почетак XIX века доноси крупне европске политичке преокрете. Док се унутар жупаније током последњих деценија XVIII века постепено стабилизовао нови административни и друштвени поредак, почетак XIX века обележили су крупни политички преокрети на европском континенту. Након пораза Наполеона код Лајпцига (1813) и Ватерлоа (1815), Бечки конгрес (1814–1815) успоставља нови европски политички поредак. Француска је враћена у

бискупа са седиштем у Сегедину, настојао је да своју надлежност прошири и на новоослобођене делове Баната. Иако је Дворски савет 17. јула 1719. године формално проширио његову јурисдикцију и на Темишварски Банат, темишварска управа је ту одлуку годинама оспоравала, задржавајући контролу над црквеним кадровима. Тек након вишегодишње преписке и расправе у Бечу, одлуком од 7. августа 1723. Нађашдију је признато право вршења бискупске власти у Банату, уз потврду да седиште бискупије остаје у Сегедину са црквом Светог Димитрија као катедралним седиштем. Након Нађашдијеве смрти и именовањем управника Тамишког Баната Адалберта Фалкенштајна (Adalbert Falkenstein) за бискупа 1730. године, седиште Чанадске бискупије је премештено у Темишвар 10. априла 1738, када је институционално учвршћена намера коморске управе да тај град постане црквено средиште покрајине. J. Szabó, *A törökkanizsai kastélyparkok árnyékában: bánáti hely- és művelődéstörténeti írások,* Zenta, 2017, 16, 18.

[24] Према старим адресним ознакама, капела Светог Вендела налазила се на углу улица *Szent Vendel* и *Honvéd*, на плацу некадашње куће Буковац. F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 22, 23.

[25] J. Szabó, nav.delo, 26.

[26] F. Németh, “A bánáti művelődéstörténeti kutatások sajátosságai és kihívásai a 21. század elején”, 16; F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 16–18.

[27] F. Németh, “A bánáti művelődéstörténeti kutatások sajátosságai és kihívásai a 21. század elején”, 16; F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 16–18.

[28] F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 28–29.

[29] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 18.

предреволуционарне границе, док је Хабзбуршка монархија обновила статус велике силе и проширила територијални и политички утицај. Под њеном влашћу налазиле су се, поред наследних аустријских земаља, територије централне и источне Европе, укључујући земље круне светог Вацлава (Чешку, Моравску, Шлезију), као и земље круне светог Стефана, односно Краљевина Угарска са припадајућим областима, Ердељом и Војном границом. Истовремено, територијалним проширењем у Италији образоване су Краљевина Ломбардија и Венеција, чиме је Аустрија учврстила своје присуство и на Апенинском полуострву.[30]

На темељима преобликованог административног и урбаног простора, Торонталска жупанија ће током XIX века постати једна од важних позорница културне и националне репрезентације јужне Угарске, у којој ће сакрална уметност и архитектура попримити улогу носилаца политичких и идеолошких процеса.

Револуционарне прилике у Торонталској жупанији и доба апсолутизма (1846-1860): почеци визуелизације националне идеје у сакралном простору

Простор у којем је конфесионална припадност дуго представљала примарни друштвени и административни оквир, почетком XIX века улази у фазу постепене идеолошке трансформације. Као мултиетничка и мултиконфесионална регија, Торонталска жупанија већ у првим деценијама XIX века постаје једно од жаришта мађарско-српских тензија, које ће се, услед политичких и друштвених превирања, све јасније артикулисати кроз нови, национални дискурс. У предреволуционарном периоду, познатом као Реформско доба (мађ. Reform kor*,* 1825–1848), овај процес добија јасније идеолошке контуре.[31] Јачање мађарског романтизма и националног препорода, означило је помак од конфесионалних ка националним обрасцима идентификације, при чему је нова национална идеологија све интензивније транспонована у културни домен. Реформско доба стога представљало је време експанзије културних институција, нарочито на територијама јужне Угарске као бедема царства, где се култура јављала као важан медијум националне самосвести.

Поменути процеси јасно су уочљиви и у Великом Бечкереку, који као жупанијско седиште у овом периоду доживљава изразити културни успон.[32] Град добија позориште и прву градску читаоницу 1839. године, књижару отварају браћа Бетелхајм 1843, док је 1847. године основана и прва штампарија, у власништву регенсбуршког књижара Франца Паула Плајца (Franz Paul Pleitz, 1805–1884), које је створило услове за објављивање дела локалних аутора, као и за покретање листова и часописа. Први број немачког недељника *Gross-Becskereker Wochenblatt* изашао је из штампе 4. јануара 1851.

---

[30] Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба: торонтaлска биографија у светлу новинских натписа 1854–1869*, Ново Милошево – Нови Бечеј, 2019*,* 32.

[31] Већ крајем XVIII века, 1795. године је на територији Хабзбуршке монархије забележен покушај револуционарног преврата инспирисаног идејама Француске револуције, али је овај покрет убрзо откривен и угушен од стране власти. У настојању да предупреди сличне појаве у будућности, цар Франц Јозеф II (Franz Joseph Karl II, 1768–1835) водио је изразито рестриктивну политику, избегавајући сазивање Угарског сабора и тиме онемогућавајући политичко деловање угарског племства као кључног носиоца јавног живота у краљевини. Последица такве политике била је дуготрајна институционална парализа, која је Угарску увела у период политичке и економске стагнације. Зато се за почетак Реформског доба узима 1825. као година поновног сазивања Угарског сабора, током које су отворено заговаране реформе постојећег друштвено-политичког система. Такве околности обликовале су амбијент политичке нетрпељивости и националне мобилизације, који ће кулминирати у револуционарним збивањима 1848. године. Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 32, 35.

[32] F. Németh, „Prilozi izučavanju početaka kulturnog života u Zrenjaninu“, *Ulaznica: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, Vol. 17, No. 89, 1983, 27–31.

године, чиме је означен и почетак новинског издаваштва.[33] О свеопштој атмосфери културног успона жупаније сведочи и податак да је 1853. године Иштван Олдал, „сликар и фотограф“, визуелни хроничар жупаније, отворио у граду свој фотографски атеље.[34]

Културне институције чиниле су инфраструктуру урбаног живота и просторе артикулације нових идеолошких садржаја. Тако се културна продукција све чешће везивала за националне програме, постепено потискујући дотадашњу доминацију *чисто конфесионалних* програма. У доба реформне епохе, убрзана урбанизација и грађански преображај природно су повукли оживљавање школства, али и његову све јачу политичку инструментализацију. У Торонталској жупанији већ од 1830. године јача покрет за опште увођење мађарског језика, а жупанијска скупштина 10. октобра 1831. доноси одлуке којима се мађарски уводи као обавезан језик управе и јавног живота. Сва службена преписка и поступци водили су се на мађарском, док се од чиновника и занатлија захтевало познавање језика. Нова политика одразила се и на школство, јер учитељи без знања мађарског више нису могли да раде у жупанијским школама, што је подстакло ширење мађарског језика у иначе вишејезичној средини. Истовремено, у Великокикиндском привилегованом дистрикту наставни језик остаје српски, будући да је православна српска црква тамо самостално уређивала питања народног образовања.[35]

У том светлу, посебан значај носи и оснивање пијаристичке школе 1846. године, чији су програм и језик наставе били од почетка усмерени ка постепеној мађаризацији образовања и интелектуалне елите, чиме је ова институција постала важан инструмент асимилационе политике. Поред језичке и културне компоненте, значајну улогу имала је и конфесионална димензија, будући да је католичка вера била представљена у тесној вези са националним идентитетом. Симболички израз таквог споја представљала је школска капела посвећена Светом Стефану, првом мађарском хришћанском краљу. На тај начин, образовна институција постаје простор у којем се прожимају религијски и национални наративи, у сврху обликовања новог модела колективне идентификације.

Сакрална уметност и градитељство предреволуционарног периода најављивали су помак од универзалног хришћанског оквира ка национално оријентисаним темама, процеса који ће након револуционарних догађаја 1848. године добити свој пун политички и симболички обим.

Дуготрајна напетост између етничких и конфесионалних деноминација кулминирала је 1848. године у виду отвореног оружаног сукоба у оквиру мађарско-српске револуције, а у контексту ширих европских збивања, која су у историографији означена као *Пролеће европских народа*.[36] Талас побуна који је захватио велики део континента током 1848/9. године, довео је и Аустријско царство у дубоку кризу. Пред постојећи *анахрони, наднационални режим*[37], постављени су изазови у виду захтева за укидањем феудалних односа и националном еманципацијом становништва које је живело у оквирима Царства.[38] Тамошња интелигенција увидела је да је главна препрека

[33] F. Németh, *A bánsági középtanoda*, 7–8.
[34] F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 11.
[35] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 45.
[36] Ф. Крчмар, „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборава“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXIX, 2016, 157–173; A. Cobban, „The Rise of the Nation-State System“, in: *Nationalism*, eds. A. D. Smith, J. Hutchinson, New York, 1994, 245–250, 249–250; P. Sugar, „Nationalism in Eastern Europe“, in: *Nationalism*, eds. A. D. Smith, J. Hutchinson, New York, 1994, 171–183, 174–175; H. Seton-Watson, „Old and New Nations“, in: *Nationalism*, eds. A. D. Smith, J. Hutchinson, New York, 1994, 134–136, 134–135.
[37] Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 32.
[38] Хабзбуршка монархија је преузела улогу једног од главних чувара постнаполеоновског система, настојећи да спречи ширење либералних и револуционарних идеја. Током наредних деценија, све до револуционарних догађаја 1848. године, политички живот царевине био је обележен доминацијом

напретку застарели режим аустријског канцелара Клеменса фон Метерниха (Klemens Wenzel Lothar von Metternich 1773–1859), који је као медијатор Бечког конгреса управљао Аустријом још од 1815. године. Под притиском револуционарних захтева, Метерних је 13. марта 1848. био принуђен да побегне из Аустрије, након чега је Бечки двор дозволио слободу штампе и успостављање уставне владавине. Пад Метернихове владе створио је погодно тле за даље напредовање мађарског националног покрета, који већ у првој половини XIX века постаје један од најснажнијих у Аустријском царству.

Револуционарни догађаји који су избили у Бечу подстакли су радикалну омладину у Пешти да 15. марта формулише својих дванаест захтева. Након ових догађаја, 17. марта су и српски студенти у Пешти на свом збору формулисали сопствене националне захтеве. Избијање револуције Срби на југу Угарске дочекали су са великим симпатијама, организујући народне зборове у Панчеву, Новом Саду, Сенти, Земуну и Великој Кикинди.[39] Испрва подржавајући нови револуционарни талас, српско становништво је у раду мађарског националног покрета увидело могућност испуњења сопствених националних захтева. Са друге стране, мађарски национални покрет је убрзо почео да спроводи програм који је давао примат мађарским националним интересима и ограничавао права других етничких заједница, што је, уз ескалацију притисака и насиља на терену, довело до континуираног оружаног сукоба између српског и мађарског становништва током 1848. и 1849. године.[40] Централна власт у Бечу настојала је да немађарске народности искористи за сузбијање побуне, да би покушај мађарског осамостаљивања коначно био сломљен руском војном интервенцијом 1849. године. Територија је потом поново административно распарчана и стављена под апсолутистичку управу немачких и чешких чиновника. Ипак, у мађарској националној свести, револуција 1848/9. остала је упамћена као пресудан тренутак у борби за државну самосталност и постала један од кључних топоса модерне мађарске историје.[41] На Мајској скупштини одржаној у Сремским Карловцима 13. маја 1848, српски народни одбор окупио је представнике из свих крајева јужне Угарске. За патријарха је изабран Јосиф Рајачић (1785–1861), проглашена је аутономна Српска Војводина под влашћу Хабзбурга, за војводу је изабран пуковник Стеван Шупљикац (1786–1848), а за председника Главног одбора Ђорђе Стратимировић (1822–1908), који је започео рад на уставном уређењу новопроглашене Српске Војводине.[42]

У пролеће 1849. године, мађарске снаге привремено су повратиле иницијативу и прогласиле независност под вођством Лајоша Кошута (Kossuth Lajos 1802–1894), али је револуција убрзо сломљена. Неуспех је оставио трајне последице по међунационалне односе у јужној Угарској, чији су одјеци оптерећивали даљи суживот становништва, све до распада Аустроугарске монархије 1918. године.[43]

Тако је краткотрајни културни успон жупанијске престонице нагло прекинут револуционарним превирањима. Новонастали простори, носиоци урбаног и културног живота, привремено су изгубили своју намену, када су претворени у војне болнице и магацине за муницију. На тај начин је револуција непосредно нарушила тек формирану културну инфраструктуру града. Прекидом раног културног замаха, окончана је једна

конзервативног Метерниховог режима, чија је политика почивала на очувању друштвеног и политичког *статуса кво* и систематском сузбијању националних и демократских покрета. Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 32.

[39] J. Szabó, nav. delo, 63.

[40] Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 43–44.

[41] Ф. Крчмар, „Реч приређивача“, у: К. Хел, *Доживљаји једног Американца у Торонталској жупанији,* Зрењанин, Тибинген, 2025, 7.

[42] J. Szabó, nav. delo, 63.

[43] Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 55.

фаза у којој су се урбана модернизација и културна експанзија развијале у релативно стабилним оквирима, уступајући место новом раздобљу, обележеном идеолошки строжим преобликовањем како јавног, тако и сакралног простора.

Након слома Револуције уследила је нова административна реорганизација, када је Торонталска жупанија стављена под војну управу.[44] Одвојена од Угарске, као посебна крунска покрајина под називом Српско Војводство и Тамишки Банат (1849–1860), Жупанија је ушла у период централистичке и рестриктивне управе Беча, у историографији познат као време *Баховог апсолутизма* (1852–1859).[45] Главни град Војводства постао је Темишвар, док је званични језик био немачки.[46]

Све што је наведено указује да су се у првој половини XIX века на простору Торонталске жупаније истовремено одвијала два, наизглед супротна, али заправо међусобно повезана процеса. Урбанизација и институционална културна експанзија с једне, и постепено идеолошко преусмеравање од конфесионалних ка националним обрасцима идентификације с друге стране. Реформско доба је то преобликовање учинило видљивим у јавном простору и школству, да би потом револуционарни догађаји насилно прекинули тек успостављену инфраструктуру културног живота. Неупехом Револуције уследио је низ мучевитих административних преуређења, која су појачала осећај несталности и продубила неповерење према локалној, али и према царској управи. У датим околностима, конфесионална припадност остала је најпоузданије идентитетско упориште, а њен континуиран и постојан систем сакралних обреда и визуелних пракси надживљавао је вишеструке промене административних граница и учестале смене идеолошких хоризоната.

Обнова Торонталске жупаније и „Време нестабилности" (1861–1874): културни трансфер путем религиозног сликарства

Нови заокрет у политичком животу царства наговештен је доношењем Октобарске дипломе 20. октобра 1860. године, којом је започет постепени прелазак са апсолутистичког на уставни поредак. Патентом од 27. децембра 1860. укинута је административна и политичка јединица Српске Војводине и Тамишког Баната, уз поновно успостављање пређашњег жупанијског система.[47] После деценије централизације, Беч је био принуђен да отвори простор за обнову историјских права и институција унутар монархије. Краљевина Угарска је враћена у своје историјске границе, предвиђено је обнављање рада Угарског сабора, те поновно ступање на снагу

[44] Након 1849. године јужне жупаније издвојене су из састава Угарске и укључене у посебну царску круновину под називом Војводство Србија и Тамишки Банат. Жупанијска управа је укинута и замењена окружном организацијом. Након краткотрајног устројства са два велика округа, од 1854. године уведена је подела на пет округа (Новосадски, Сомборски, Великобечкеречки, Темишварски и Лугошки), при чему је Великобечкеречки округ у највећој мери обухватао територију некадашње Торонталске жупаније. Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 56.

[45] *Бахов апсолутизам* означава раздобље појачане централизације у Аустријском царству након слома револуције који је на снази био у времену од 1852. до 1859. године. Назван је тако по министру унутрашњих послова, Александру Баху (нем. Alexander Freiherr von Bach, 1813–1893). Режим је тежио учвршћивању апсолутистичке власти кроз укидање покрајинских и жупанијских самоуправа уз истовремену германизацију управе и јавног живота, а у сврху сузбијања нових националних и либералних покрета. Исто*,* 56.

[46] У управи је у том периоду спровођена германизација. Потоња подунавско-швапска историографија назвала га је „златним добом Подунавских Шваба", истичући привредни развој, спроведена унапређења и привремени прекид раније мађаризације. Исто*,* 57; Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 156.

[47] J. Szabó, nav. delo*,* 86.

мађарског устава из 1848. године. Мађарски језик поново је признат као службени, чиме је означен крај најоштрије фазе централистичке управе и почетак новог периода политичког преговарања између Беча и Пеште. Задржавајући извршну и спољнополитичку власт у својим рукама, цар је омогућио уставне промене без одрицања од главних инструмената управе, обезбеђујући тиме да процес политичке либерализације остане под контролом круне.[48]

Стабилизација је била кратког рока, што у локалном контексту илуструје пример вишеструког ангажовања Ласла Карачоњија као торонталског жупана. Октобарска диплома омогућила је привремену обнову жупанијске самоуправе, па тако Ласло Карачоњи, који је дужност обављао још 1848. године, 5. јануара 1861. бива поновно именован за великог жупана.[49] Већ у јесен исте године Угарски сабор се распушта, у земљи се уводи принудна управа (1861–1865), чиме започиње период познат као *Шмерлингов провизоријум*. У таквим околностима Карачоњи, након само осам месеци, у новембру 1861. године подноси оставку. Потом су постављени краљевски комесари, одани централној власти, чија је управа у локалној средини била изразито непопуларна, нарочито у наредним годинама, обележеним природним непогодама и економским потешкоћама.[50] Тек 1865. године, након одласка Антона фон Шмерлинга и расписивања нових избора за Угарски сабор, политичка ситуација се мења, па се Карачоњи 4. октобра исте године поново бира за торонталског великог жупана.[51] Упркос политичкој нестабилности, промене нису довеле до прекида развоја културног живота, па се у деценији обележеној нестабилношћу уочавају континуитет и виталност јавне и приватне културне продукције. У сфери сакралне уметности ове тенденције потврђују бројни градитељски и сликарски подухвати, од подизања цркве у Падеју (1862) и наручивања олтарске композиције за цркву у Торди (1863), преко рада Константина Данила у цркви Светог Августина у Лазареву (?) и изградње цркве у Конаку (1865), па до наручивања олтарске слике Мора Тана за цркву у Новом Кнежевцу (1866) и подизања цркве у Јаношику (1867).

Након краткотрајног сукоба између Аустрије и Пруске, који је окончан поразом аустријске војске 3. августа 1866. године, крајем шездесетих година XIX века долази до новог преокрета у европским политичким односима. Суочен са кризом легитимитета и растућим притисцима унутар Угарске, Бечки двор је био приморан да попусти мађарским политичким захтевима и пристане на ново уређење. Компромис је склопљен Аустро-угарском Нагодбом (нем. *Ausgleich*, мађ. *Kiegyezés*) из фебруара 1867. године, којом је дотадашње Аустријско царство преобликовано у двојну монархију. Нови поредак почивао је на два, у великој мери самостална и формално равноправна дела: аустријском (Цислајтанија, са седиштем у Бечу) и угарском, односно мађарском (Транслајтанија, са седиштем у Будиму и Пешти, уједињеним 1873. у Будимпешту), са сопственим владама, законодавством, управом и судством. Заједнички су били владар (Franz Joseph I, 1830–1916), војска, финансије и спољна политика, што је требало да обезбеди сигурност и постојаност у питањима моћи и опстанка монархије. Укорењена у две традиције, хабзбуршкој царској и мађарској краљевској, односно Круни Светог Стефана, ова двојака консталација функционисала је све до 1918. године.[52]

Тако је, уместо жељене независности, мађарска страна прихватила компромисно решење које јој је донело обнову уставности и унутрашњу самоуправу, па се сматра да су у новим државноправним оквирима остварени многи циљеви револуције из 1848/9.

[48] Isto, 86.
[49] Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 74, 87, 93.
[50] J. Szabó, nav. delo, 86.
[51] Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 74, 87, 93.
[52] Ф. Крчмар, „Реч приређивача“, 7.

године.[53] После склапања Нагодбе, Ласло Карачоњи је 31. марта 1867. поново постављен за великог жупана Торонтала. Развоју мађарског јавног живота у жупанији допринело је и покретање листа *Torontál*, чији је први број изашао 4. априла 1872. године као „недељни лист мешовите садржине".[54]

Формирање Аустроугарске монархије представљало је највеће политичко достигнуће и упориште за даљу индоктринацију мађарске националне идеје.[55] Остваривши највећи део својих националних и државотворних хтења, водећи политички кругови у Мађарској могли су да се посвете унутрашњем уређењу своје половине Царевине. Низом закона донетих крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XIX века, ударени су темељи заокруживању државног интегритета Угарске.[56] Као и у другим деловима јужне Угарске, за развој просвете у Торонталској жупанији значајна је била 1868. година, када је донет Закон о народним школама (мађ. *1868. évi XXXVIII törvénycikk a népiskolai közoktatás tárgyában*). Закон је ограничио деловање вероисповедних школа под управом црквених власти, међу њима и школа Српске православне цркве, а подстицао оснивање општинских школа отворених за децу различитих вероисповести и народности. У том контексту, у мађарским круговима учитељство је описивано као „права народна војска", а школа као средство обликовања јединственог народа Угарске.[57]

Након 1867. године уследио је целокупни урбанистичко-културни развој, у којем је торонталска бискупија, у складу са националним предзнаком времена, тежила изградњи нових и осликавању постојећих цркава. Економско и привредно јачање, у комбинацији са вишедеценијском националном борбом за независност мађарског народа, у овом периоду је изнедрило богат, идеолошки обојен културни репертоар, обликујући ведуте градских и сеоских центара. Јачање националне свести мађарског народа условило је градитељство и ликовне програме засноване на средњовековној митолошкој прошлости Угарске, те је одабир истористичких елемената био саобразан идеји евокације златног доба краљевине Угарске. Саграђене у духу романтизма, у овом периоду настају ечанска црква Светог Јована Крститеља (1864) и бечкеречка катедрала Светог Јована Непомука (1868), које представљају типичне примере истористичких сакралних здања друге половине XIX века, окренутих традицији и коренима средњовековне духовности кроз форму историјских стилова. Да је и у овом периоду сакрална уметност наставила да се развија показује и подизање цркава у Банатском Аранђелову и Хетину 1868. године, као и наручивање олтарске слике коју је Стеван Тодоровић извео за цркву у Омољици 1873. године.

[53] Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 102.
[54] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918,* 174.
[55] F. Németh, "A bánáti művelődéstörténeti kutatások sajátosságai és kihívásai a 21. század elején", 16.
[56] J. Szabó, nav. delo*,* 89.
[57] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918,* 378–379*;*Д. Кириловић, *Помађаривање Срба у Јужној Угарској*, Нови Сад, 1935, 27–33. према: „Ограда Срба, Словака и Румуна против 1000-годишњице прославе", *Застава*, бр. 56, Нови Сад, 1896, 21.

Хертелендијева ера: златно доба Торонталске жупаније (1874-1891): инструментализација сакралног у сврху националне агенде

Након револуционарних потреса средине XIX века, континуирани привредни и културни развој Торонталске жупаније кулминирао је у раздобљу дуализма (1867–1918). Нарочито је изражен током периода који ће у мађарској историографији бити означен као „Златно доба Торонталске жупаније" (1874–1891).[58] Време политичке стабилизације, административне консолидације, привредног успона и све изразитије афирмације мађарске националне идеје саздано је у дугогодишњем мандату торонталског жупана Јожефа Хертелендија (József Hertelendy, 1833–1891), коме су у потоњој мађарској историографији у великој мери приписиване заслуге за културни препород и реформе у области просвете и јавног живота.[59]

Шири политички оквир овог раздобља обележен је стабилизацијом угарске политичке сцене средином седамдесетих година XIX века, када је уједно и уобличен модеран страначки систем. У наредним деценијама кључну улогу имала је Либерална или Слободоумна странка (Szabadelvű Párt), под вођством Калмана Тисе (Kálmán Tisza de Borosjenő, 1830–1902), док се, насупрот њој, профилисала Независачка странка (Függetlenségi Párt), предвођена Лајошем Кошутом, која је у Нагодби видела препреку мађарској самосталности. Иако је након окончања тзв. *Тисине епохе* 1890. године политичка равнотежа почела да се нарушава, време његове превласти створило је услове за убрзан развој жупанија јужне Угарске, међу којима је Торонталска заузимала посебно место.[60]

У том периоду, Торонталска жупанија бележи значајно територијално и привредно проширење: припајање дела Банатске војне границе 1872. године, укидање и припајање Великокикиндског привилегованог дистрикта 1876. године и Панчева, као и укључивање жупаније у мађарску железничку мрежу, отварањем пруга Велики Бечкерек–Велика Кикинда 1883. и нешто касније, Велики Бечкерек–Панчево 1894. године.[61] Истовремено, оснивање просветних и културних друштава сведочило је о јачању грађанских иницијатива и постепеној модернизацији жупаније у складу са актуелним токовима епохе.

До осамдесетих година XIX века административно-законодавна интеграција Угарске била је у великој мери заокружена, па се као један од најзахтевнијих задатака наметнула тзв. ментална интеграција етнички и конфесионално разнородног становништва. Посредством идеолошки усмерене културне продукције и просветне политике настојало се да се локалне традиције уклопе у јединствени оквир мађарске политичке нације. У том смислу, дугогодишњи мандат Јожефа Хертелендија, обележен изразитим националним предзнаком, представљао је важну полугу мађарске асимилационе стратегије.[62]

Посебно значајну улогу у овом процесу имало је образовање, које је под снажном контролом државе постало једно од најефикаснијих средстава обликовања мађарске националне свести. Након припајања територије укинутог Великокикиндског привилегованог дистрикта Торонталској жупанији, већ наредне године са радом је започела Кикиндска гимназија, установа под изразитим мађарским утицајем, чији је

[58] Овај период се назива и Хертеледијева ера, према торонталском жупану, чијим је заслугама жупанија достигла културно-политички препород. Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 73, 212.
[59] Исто*,* 73, 212.
[60] Ф. Крчмар, „Реч приређивача", 8.
[61] Исто*,* 9.
[62] Ј. Миловановић и В. Стојковић, „На тромеђи образовања, вере и нације: слика *Patrona Hungariae* Јаноша Бема", *Зборник Народног музеја Србије*, XXV–2, Београд, 2022, 201–223.

васпитно-образовни програм био усмерен ка формирању ученика у мађарском националном духу. Организационе промене и реформе школског система, спровођене од најнижег до највишег нивоа, додатно су учврстиле положај школе као простора у коме се производила и преносила државна идеологија.[63] Српски ђаци из Торонталске жупаније који су желели гимназијско образовање на матерњем језику одлазили су у Сремске Карловце или Нови Сад, где су српске гимназије основане 1791, односно 1810. године. У гимназијама на подручју жупаније настава се до Првог светског рата изводила на мађарском. Његов положај у школству додатно је ојачан законом из 1879. године, којим је уведен као обавезан предмет и у школе у којима се раније није изучавао.[64]

Поменуте тенденције посебно су узеле маха током Велике источне кризе (1875–1878), трогодишњег периода дипломатских и војних сукоба везаних за питање османских територија на Балкану. Устанак против османске власти, започет у Херцеговини јула 1875. године и познат као Невесињска пушка, прерастао је у ширу источну кризу. Берлинским уговором из 1878. године Аустроугарској је поверено да окупира Босну и Херцеговину и управља њима, док је у Новопазарском санџаку задржана османска управа, уз право Аустроугарске да тамо држи гарнизоне и обезбеди војне и трговачке путеве. Ови догађаји представљали су део ширег политичког контекста у којем су се заоштравали национални односи и у јужној Угарској, док је торонталска самоуправа у наредним годинама све изразитије истицала мађарски национални програм.[65]

Поред свеопште инструменталитације наставе, међу кључним догађајима који су обележили Хертелендијев мандат и у великој мери одредили културну атмосферу Великог Бечкерека у другој половини XIX века, посебно место припада Центенијалној прослави (Centenáriumi ünneplés) из 1879. године.[66] Том приликом обележена је стогодишњица присаједињења Баната Угарској (1779–1879), која је у тадашњем јавном дискурсу тумачена као симболичка потврда победе мађарске националне идеје над апсолутистичким тежњама Бечког двора.[67] Будући да је поновно укључење Баната у жупанијски систем схватано као историјски тријумф угарске државности, прослава је добила значај симболичког ритуала колективног политичког памћења.

Припреме за обележавање стогодишњице присаједињења Баната Угарској започеле су у пролеће 1878. године оснивањем одбора за организацију прославе. Одбор је предложио оснивање хуманитарне и културне задужбине, а Јенеу Сенткларају (Jenő Szenkláray, 1843–1925), свештенику из Турског Бечеја и истраживачу историје Баната, поверио је писање историјата области за раздобље од 1779. до 1879. године. Тај рад, настао у оквиру јубилеја, наглашавао је мађарски карактер жупаније. У време припрема за прославу Муниципални одбор донео је и одлуку да се у Великом Бечкереку дотадашњи неслужбени немачки и српски називи улица замене мађарским. Од 1. јануара 1879. године и матичне књиге, раније вођене на латинском, почеле су да се воде на мађарском језику.[68]

Главне свечаности поводом стогодишњице присаједињења Баната Угарској приређене су у Великом Бечкереку од 20. до 23. септембра 1879. године, у присуству представника жупанијске управе, судства и војске, као и племићких породица. Прослава је започела вечерњим богослужењем и извођењем мађарске химне. Наредног дана

[63] П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, *Историја Мађара,* Београд, 2002, 234.
[64] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918,* 381; С. Стојановић, *Монографија Зрењанинске гимназије,* едиција *Посебна издања,* књ. бр. 2, Зрењанин, 1997, 17.
[65] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 218, 221.
[66] Исто, 225.
[67] Исто, 225.
[68] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918,* 226; F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 33.

заставе, цвеће и транспаренти патриотског садржаја украшавали су јавне зграде и приватне куће, а у програм су били укључени ватромет и концерт војног оркестра. Другог дана отпочела је редовна јесења седница торонталског Муниципалног одбора, овога пута отворена за јавност. Свечаном беседом отворио ју је велики жупан Хертеленди. Потом су чланови Одбора и жупанијски чиновници, заједно са представницима великобечкеречког Магистрата, војске, новчаних завода, поште и школских установа, присуствовали богослужењима у католичкој, православној и евангелистичкој цркви.[69] По повратку у Жупанијску палату свечано су изложени портрет Марије Терезије и оригинална повеља о присаједињењу Баната Угарској из 1779. године. Прослава је завршена наставком седнице торонталског Муниципалног одбора. Том приликом у сали Жупанијске палате свечано је откривен портрет великог жупана Јожефа Хертелендија.[70]

У јубиларној клими Центенијалне прославе треба посматрати и низ архитектонских и уметничких подухвата који су, у годинама које су јој непосредно претходиле и уследиле, постепено преобликовали сакрални и јавни пејзаж Торонталске жупаније. Већ 1876. године у Српској Црњи настаје олтарско дело Карла Гуча, док 1879. година, као година самог јубилеја, доноси више значајних интервенција у сакралном простору. Међу њима се издвајају подизање клостерске капеле и осликавање пијаристичке гимназијске капеле и катедралне цркве од стране Јосифа Гојгнера.[71] Недуго потом уследили су подизање цркве у Сајану 1881. године, као и радови у Бечеју 1887. године.

У истом идејном оквиру треба разумети и велики грађевински подухват проширења Жупанијске палате, започет средином 1885. године. На реконструисану барокну палату жупаније, дело инжењера Јожефа Фишера (József Fischer) из 1820. године, дозидана су два бочна крила, за чије су пројектовање били ангажовани истакнути мађарски архитекти Ђула Партош (Gyula Pártos, 1845–1916) и Еден Лехнер (Ödön Lechner, 1845–1914).[72] Приликом копања темеља откривени су остаци некадашње Бечкеречке тврђаве, саграђене у првој половини XVI века и срушене 1701/2. године, према одредбама Карловачког мира.[73]

Изградња репрезентативне слике жупанијског средишта уочи јубилеја подразумевала је и преуређивање затеченог сакрално-урбаног пејзажа. У том процесу нестала је капела Светог Јована, која је била смештена непосредно уз стару жупанијску зграду, када је 1887. године срушена због изградње нових крила палате. Сакрални топос ове капеле симболизовала је статуа Светог Јована Непомука, која се данас налази у ниши поред улаза у двориште жупанијске зграде.[74]

---

[69] Исто, 226; S. Borovszky, nav.delo, 28–33.
[70] Исто, 226.
[71] E. Sentklaray, „Nekrolog“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, br. 11, 12. 3. 1887, 2; М. Шијаковић, „Великобечкеречки сликар Јозеф Гојгнер“, *Улазница: часопис за културу, уметност и друштвена питања*, бр. 110, Зрењанин, децембар 1987, 106–115; В. Стојковић, „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 49, Нови Сад, 2021, 143–164.
[72] Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба*, 240.
[73] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 241–2; Д. Воргић, „Витражи Жупанијске палате у Великом Бечкереку (Зрењанину)“, у: Zs. Korhecz Papp (ур.), *Festett üvegablakok: konferenciakötet = Vitraži: zbornik konferencije*, Subotica, 2024, 83–92.
[74] F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában*, 68.

Миленијумска прослава и њени одблесци у сумраку монархије (1891–1918) – неоготика као кулминација визуелне пропаганде

Док је Центенијална прослава 1879. године била локални израз политике историјског памћења, Миленијумска изложба у Будимпешти 1896. године представљала је њену манифестацију на нивоу читаве Краљевине Угарске. Приређена поводом хиљадугодишњице доласка Мађара у Панонску низију, изложба је имала снажан одјек у јавном животу, уметности и архитектури, видљив све до Првог светског рата. Припреме су јавности представљене почетком 1893. године. У званичном тумачењу, изложба је требало да пружи преглед материјалних и духовних достигнућа Мађара током претходног миленијума и да их повеже у јединствену слику националне историје.[75] Почетком марта 1893. године објављен је званични позив на припреме и учешће на Миленијумској изложби.[76] У позиву је истакнуто да изложба има задатак да подсети мађарску нацију на дела њене хиљадугодишње прошлости, те да истовремено другима покаже да је мађарска нација у општем напретку била користан члан породице европских народа. Тим поводом позване су жупаније, градови, историјски значајне породице, црква, научници, уметници, књижевници и просветари да изложе документе, уметничке предмете, реликвије и друга сведочанства националног развоја:

Будимпешта, фебруара 1893.

Ова изложба имаће двоструки задатак.

У првом реду ће подсетити нашу нацију на велике догађаје и дела [њене] хиљадугодишње прошлости, а и иностранству ће показати да је мађарска нација у великом послу општег напретка била користан члан породице европских народа.

Други задатак ове изложбе биће да се упознају све оне снаге које су изнедриле мађарску државу и да се нама самима, као и странцима, предоче сва достигнућа привредне и духовне делатности (подв. Ф. К.).

Муниципије, градови и породице за које се везују историјска сећања, нека изложе документе, уметничке предмете и реликвије, које су погодне да пробуде успомену на велике догађаје и епохе развоја, које означавају развојни пут нашег државног организма, нашег дедовског устава и наше државне аутономије и стално растућих захтева приватног живота и разних других јавних манифестација народне снаге.

Нека црква предочи доказе свог стваралаштва, и деловања, своје историјске знаменитости, на које нација гледа са пијететом, а надаље и ремек-дела уметности, чије је стварање, прикупљање и(о)чување њена заслуга.

Нека научници, уметници, књижевници и просветари, речју, сви чиниоци националног духовног развоја продукују средства, којима су кроз хиљаду година ширили просвећеност и префињен укус и настојали да оплемене врлине нације. Бела Лукач, краљ. министар трговине. [77]

Додатни разлог за такву мобилизацију лежао је у специфичном етничком саставу жупаније, будући да су, према резултатима пописа из 1890. године, Мађари чинили тек трећу по бројности етничку групу.[78] Стога је Миленијумска изложба истовремено

[75] Ф.Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 248.
[76] Исто, 260.
[77] „A milleniumi kiállítás“, *Torontál*, бр. 50, 2. 3. 1893, 1; B. v. Lukács, „Die Milleniums-Ausstellung“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 9, 4. 3. 1893. према: Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 260–261.
[78] J. Wolf, *Entwicklung der ethnischen Struktur des Banats 1890–1992,* Wien, 2004, 193.

препозната као јединствена прилика за интензивирање процеса мађаризације и афирмацију мађарске националне идеје у тренутку када је демографска позиција Мађара била у опадању.[79] Насупрот томе, немађарске народности, пре свега Срби, Румуни и Словаци, заузеле су противан став према прослави Миленијума. До кулминације отпора дошло је на великом Конгресу народности, одржаном у Будимпешти 1895. године, на којем су представници немађарског становништва изјавили да *нема никаквог историјског основа да су Мађари као победници дошли у државу. У случају да би то ипак одговарало националној истини, њихов национални осећај би дошао у питање, кад би као покорени народи своју највећу несрећу прослављали са потомцима својих тобожњих победника. На такво самопонижење их нико не може присилити*.[80] Упркос противљењу немађарског становништва, миленијумски јубилеј задржао је значај једног од кључних повода за афирмацију мађарске културе. У његовој припреми представници жупанија настојали су да своје средине прикажу у што репрезентативнијем светлу, као просторе историјског континуитета и савременог привредног напретка. У Великом Бечкереку приређена је тродневна прослава хиљадугодишњице са пропратним богослужењима, позоришним програмом и свечаним беседама. Ангажовање Торонталске жупаније у обележавању миленијума достигло је врхунац 8. јуна 1896. године, када је у Будимпешти, на годишњицу крунисања Франца Јозефа за угарског краља, приређена свечана историјска поворка.[81]

Такозвани Бандеријум (*Banderium*) представљао је свечану процесију жупанијских делегација Угарске, у чијем оквиру су представници Торонталске жупаније продефиловали испред царско-краљевског пара на двадесет девету годишњицу крунисања Фрање Јосифа и Елизабете Аустријске за краља и краљицу Мађарске. Торонталску бандеријум предводио је велики жупан Јене Ронаи (Jenő Rónay, 1854–1921), који је приликом мимохода пред владарем и члановима Горњег дома Угарског сабора развио барјак Торонталске жупаније из 1809. године. Симболички важан тренутак за жупанију касније је овековечен на слици *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* мађарског сликара Пала Вага (Pál Vágó, 1853–1928), која је 1898. године настала по Ронаијевој наруџбини, са намером да буде смештена у свечану салу Торонталске жупаније.[82]

Миленијумска култура није почивала само на евокацији средњовековне прошлости, већ је национални мит био представљан и средствима модерног доба. У складу са општом модернизацијском климом времена, у години миленијума у граду на Бегеју упаљена су и прва електрична светла, поводом свечане поворке на Ускрс, 4. априла 1896. године.[83] Индустријски оптимизам који је захватио простор читавог европског континента, у Торонталској жупанији је у последњим деценијама XIX века постао видљив пре свега у физиономији градских ведута. У Великом Бечкереку, нови

[79] Isto, 193.
[80] „Ограда Срба, Словака и Румуна против 1000-годишњице прославе“, *Застава*, бр. 56, Нови Сад, 1896; Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба*, 260–262.
[81] Исто, 265.
[82] Слика је данас у власништву Народног музеја у Зрењанину и налази се у његовој сталној поставци. Више о околностима настанка и анализи слике: Ј. Миловановић, „Визуелизација Миленијумске прославе у Будимпешти 1896. године – слика *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* Пала Вага“, *Зборник Народног музеја*, XXII/2, Београд, 2016, 201–219, 203–204; V. Popović, D. Medaković, *Velikobečkerečki slikarski ateljei, Dvesto godina slikarstva u Zrenjaninu 1740–1940,* katalog izložbe, Zrenjanin, 1969, 13; Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 277.
[83] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 95.

инжењерски подухвати и употреба гвожђа као *материјала модерности* постају функционални елементи саобраћаја, али истовремено и визуелни показатељи припадања епохи иновације, превасходно уобличене у изградњи моста Св. Елизабете, 1904. године.[84] Клими свеопште модернизације на измаку века допринело је и интензивно премрежавање жупаније железничким пругама, које је стварало утисак привредног узлета и убрзаног протока робе и људи, а тиме и међусобних утицаја између периферије и центра. Ширење железничке мреже је на локалном нивоу добило еуфоричан тон у феномену тзв. „вициналног делиријума“, када је периоду од 1892. до 1898. године у жупанији изграђено шест железничких деоница, укупне дужине 361 километар, тада заузимајући по дужини водеће место у угарском делу монархије.[85]

Руку под руку са индустријским успоном, у Великом Бечкереку се од осамдесетих година XIX века јасније профилише и поље примењене уметности. У клими привредне модернизације и бржег трансфера идеја, у жупанијској престоници посебно се истиче деловање Антала Штрајтмана (Antal Streitmann, 1850–1918), гимназијског наставника цртања, сликара и примењеног уметника, који је руковођењем ткачке радионице која се бавила израдом чворованих „источњачких“ тепиха и организовањем занатских изложби допринео да се град укључи у тада актуелне моделе визуелне едукације и јавне презентације, при чему су торонталски ћилими добили пласман у ширем европском тржишном и изложбеном контексту.[86] Од 1897. до 1899. године Штрајтман учествује у организовању прве уметничке колоније у јужној Угарској, док 1903. године у Великом Бечкереку организује и прву изложбу дечјих студија.

На размеђи векова, у таквом амбијенту привредне и занатске модернизације расте и значај примењене уметности у сакралном простору, укључујући и развој витража као медија који све чешће преузима водећу улогу у обликовању визуелног програма црквених ентеријера. Повезивање периферних средина са великим центрима, пре свега Бечом и Будимпештом, олакшало је ангажовање специјализованих радионица и циркулацију нових ликовних решења у црквеним ентеријерима.[87]

Утицаји престоничког јубиларног полета радијално су се ширили ка периферним областима царства, па се тако и у Торонталској жупанији може пратити дуготрајно присуство *миленијумског ефекта*, понекад са временским заостатком од читаве деценије. Такав је случај са модошком црквом Узнесења Блажене Дјевице Марије из 1912. године, чији су неоготички архитектонски оквир и витражни програм, рад Јожефа Палке (József Palka, 1860–1952), саобразни са миленијумском идејом евокације златног доба краљевине Угарске, али и свеопштом идејом прогреса модерног доба.

Док се крајем века у градској ведути све јасније читају знаци техничке модерности и миленијумског залета, исти идеолошки импулс био је видљив и у области просвете, која је у мађарској националној политици имала једну од кључних улога. Мере

---

[84] K. Káich, *A nagybecskereki magyar színjátszás története és repertóriuma (1832–1918),* Újvidék, 2002, 7–11, 35.

[85] Ради изградње и одржавања ове инфраструктуре, 1887. године основано је акционарско друштво Торонталске железнице (мађ. Torontáli helyi érdekű részvénytársaság), којим су махом руководили жупанијски племићи. Њихов интерес се огледао у повезивању велепоседа мрежом јавних железница. На прелазу векова, међутим, привредни замах Торонталске жупаније почео је да слаби услед радничких и сељачких штрајкова, који су указивали на дубље социјалне и политичке напетости. У локалним оквирима кризне појаве биле су додатно појачане последицама тзв. *железничке афере*, чији су корени лежали управо у експанзивној фази претходне деценије. Ф. Крчмар, „Реч приређивача“, 10–11.

[86] B. Duránci, „A nagybecskereki impresszionisták“, *Híd*, No. 1, 1990, 69–78, 71; V. Popović, D. Medaković, nav.delo, 16; F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 9; Ј. Кнежевић, *Антал Штрајтман, Јене Велдер, Јожеф Варкоњи, Емил Женар*, Зрењанин, 1989. Каталог се налази у збирци библиотеке Народног музеја Зрењанин.

[87] Ф. Крчмар, „Реч приређивача“*,* 10–11.

из 1879. године, којима је мађарски језик прописан као обавезан предмет у свим школама у којима се до тада није изучавао, представљале су важан корак у јачању државне контроле над образовним системом. Притисак на немађарско становништво додатно је појачан почетком XX века, да би један од врхунаца ове политике уследио 1907. године, усвајањем XXVII законског чланка, у историографији познатијег као Апоњијев закон (Lex Apponyi).[88] Према овом закону, мађарски језик постао је обавезан предмет и у народним школама, уз образложење да деца након завршетка четвртог разреда морају бити способна да правилно комуницирају на мађарском језику. Нарочито је значајна била и одредба према којој су свака школа и сваки учитељ имали обавезу да код деце развијају привржености мађарској нацији и свест о припадности мађарском народу.[89] Улога школства у обликовању мађарске националне свести била је наглашена и у представљању Торонталске жупаније на Миленијумској изложби. У њеном павиљону приказано је око седамдесет фотографија школа са подручја жупаније, насталих у великобечкеречком фото-ателеју Олдал. Изложена су и раскошно опремљена издања историјата гимназија у Великом Бечкереку и Великој Кикинди, као и великобечкеречке грађанске школе. Током шест месеци трајања изложбе, жупанијска самоуправа организовала је посете ученика Будимпешти. У пратњи учитеља и краљевског школског инспектора за Торонталску жупанију, они су одлазили на изложбу како би се, према тадашњем образложењу, код њих развијао „мађарски патриотски дух".[90]

Упоредо са просветним механизмима националне интеграције, унутар римокатоличке заједнице почетком XX века одвијао се други, мање спектакуларан, али друштвено значајан процес. Након миленијумског „бума" уследио је још један снажан симболички подстицај за оснивање оваквих удружења: 5. новембра 1900. године широм монархије обележена је деветстота годишњица мађарског хришћанства, што је додатно појачало видљивост религијских тема у јавном простору и охрабрило институционалне иницијативе.[91] Од периода Нагодбе до Миленијумске прославе у монархији се уочава релативна стабилизација социополитичких прилика, што је створило повољнији оквир да римокатоличке установе развију разгранату мрежу друштвено корисних установа, често изван оквира парохијских цркава. Још од осамдесетих година XIX века у граду су се прикупљали прилози за оснивање римокатоличког сиротишта, да би тек 10. јуна 1906. године коначно било основано Великобечкеречко римокатоличко удружење за сиротиште (*Nagybecskereki Római Katolikus Árvaházegylet*), које је дугогодишњу иницијативу претворило у остварив пројекат. Са институционализацијом сиротишта повезан је и долазак чланица моравског реда Светог Крста (*Szent Kereszt-rend*), које су у Велики Бечкерек стигле 1. новембра 1908. године ради преузимања бриге о установи.[92] Од 1912. године бележи се и деловање Сестара милосрдница Светог Винцента *(A Szent Vincéről nevezett Irgalmas Nővérek*) у великобечкеречкој болници, у оквиру које је функционисала болничка капела, смештена у подруму хируршког одељења, са болничким свештеником у редовној служби. Овај детаљ упућује на институционалну повезаност здравствене неге и конфесионалне праксе у урбаном контексту почетка XX века.[93] У истом контексту долази до реорганизације сакралног пејзажа града, па се крајем XIX века, због дотрајалости, уклања капела Светог Вендела, један од најранијих

[88] С. Стојановић, нав. дело, 17.
[89] Г. Васин, „Јужноугарски Срби пред политиком асимилације 1878–1914", у: *Срби у Хабзбуршкој монархији: од Благовештенског сабора до слома Аустроугарске 1861–1918*, ур. Д. Микавица, Н. Лемајић, Г. Васин, Н. Нинковић, Нови Сад, 2016.
[90] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 311.
[91] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 98.
[92] F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában*, 66, 70.
[93] Isto, 66.

трагова римокатоличког живота у Великом Бечкереку, док се у првим годинама XX века на том месту уз сиротиште подиже нова капела посвећена Безгрешном Срцу Маријином. Истовремено се уочава и динамика сакралних тачака ван градског језгра. На простору римокатоличког гробља, који је 1898. проширила римокатоличка црквена општина, старија капела Свете Варваре, коју је 1795. подигао Јожеф Марфи (*József Márffy*) у спомен на супругу Борбалу Урик (*Borbála Urik*), замењена је 1892–1894. већом капелом у романичком стилу, посвећеном Светом Крсту, задужбином Јаноша Штагелшмита (*János Stagelschmidt*).[94]

Деловање римокатоличке заједнице у Великом Бечкереку почетком века је излазило и у јавни простор – као епизодан, али медијски препознат догађај. Посебно је индикативно јавно извођење *Пасијске игре* Ђуле Кемлеија (*Gyula Keömley*). Припреме за ову представу, чија је премијера била најављена за 1. фебруар 1912. године, у граду су вођене са наглашеном журбом. *Пасијска игра* је представљала религијску драматизацију Христовог живота и страдања, изведену у складу са традицијом позоришне представе у више реприза, док је, са друге стране, била експлицитно повезана са добротворним радом, јер је део прихода од извођења био намењен великобечкеречком сиротишту. За разумевање локалног контекста важно је истаћи и социјалну димензију извођења *Пасијске игре,* о чему сведочи новински извештај листа *Torontál.*[95] У извештају је наглашено изузетно интересовање публике, пошто су међу извођачима наступили бројни припадници угледног градског друштва. Продаја улазница, по редовним позоришним ценама и у градској књижари, показује да се ова представа кретала унутар истог механизма грађанске културе као и „световни“ театар, само са другачијим тематским и добротворним предзнаком. Отуда се може закључити да *Пасијска игра* представља пример јавног визуелног деловања римокатоличке заједнице, потврђујући да се конфесионални живот почетком века артикулисао и ван парохијских центара.

Процват јавних облика побожности и институционалне бриге, те индустријском револуцијом надахнуте изградње и занатства убрзо бива прекинут наглим заокретом европске политике. Избијањем Првог светског рата, у условима ратне оскудице, ресурси који су до тада подржавали архитектонске и ликовне подухвате, као и добротворне и друге друштвено корисне иницијативе, систематски се преусмеравају ка ратним резервама, док сакрални простори постају подређени потребама ратне економије. Уочи и током Првог светског рата, религијски живот у Двојној монархији постаје обележен ратном мобилизацијом и државним ритуалима жалости, који су у парохијама широм царства добијали форму свечаних миса за погинуле и преминуле чланове владарске куће. Истовремено, продужавање рата и притисак ратне економије доводе до систематских реквизиција црквених добара: звона (са прописима који први пут експлицитно уводе категорију „историјске или уметничке вредности“ као разлог изузећа), бакарне опруге и покривачи торњева, као и метални делови оргуља, постепено

[94] Isto, 69–70.

[95] „Са великом ужурбаношћу теку припреме мађарске дружине за пасијску игру Ђуле Кемлеија за великобечкеречку пасијску представу, која почиње 1. фебруара. Дружина овом представом служи и добротворној сврси, јер ће 5 одсто бруто прихода од представа припасти великобечкеречком сиротишту. За пасијску игру влада разумљиво велико интересовање, јер се међу извођачима у великом броју налазе припадници угледног великобечкеречког друштва. Тако два главна женска лика, наиме Марију, тумачи бароница Риза Пастори, а Магдалену Даница Ђорђевић, док и остале значајне улоге играју чланови отменог градског друштва. Пасијска игра, која приказује Христов живот и смрт, биће код нас изведена четири пута и, разуме се, сваке вечери као потпуно заокружена представа. За представу се улазнице већ сада могу купити унапред по редовним позоришним ценама у књижари Алмаши и Сепеши (мађ. Almássy és Szepessy)“. „A passiójáték“, *Torontál*, Vol. 41, No. 19, 24. 1. 1912, 2. (прев. Barta Sándor).

су третирани као стратешка сировина и одузимани ради војних потреба.[96] Реквизиције црквеног мобилијара и архитеконстких елемената представљају упечатљив пример редукције сакралне материјалне културе у условима кризе, када сакрални објекти постају лишени звучног и визуелног идентитета, који су у мирнодопском контексту били носиоци националног поноса али и свакодневне побожности. Развојни пут религиозних заједница током XIX века упућује на чињеницу да су сакрална архитектура и уметност представљале поље идеолошких пројекција и јубиларних наратива, које у тренутку ратне нужде бивају сведене на материјални ресурс, што је наговестило дубљи лом који ће кулминирати распадом Двојне монархије 1918. године.[97]

У завршници рата, у условима растуће друштвене оскудице, распада се и политички оквир унутар којег је дотада функционисала Двојна монархија. У Мађарској је између 28. и 31. октобра 1918. избио талас превирања познат као Астерска револуција, који је резултирао проглашењем демократске Мађарске. У атмосфери протеста и опште несигурности, док се фронтовски војници враћају кућама у средине исцрпљене несташицом, локалне власти се ослањају на црквене структуре као на један од ретких преосталих механизама јавног умиривања, те се свештеници позивају да организују молитвене поворке за окончање рата и престанак страдања.

Коначна обустава сукоба и пораз у Првом светском рату довели су до распада Аустроугарске монархије, а нове политичке границе региона званично су утврђене мировним уговором у Тријанону 4. јуна 1920. године, којим је Мађарска изгубила значајан део дотадашње територије. У складу са Тријанонским одредбама, Краљевина СХС преузима обавезу уређења и гаранције права националних и верских мањина. У новом државном оквиру Католичка црква настојала је да реорганизује положај верника и стабилизује мрежу парохија, како би се очувао институционални континуитет у условима политичко-административног преуређења некадашње Аустроугарске монархије.[98]

Властелинско сакрално градитељство Торонталске жупаније

Паралелно са јавним политичким токовима времена и мађарским асимилационим стратегијама, за развој сакралне уметности и продор средњоевропских утицаја на просторе данашњег Баната заслужне су и властелинске породице, чији су се поседи налазили на територији Жупаније. Као успешни земљопоседници, торонталски властелини су за собом оставили сакрална здања, чија су архитектонска решења и ликовни репертоари у потпуности саобразни тадашњим стилским и идејним обрасцима средњоевропских престоница. Ктиторска делатност властелинских породица често је одолевала политичким недаћама и идеологијама времена, те представља јединствене примере сакралне уметности у оквирима приватне побожности XIX века.

За разумевање околности које су индиректно утицале на настајање ктиторских здања и пропратних ликовних програма, потребно је осврнути се на вишевековне напоре насељавања руралних предела торонталске жупаније. Као изразито мочварно и климатски нестабилно, земљиште данашњег Баната вековима је представљало изазов за трајно насељавање и организовање пољопривреде. Иако у историографији не постоји јединствен став о томе у којој је мери Банат био економски и демографски ослабљен

[96] Пример налога о реквизицији звона за ратне потребе, у овом случају конкретно адресираног општини Турска Кањижа 26. јануара 1917. године, у целости је доступан на мађарском језику у књизи: J. Szabó, nav.delo, 128–132.
[97] Isto, 128.
[98] Isto, 132–137.

уочи и након преласка под хабзбуршку власт, интерпретације се крећу од представе о запуштеном и слабо насељеном подручју, до тумачења која такву слику сматрају *реторички мотивисаном*.[99] У сваком случају, од пресудне је важности чињеница да је смена суверенитета на прелазу из XVII у XVIII век омогућила успостављање политичко-административног оквира за уређење и планско насељавање банатске регије.

Након аустријске победе код Сенте 1697. године и склапања Карловачког мира 1699, утврђене су границе између Хабзбуршког и Османског царства. У новој територијалној расподели, банатске области остају под османском влашћу све до ослобођења Панчева 1717, односно Пожаревачког мира 1718. године, када су, у рату који је предводио принц Евгеније Савојски, Османлије потиснуте са простора Тамишког Баната.[100] У оквиру војне власти и дворске, односно коморске управе, отпочињу систематски напори да се торонталски пејзаж *преведе у користан и насељив простор*.[101]

За време гувернерства фелдмаршала Клаудија Флоримунда Мерсија (фр. Claude Florimond de Mercy, нем. Claudius Florimund Graf Mercy; 1666–1734), територија Баната је припремана за развој касније културне и конфесионалне инфраструктуре.[102] Мочварно подручје најпре је картографисано, потом постепено оспособљавано за живот и пољопривреду путем исушивања и уређења водотокова, да би се затим приступило планском насељавању.[103] Систематска реорганизација поновно стеченог поднебља захтевала је додатну радну снагу, па је повећање броја становника постало питање централне власти Хабзбуршке монархије.[104] Тада миграције постају један од основних механизама стабилизације новоосвојеног подручја. Сложеној мрежи демографских кретања припадају и Велике сеобе Срба са Балканског полуострва у јужну Угарску (1690, 1739). Сеобе означавају историјску прекретницу за српски народ, који је у новом оквиру хабзбуршке управе ушао у другачију институционалну и културну динамику. Симултано, након хабзбуршких освајања, османско становништво се заједно са својим управним и војним структурама постепено повлачило дубље ка Балкану.[105]

Паралелно са српским и румунским миграцијама на просторе јужне Угарске отпочело је и организовано и понекад присилно насељавање Немаца, који су у више таласа стизали Дунавом, на сплавовима до Панчева, одакле су распоређивани по местима у унутрашњости монархије.[106] Са друге стране, након протеривања Османлија, на подручју Баната, Мађари у дужем периоду нису организовано насељавани у истој мери као Немци, будући да их је бечка политика, у контексту искуства Ракоцијевог

---

[99] Z. Janjetović, nav. delo, Beograd, 2009, 28.
[100] J. Szabó, nav. delo, 16, 20.
[101] Z. Janjetović, nav. delo, 35–38.
[102] Мере које ће спроводити унапређење Баната, Мерси је осмислио у тзв. Уређивачком нацрту, у оригиналу: *Unvorgreifliche Enrichtungs Project in dem Bannat Temesvar*, који је предочен бечком двору 16. маја 1719. године. Више о Флоримонду Мерсију у: Ф. Крчмар, „Прилог биографији грофа Мерсија“, *Зборник Матице српске за историју*, бр. 83, Нови Сад, 2011, 105–118, 105; B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, u: S. Ćurčić, *Ribnjak Ečka*, Lukino Selo, 1992, 137–234, 138.
[103] M. Eisler, nav. delo, 3; J. Szabó, nav. delo, 20.
[104] Z. Janjetović, nav. delo, 46.
[105] Isto, 13.
[106] Под тим се подразумевају епизодне, административно усмераване миграције у јужну Угарску (1744–1768), којима су власти депортовале социјално маргинализоване категорије становништва. Према расположивим подацима, у раздобљу 1752–1768. на овакав начин депортовано је укупно 3.130 особа, међу којима су забележена и лица са поновљеним осудама, са идејом постепене асимилације у колектив и њиховог трајног останка. Јосиф II је овакве мере оценио као неефикасне, због честог повратка становништва у домовину, те су депортације тзв. асоцијалних елемената 1768. године коначно обустављене. У ширем европском контексту, праксе административног премештања „непожељних“ популација биле су у XVIII веку релативно распрострањене, било на унутрашње периферије држава, било у прекоокеанске колоније. Z. Janjetović, nav.delo, 53.

устанка (1703–1711), често третирала као политички *мање поуздан елемент*.[107] У циљу демографске и привредне консолидације новостечених територија, још 1688. године основана је Неоаквистичка комисија, на челу са бискупом-грофом Леополдом Колоничем (Leopold Karl von Kollonitsch, 1631–1707), који је настојао да ограничи повластице угарског племства. Опсежан план Неоаквистичке комисије предвиђао је насељавање Немаца „како би се та краљевина, или бар њени велики делови, постепено германизовали, а мађарска крв, склона немирима и превратима, ублажила немачком, те тако привела трајној верности и оданости свом природном наследном краљу".[108]

Напори германизације Баната покушавани су и касније, са променљивим дометима, при чему је дуготрајан процес колонизације и културне консолидације немачког становништва допринео формирању посебне регионалне етничке групе, препознатљиве по специфичном дијалекту, ношњи и обичајима, познате под називом *Подунавске Швабе* (нем. *Donauschwaben*).[109] У том процесу планског насељавања становништва, врховни комесари упућивани у немачке земље често су ширили идеализовану представу Угарске као „обећане земље", наглашавајући повластице и повољне услове насељавања регије.[110] У стварности, о тешким условима у којем се нашло мигрирано становништво сведочи немачка изрека: *Den ersten der Tod, den Zweiten die Not, den Dritten erst das Brot* (*Прве односи смрт, друге сиромаштво, трећима припада хлеб*).[111]

Да су подухвати организованог насељавања били важни за управни врх монархије сведочи и чињеница да је тадашњи бискуп и управник Тамишког Баната, Адалберт Фалкенштајн (Adalbert Falkenstein, 1671–1739) блиско сарађивао са коморском управом у спровођењу колонизационе политике и организовању парохија у новонасељеним местима.[112] Процес изградње конфесионалне мреже није подразумевао потпуну аутономију црквене јурисдикције, јер су немачки свештеници који су пристизали са колонистима дозволу за рад добијали непосредно од коморске управе, што показује да је колонизација, поред демографске улоге, функционисала и као механизам надзора и регулације.[113] С тим у вези, већ у време владавине Карла III, наредбом из 1723. године упућеној темишварској управи, православним верницима је призната слобода исповедања, док се истовремено за све становнике уводи општи режим обуставе рада недељом и на велике празнике. Слична логика наставља се и у доба Марије Терезије, која је 26. фебруара 1772. године издала наредбу за целу покрајину, којом су државни службеници обавезани да недељом и празником присуствују миси, уз наглашено обележавање дана Светог краља Стефана за мађарско становништво које се празнује 20. августа, те строго придржавање правила поста, чије је кршење санкционисано новчаним казнама. С тим у вези, увиђа се да је нормирање конфесионалне политике у Банату у XVIII веку функционисало и као инструмент социјалне регулације.[114]

Поново стечена и уређена територија Баната насељавана је разнородним становништвом, домицилним али и оним које је долазило са територија ван граница

[107] Isto, 43.
[108] Цитат преузет из: Z. Janjetović, nav.delo, 43. Такође о овоме у: F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 16.
[109] G. M. Koller, *Donauschwäbische Siedlungsgeschichte im Banat Eine Familiengeschichte in Lovrin, Deutsch-Etschka und Rudolfsgnad von 1784 bis 1944*, мастер рад, Universität Wien, 2017, 11, 83, 110.
[110] Z. Janjetović, nav.delo, 52–54.
[111] I. Eberl, „Der erste hat den Tod, der zweite die Not, der dritte das Brot: Zur wirtschaftlichen Situation und Bedeutung der Donauschwaben", *Beiträge zur Landeskunde*, No. 2, April 1990, *Staatsanzeiger Baden-Württemberg*, 1–8.
[112] J. Szabó, nav.delo, 18.
[113] Isto, 18.
[114] Isto, 19.

монархије. Тако је село Мерсијево (данашње место Карани у Румунији), које је носило име свога оснивача фелдмаршала Мерсија, насељено Италијанима, док је Перлез добио назив по шпанском племићу Рамону де Вилани Перласу (Ramón de Vilana Perlas, 1663–1741). Посебну епизоду чини насељавање Шпанаца из Бискаје, који су, у оквиру хабзбуршких планова привредног оживљавања, предвиђени да допринесу развоју свиларства, по којима је у локалној традицији једно насеље данашњег Зрењанина било названо *Новом Барселоном*. Околности насељавања иберијских колониста биле су махом повезане са тадашњим европским династичким превирањима. Након доласка француске бурбонске династије на шпански престо, хабзбуршке присталице нашле су се у изгнанству, те је мањи број њих у оквиру постојећих колонизационих политика преусмерен на периферију хабзбуршке монархије. Већина европских колониста се није дуго задржала, делом услед неповољних климатских услова, а делом због ратне нестабилности, тако да су романски називи насеља остали краткотрајан, али упечатљив траг настојања да се Банат демографски и привредно стабилизује у XVIII веку.[115]

Укидање Поморишке и Потиске војне границе (1750) покренуло је нов талас унутрашњих миграција граничара ка јужном Банату, додатно усложњавајући демографску динамику региона.[116] Деценију касније, започињу ратови за аустријско наслеђе, у којима је, између осталог, Хабзбуршка монархија изгубила Шлезију. У условима таквог дуготрајног војног и финансијског оптерећења, све до 1760. године није било предуслова за озбиљније планирање колонизационих подухвата. Ратне околности, уз пратеће епидемије, у великој мери су поништиле резултате ранијег насељавања и поново опустошиле простор данашњег Баната.[117] Упркос неповољним околностима, напори за насељавање тзв. Велике пустаре (мађ. *Nagyalföld*/*Puszta*) остали су приоритет царске круне, па се са планским миграцијама становништва наставило између 1762. и 1784. године.[118]

После смрти царице Марије Терезије 29. новембра 1780. године, на престо ступа њен син Јосиф II (Joseph II, 1741–1790), који ће, у духу просвећеног апсолутизма, покренути радикалну реорганизацију црквеног живота. Ова реорганизација ће последично утицати и на миграциону и конфесионалну динамику јужне Угарске. У том контексту посебно је значајан Патент о верској толеранцији из 1781. године, којим су протестантима и другим некатоличким заједницама (укључујући православне и јеврејске заједнице) проширене могућности јавног исповедања вере и институционалног организовања, што је посредно допринело и њиховом насељавању у новоуређене области.[119] Уредбом су задржаване јасне границе видљивости некатоличких заједница, будући да је, тамо где је постојао довољан број породица, допуштана изградња богомоља, али без звоника и звона. Паралелно са ширењем верске толеранције, Јосиф II је настојао да цркву снажније подреди монархијском надзору контролом папских була и црквених финансија, док су манастири и редови који нису били усмерени ка „друштвено корисним“ делатностима укидани, а њихова имовина усмеравана у посебан верски фонд, намењен пре свега стабилнијем издржавању нижег свештенства.[120] Радикалне мере јозефинистичких реформи изазвале су негодовање Свете столице и у значајној мери

[115] Z. Janjetović, nav.delo, 47–50.
[116] J. Szabó, nav. delo, 20.
[117] Ј. Ромелић, Ј. Миланковић Јованов, *Општина Нови Кнежевац: монографија.* Нови Сад, 2020, 111; Z. Janjetović, nav.delo, 47.
[118] M. Eisler, nav. delo, 4.
[119] Z. Janjetović, nav.delo, 51.
[120] В. Симић, *За љубав отаџбине: Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији,* Нови Сад, 2012, 286–287, 299, 312.

сузиле простор епископске самосталности, да би већина ранијих одредби, изузев Патента о верској толеранцији, биле повучене након смрти цара, 1790. године.[121] (Сл.1)

Увођење нових црквено-политичких мера одвијало се у тренутку када је, након административне реорганизације 1779. године, у Банату започела нова фаза превођења сада теренски и демографски уређеног простора у руке приватних лица.[122] Уследила је продаја коморских поседа на јавним лицитацијама, најпре у Бечу 1781. а затим у Темишвару 1782. године.[123] Купци су у великој мери долазили из трговачких кругова грчког, цинцарског, јерменског и српског порекла.[124] Нови власници постајали су феудални господари насеља, а становништво је тиме улазило у кметски однос, зависан махом од воље земљопоседника. Поред имућне трговачке властеле, у откуп поседа су улазила и удружена лица или општине, организоване у такозвана *Пусташка друштва* (*Praedien-Societäten*).[125] Увођењем приватне колонизације након коморских продаја поседа, првобитно државно организована миграција, подстакнута бројним повластицама по насељенике, прераста у уговорни однос између земљопоседника и радне снаге. Колонисти су на приватне поседе насељавани на ограничен рок, најчешће око тридесет година, уз обавезу да по истеку уговора земљу врате властелину на даље располагање. У новој власничкој констелацији, планско насељавање, које је у ранијем периоду имало превасходно демографску и привредну функцију, постепено постаје механизам контролисаног економског укључивања становништва у властелински поредак.[126]

Искуство још једног неуспешног рата са Османлијама (1788–1790) усмерило је пажњу монархије ка јачању Војне границе у Банату. У том оквиру, спровођена су и нова насељавања која су имала јасну војностратешку функцију, када су евангелистички Немци из Швајцарске, Алзаса и Лотарингије насељавани у Францфелд (данашње Качарево). Слична логика понавља се и током Наполеонових ратова, када у Војну границу пристижу нове избегличке групе, између осталог из Тирола и југозападне Немачке, као и припадници других националности, са циљем да се пограничи појас демографски ојача и учини функционалнијим у условима ратне нестабилности.[127]

Поред вишеструких припрема за материјалну експлоатацију терена, напори бечке круне на новостеченим територијама огледали су се и у развоју трговине и занатства. Уз економски и привредни напредак није заостајало ни духовно и морално образовање становништва, које се одвијало паралелно са колонизацијом у селима граде школе и цркве. Услед неповољних демографских прилика, систематском организовању школства приступа се тек средином друге половине XVIII века, у време владавине Марије Терезије, која 1774. године уводи јединствени школски систем за наследне земље (*Allgemeine Schulordnung für die deutschen Normal, Haupt und Trivialschulen in sämtlichen Kais. Kön. Erblanden*), обавезујући и за територију Баната, са захтевом да се и у мањим местима отворе основне школе. Школство у Угарској затим је додатно уређено законом *Ratio Educationis* из 1777. године, док поновним прикључењем Баната Угарској

[121] J. Szabó, nav.delo, 36.
[122] Док су коморска добра још била под контролом монархије, дворска комора је финансирала изградњу насеља и цркава истовремено обезбеђујући и издржавање свештеника, да би након продаје поседа те обавезе прешле на нове власнике имања, изузев издржавања свештенства. Isto, 25.
[123] Модел продаје банатских поседа био је формулисан још 1775. године, када га је предложио Јозеф Бригидо (Josef Graf Brigido von Bresowitz, 1733–1817), али је у пракси заживео тек након предлога који је Криштоф Ницки (Kristóf Niczky, 1725–1787) поднео крању 6. јануара 1779. године. B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 138; E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 197.
[124] J. Szabó, nav.delo, 29.
[125] Isto, 22.
[126] M. Eisler, nav.delo, 10, 28.
[127] Z. Janjetović, nav.delo, 52.

1779. године образовна политика добија јаснији институционални оквир.[128] У сваком новооснованом месту било је обавезно одмах изградити школу, у којој су се привремено одржавала и богослужења, док црква не буде изграђена.[129] Одлука да се прво успостави образовна, а потом конфесионална мрежа на поновно стеченим територијама упућује на приоритете бечке круне и стубове културног развоја новоформираних урбаних и сеоских заједница у XVIII веку.

Поред растућих образовних и конфесионалних мрежа, било је потребно приступити и регулисању положаја новопридошлог радног становништва. Регулација права сељаштва и њихових радних обавеза одвијала се у више етапа, при чему се први значајнији помаци везују за јозефинистичке реформе.[130] У том периоду кметовима је поново признато право слободног кретања, да би тек Урбаријалним законом из 1836. године био укинут део службених обавеза, где су кулук и десетак остали на снази као кључни механизми властелинске економије. Позиција кметова је касније поновно разматрана у раду реформског покрета, који је у првој половини XIX века предводио гроф Иштван Сечењи (István Széchenyi, 1791–1860). Сечењи је настојао да се феудални односи постепено преобликују кроз могућност добровољног откупа кметова, створивши политички и правни оквир који је отворио врата за конкретнија решења у будућности.[131] Кључна прекретница у феудалним односима долази тек у револуционарној 1848. години, када је Угарски сабор у IX законском члану трајно укинуо кметство и феудалне обавезе. Тим актом постављени су темељи новог друштвеног уређења и стабилзације односа између земљопоседника и сеоског становништва.[132]

Међу новим власницима коморских поседа нашли су се махом имућни трговци, који су откупом имања добијали племићки статус, потврђујући друштвени успон обликовањем изгледа својих имања. Зато убрзо након коморских лицитација започиње први талас репрезентативног приватног градитељства у Банату, када се подижу приватне резиденције и јавни објекти, а у сакралној сфери настају амбициозни ктиторски подухвати који укључују ангажовање престоничких градитеља и уметника, као и усвајање актуелних стилских језика епохе. У том контексту, треба разумети и двојаку функцију ктиторске делатности властелинских породица, који су визуелно градили репутацију подизањем велелепних богомоља, углавном са породичним криптама у њиховом саставу, истовремено задовољавајући потребе мултиконфесионалног и мултиетничког кметског становништва настањеног на њиховим поседима.

Након интензивног залагања властелина и монументалних ктиторских подухвата средином XIX века, до краја осамдесетих година уочава се постепено слабљење подршке патронских породица према локалним црквеним заједницама. На то су утицали бројни фактори: махом одсељавање наследника, али и сверастући пораст протестантизма у племићким редовима Средње Европе. У појединим случајевима, незаинтересованост добија и формално-правни израз, као када су се деведесетих година, у случају храма у

[128] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 15.

[129] У другој половини XVIII века иницијатива добија свој пун обим, тежећи постепеном уређењу народног образовања. Након доношења закона из 1764. године, који је у мањим насељима предвиђао народне школе, а у већим државне школе на немачком језику, Марија Терезија је 1774. године општим школским прописом (нем. *Allgemeine Schulordnung*) наложила рад јавних основних, тзв. тривијалних школа, да би реформом (Ratio Educationis) из 1777. године овај систем био укључен у шири модел народног образовања. J. Szabó, nav. delo*,* 21–22.

[130] В. Симић, *За љубав отаџбине: Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, 127, 273, 276–277.

[131] Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 34.

[132] J. Szabó, nav. delo*,* 98.

Турској Кањижи, властелини неопозиво уговором одрекли свих ктиторских права и обавеза.[133]

Паралелно са овим, крај века у жупанији обележавају модернизацијске иницијативе које су са собом носиле обећање напретка, али су у пракси продубљивале социјалне разлике. Оснивањем акционарског друштва Торонталске вициналне железнице 1887. године железничка инфраструктура је представљена као општа корист, где су у пракси праћени махом интереси земљопоседника и жупанијских функционера, којима је било важно да сопствене поседе повежу са централном железничком мрежом. Колапс такозваног „вициналног делиријума“ и накнадно потпадање железница под управу Угарске увели су Торонталску жупанију у економску кризу, чије су последице најтеже погодиле маргинализоване сеоске заједнице, које су од обећаног напретка имале најмање користи. Осиромашено становништво реаговало је током 1897. године протестима жетелаца и надничара, док је радикализацији ових протеста доприносило и деловање социјалистичких делегата из Будимпеште. Када су после слабе жетве 1897. године уследиле глад и изузетно тешка зима, извештаји жупанијских органа су све чешће писали о хиљадама људи погођених немаштином.[134] У таквом сплету околности, миграција је постала излаз из сиромаштва, па стога у првој деценији XX века Торонталска жупанија бележи драматичан одлив градског и сеоског становништва од чак 62.493 лица, која су је напустила домовину између 1902. и 1910. године.[135] Масовна исељавања из жупаније нису представљала изолован феномен, будући да се већ крајем столећа јавља велики талас прекоокеанског исељавања из јужне, средње и источне Европе, подстакнут пренасељеношћу Старог континента и растућом потребом за јефтином радном снагом у Сједињеним Америчким Државама.

*

Након смене суверенитета и увођења хабзбуршке управе, простор данашњег Баната улази у дуготрајан и неравномеран циклус прерасподеле. Систематско уређење терена, вишеструки колонизациони таласи и каснија приватизација коморских поседа створили су услове за формирање мултиетничке и мултиконфесионалне средине у којој су се локалне заједнице постепено повезивале у мреже привредне и културне размене. У таквој констелацији, образовна мрежа је функционисала као кичма дисциплиновања разнородног становништва, док је конфесионални оквир обезбеђивао осећај припадности и наднационалног уточишта за придошле колонисте. У условима нестабилних политичких околности и различитих језичких и етничких идентитета, вера је деловала као интегративни регистар кроз који је организован парохијски живот заједница. С тим у вези, стабилизација мешовитог становништва у урбаним и руралним срединама Торонталске жупаније била је резултат демографских политика Беча, али и исход дугог процеса у којем су се школство и вера, као комплементарне институције, међусобно подупирале у изграђивању социјално нормираног и културно артикулисаног друштва.

Упркос вишевековним напорима стабилизације регије, бројним политичким и економским кризама, променама власничких односа и неуређеним правима радника, почеле су поновне, корените измене демографске слике жупаније. Део становништва се окретао новим таласима унутрашњих и прекоокеанских миграција, док су они који су

[133] Isto, 99.
[134] Z. Janjetović, nav.delo, 55–57.
[135] Непосредни увид у искуство подунавског Швабе, америчког мигранта из предратног периода: К. Хел, нав. дело, 10–11; З. Ђере, „Исељавање из Торонталске, Бачко-бодрошке и сремске жупаније у периоду од 1900. до 1910. године“, *Истраживања*, бр. 13, Нови Сад, 1990, 169; M. Eisler, nav.delo, 30.

остали само пар година касније искусили вртлог ратне мобилизације и оскудице, у којем су се мукотрпно грађене културне и конфесионалне структуре суочиле са до тада незамисливим облицима губитка и страдања.

**

У временском периоду којим се бави овај рад долази до врхунца развоја мађарске националне идеје на интелектуалном и државно-политичком плану, али и њене материјализације у ликовним уметностима и визуелној култури. Потреба за имплементацијом мађарске националне идеје у све аспекте друштва саобразна је тадашњим интелектуалним тенденцијама Европе, које су биле посвећене дефинисању концепта нације путем бројних механизама, попут историографије, књижевности и визуелне културе. Настојања Краљевине Угарске да учврсти свој положај у оквиру Хабзбуршке, а потом и Аустроугарске монархије, током XIX века изражавана су и посредством визуелне културе. У том процесу сакрална уметност служила је представљању идеје о мађарској нацији као хришћанској заједници широј јавности.[136]

С тим у вези, културни простор Торонталске жупаније потребно је сагледавати у светлу њених бурних и честих политичких промена, која су мењала географске и административне границе, али и односе моћи.[137] У таквом амбијенту, ликовна продукција добија значење историјског сведочанства, где избор ликовних решења представља дијалог са конкретним политичким приликама и идеолошким потребама времена. У јеку градитељске експанзије друге половине XIX века, ликовни репертоари цркава постају осетљиви на локалне и регионалне околности, служећи као средство визуелне потврде актуелних идеја, док су, истовремено, представљали одблеске ширих европских културних токова и развојних процеса унутар римокатоличке конгрегације.

Поред поменутих историјских околности, које су махом утицале на програме јавних сакралних грађевина, у случају феудалних ктиторских подухвата се, поред општих стилских и идејних струјања, јасно испољавају лични избори ктитора, приватна и породична побожност, као и свест о сопственом друштвеном положају. Припадајући образованом и мобилном слоју друштва, крећући се између периферије и великих европских центара, властела је била у прилици да различите уметничке и културне моделе преузме, прилагоди и инкорпорира у обликовање својих породичних и других ктиторских здања на својим имањима. Римокатоличка уметничка продукција Торонталске жупаније у другој половини XIX века стога представља сложен и вишеслојан координатни систем у којем се преплићу политичке историјске околности, шире европске стилске и конфесионалне струје, али и репрезентативне стратегије ктитора, чинећи је сведочанством динамичног столећа и изразом културне динамике простора на размеђи центра и периферије. (Сл.2)

[136] Ј. Д. Миловановић, „Миленијумска прослава 1896. године и споменичка култура: Миленијумска кула на Гардошу у Земуну“, *Саопштења*, XLIX, 2017, 185–210, 189.
[137] F. Németh, „A bánáti művelődéstörténeti kutatások sajátosságai és kihívásai a 21. század elején“, 16.

Одабрани репертоари римокатоличких цркава на територији Торонталске жупаније

Религиозно европско сликарство XIX века одликују изразита стилска и концепцијска двојност. С једне стране, оно се ослања на реминисценције старих мајстора, пре свега на ренесансну и барокну традицију, преузимајући проверене композиционе обрасце и иконографске формуле, као и наглашене гестове који су у свом дугом трајању обликовали ликовни језик хришћанске уметности. С друге стране, у складу са интелектуалним и научним струјањима времена, у религиозном сликарству све израженије се јавља тежња ка историјски уверљивим и позитивистички утемељеним представама, које библијске и хришћанске теме настоје да прикажу у складу са новим археолошким, етнографским и историографским сазнањима.

Поменуте струје преплитале су се и међусобно условљавале у зависности од теолошког контекста, типа сакралног простора и захтева наручилаца. Због тога се унутар истог црквеног ентеријера неретко могу срести традиционални барокни или ренесансни модели заједно са историцистички конципираним композицијама, у којима се нагласак помера ка реконструкцији костима, архитектуре, предела и материјалне културе прошлости. Коегзистенција различитих визуелних режима сведочи о сложености религиозне уметности XIX века, која чува континуитет са наслеђеним сакралним обрасцима и истовремено одговара на нове захтеве епохе, обележене историјском свешћу и проширеним интересовањем за материјалне трагове прошлости.

У том смислу, религиозно сликарство XIX века се може сагледавати као динамично поље у којем се сусрећу академска правила, конфесионална побожност, археолошка имагинација и потреба за визуелном убедљивошћу библијске историје. На одабраним примерима религиозног сликарства и црквених ентеријера насталим између 1846. и 1918. године на простору историјског Баната, односно Торонталске жупаније, могу се сагледати та стилска, иконографска и идејна преплитања, у којима се европски академски и историцистички модели сусрећу са различитим конфесионалним идентитетима, ктиторским захтевима и променљивим политичким околностима. У складу са поменутим факторима, и сам изглед градских и сеоских ведута торонталске жупаније, у великој мери детерминисан подизањем храмова различитих верских заједница, представља сведочанство њеног географског и стратешког положаја као јужног граничног појаса, простора у којем се смењују и укрштају утицаји, културе и језици, док вера остаје један од најпостојанијих облика припадности и визуелне самоспознаје заједнице.

Пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину

Историјске околности и оснивање гимназије

Историјат гимназијског комплекса у Великом Бечкереку развијао се у динамичним историјским околностима, будући да је ова установа основана непосредно уочи револуционарних догађаја 1848. године.[138] Период који је претходио револуционарним (не)приликама, познат као Реформско доба (1825–1848), обележен је јачањем мађарског романтизма и целокупном модернизацијом живота и урбаног пејзажа градова.[139] Као жупанијско седиште, Велики Бечкерек је у кратком временском распону добио позориште (1839), градску читаоницу (1839) и књижару (1843), док је уочи револуције отворена и прва штампарија. У оквиру таласа институционалног и културног узлета, основана је и пијаристичка гимназија 1846. године, чиме је Бечкерек додатно потврдио своје место међу важним образовним и културним средиштима јужне Угарске.[140]

Питање оснивања такве образовне установе отворено је већ 1836. године, када је покренута иницијатива за реализацију тзв. *краљевске гимназије*. Ипак, пре него што је замисао остварена, 1. октобра 1839. године почела је са радом Уједињена евангелистичко-национална граматичка школа (*Egyesült evangélikus nemzeti grammatika iskola*), четвороразредна конфесионална гимназија, која је током деценије свог постојања представљала важан чинилац образовног живота жупанијске престонице.[141] Како је била намењена превасходно деци протестантске вероисповести, у граду је и даље постојала потреба за универзалнијим решењем, односно школом чија би управа и организација омогућиле образовање ученика различитих националности и вероисповести. Стога, до оснивања пијаристичке гимназије 1846. године, многи становници Торонталске жупаније школовање су настављали у тада већ утврђеним образовним центрима Сегедина и Темишвара.[142]

Одлагање оснивања гимназије у жупанијском средишту било је условљено низом међусобно повезаних околности. Поред недостатка новчаних средстава, подједнако сложеним показало се и питање организације и управе будуће установе, односно начин на који би она могла да задовољи потребе вишенационалне средине Торонталске жупаније.[143] Око тога су се развиле дуготрајне јавне расправе, које су довеле до поделе мњења на три струје: једну, која је предност давала миноритима као најјефтинијем решењу; другу, која је управу над школом желела да повери пијаристима; и трећу, у почетку и најбројнију, која је заговарала ангажовање световних професора, сразмерно распоређених према конфесионалној припадности, тако да наставнички кадар чине по два католика, два протестанта и два православна професора.[144]

---

[138] С. Стојановић, нав. дело, 11.

[139] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 144; A. Cobban, „The Rise of the Nation-State System“, 245–250.

[140] В. Стојковић, „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 49, Нови Сад, 2021, 143–164.

[141] Услед недостатка средстава, школа је престала са радом 18. фебруара 1850. године, док је њена зграда у Варошалијској улици срушена 1927. године. F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 19.

[142] Isto*,* 20.

[143] Подизање бечкеречке гимназије, поред локалне самоуправе и црквених институција, финансијски су потпомагали и сами грађани, као и поједини еснафи, нарочито чизмарски, кожарски, зидарски, кројачки и пекарски. Изразита донаторска активност заједнице упућује на значај који је оснивању школе придаван у овом делу Баната, као и на јасно изражену свест грађанства о улози образовног система у ширем друштвеном и државном оквиру јужне Угарске. Isto*,* 20–23.

[144] Isto*,* 22–23.

Залагањем краљевског правника Антала Чоргеа (Antal Csörgő) и бискупа Јожефа Лоновића (József Lonovics, 1793–1867), постепено је превагнула одлука да се управљање новом школском установом повери пијаристичком братству, чији је мото био бесплатно образовање за децу различитих економских положаја и вероисповести.[145] Избор управног оквира није протекао без отпора, будући да су протестанти који су већ располагали сопственом образовном установом, у оснивању нове гимназије увидели претњу и могућност одлива ученика. Ни православни житељи Бечкерека нису са одобравањем прихватали идеју о шестогодишњој гимназији устројеној у пијаристичком духу, са наставом на мађарском језику, држећи да таква институција не може изаћи у сусрет њиховим верским и културним потребама. Отуд је вест о преговорима са пијаристима током 1843. године изазвала комешање међу већ конфесионално и политички подељеним грађанством Бечкерека. Школа је напокон основана тек након вишеструких спорова, уз компромисно решење које је подразумевало одређене уступке Србима, нарочито обезбеђивање православног свештеника за наставу веронауке.[146]

Након изглађивања односа, бискуп Лоновић је потом упутио писмо представништву монашког реда, који је у свом одговору од 21. августа 1842. године прецизирао услове и захтеве, чиме су и званично отпочети преговори између бечкеречке општине и пијаристичког братства. Међу постављеним условима нарочито су се издвајали они који су се односили на просторну и литургијску опремљеност будуће образовне установе. Град је био дужан да обезбеди колегијум, школску зграду и пространу капелу довољног капацитета да прими све ученике, али и побожне грађане. У складу с тим, захтевани су изградња и осликавање три олтара, међу којима један посвећен Светом Јосифу Каласанцијском (шпан. San José de Calasanz, 1556–1648), оснивачу пијаристичког реда, затим литургијске одежде, богослужбене књиге, пропратни црквени мобилијар, мале оргуље и три звона различите величине.[147] Чињеница да се већ у преговорима инсистирало на иконографски и литургијски прецизно уређеном простору сведочи о томе да је ликовни репертоар сакралног ентеријера посматран као носилац конфесионалног идентитета установе, те израз ауторитета руководећег пијаристичког реда.

Првобитни архитектонски оквир и почеци уређења ентеријера

Од тренутка склапања споразума у децембру 1843. године, као и у потоњој преписци, једно од кључних питања било је и одређивање локације на коме ће нова школа бити подигнута. Градски савет је 3. фебруара 1844. године известио да је за ту намену одређено празно место „на супротном углу наше градске куће“, са излазом у Стару поштанску, односно данашњу Гимназијску улицу.[148] Камен темељац гимназијске зграде свечано је положен 19. марта 1845. године, а израда архитектонских планова поверена је краљевском коморском инжењеру, Јожефу Орслеру (József Orszler, 1800–1860).[149]

Првобитни изглед гимназијског комплекса сведочи о истористичком усвајању различитих стилских традиција, будући да су у истом здању обједињени класицистичка форма и барокни и неороманички декоративни елементи, у складу са средњоевропским

[145] М. Поповић, „У Великом Бечкереку, 10. фебруара“, *Србске новине*, 15. 2. 1849, 2; A. Lezáun, *The History Of The Order Of The Pious Schools,* Madrid, 2011, 112; F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 61.
[146] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 30, 36–37.
[147] Isto*,* 24–26.
[148] Isto*,* 45.
[149] Орслеров нацрт из 1844. године, сачињен на немачком језику, данас се чува у архивском фонду бечкеречке пијаристичке гимназије у Будимпешти. Isto*,* 44–45.

градитељским стремљењима средине XIX века.[150] Као један од канонских примера раноистористичке архитектуре може се навести црква Светог Јована Непомука у Бечу (*Johann-Nepomuk-Kirche*, 1846), настала исте године када и бечкеречка гимназија, са којом пијаристичка капела показује сродност у унутрашњој организацији простора. Културни трансфери од центра ка периферији били су нарочито уочљиви у архитектури, те стога не изненађује што су се, нешто касније, по угледу на измењену урбану панораму Пеште и Будима тридесетих година XIX века, обликовану махом деловањем Јожефа Хилда (József Hild, 1789–1867) и Михаља Полака (Mihály Pollack, 1773–1855) на пројектима Националног музеја (1837–1846), као и зграде Пештанске жупаније и позоришта (1837), ти утицаји пренели и на Торонталску жупанију као јужни бедем угарских територија.[151] (Сл.3)

Истовремено, у реализацији унутрашњег уређења учествовало је више занатлија и мајстора, где је резбарске радове на олтарима извео Михаљ Копф (Mihály Kopf), главни и два бочна олтара изградио је Јанош Квирин (János Quirin), за столарију је био ангажован Антал Месник (Antal Mesznik), док су осликавање главног и бочног олтара преузели на себе Јожеф Виплер (József Wippler, 1793–1867), бечкеречки сликар и фотограф, као и пештански сликар Јожеф Пешки (József Peschky, 1795–1862). Да су радови напредовали убрзано, сведочи чињеница да је већ 6. маја 1846. године бискуп Лоновић свечано освештао гимназијско светилиште.[152]

*

Писмом од 24. септембра 1846. године градски савет Великог Бечкерека је обавештен да је краљ привремено одобрио отпочињање наставе, чиме су били створени и формални услови за почетак рада нове гимназије.[153] Пијаристи су у Бечкерек пристигли већ последњих дана септембра, на челу са Јожефом Грубером (József Gruber, 1788–1873), будућим ректором бечкеречке пијаристичке куће и директором школе.[154] Оснивање гимназије у јесен 1846. године представљало је важну прекретницу у развоју бечкеречког, али и уопште банатског школства. Настава се одвијала на мађарском језику, према тада још увек важећим одредбама *Ratio Educationis publicae*, док је међу 214 ученика било 110 католика, 96 православаца, седам израелита и један протестант, чију су верску наставу на матерњем језику изводили свештеници одговарајућих конфесија.[155]

О почетку рада школе сведочи и записник прве наставничке седнице, одржане 2. октобра 1846. године, у којем је, непосредно пред почетак школске године, забележено да она треба да отпочне *свечаном мисом и призивањем помоћи Светога Духа*.[156] Услови који су претходили склапању уговора са пијаристичким братством, где се изричито помињу просторно и ликовно обликовање школске капеле, сведоче о томе да је светилиште нове гимназије представљало нуклеус идеја пијаристичког братства, али и место окупљања и визуелне репрезентације доктрине ове превасходно конфесионално-

[150] D. Đukanović, *Arhitektura rimokatoličkih crkava Vojvodine od 1699. do 1939. godine*, Beograd, 2015, 210, 376; С. Бакић, „Рестаураторски радови на три цркве у Зрењанину“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XXI, Нови Сад, 2004, 15–37, 32; А. Станојловић, *Петровград,* Петровград, 1938, 153.
[151] О обликовању средњоевропских центрара у XIX веку в.: W. Telesko, *Das 19 Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, 2010, 11–38; D. Damjanović, *Saborna crkva Vavedenja Presvete Bogorodice u Plaškom, Povijest episkopalnog kompleksa,* Zagreb, 2005, 97–98; П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав. дело, 234; D. Damjanović, *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Zagreb – Đakovo, 2017, 20–36.
[152] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 47, 62.
[153] Isto, 48.
[154] Isto, 28, 47, 51.
[155] С. Стојановић, нав. дело, 15; F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 10, 54.
[156] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 52–53.

образовне установе. Изградња гимназијског комплекса у чијем се саставу налазила и капела, по својој намени и идеолошком оквиру представља први пример сакрално-образовног здања заоденутог асимилационим тенденцијама на простору Торонталске жупаније. Подигнута непосредно пре револуционарних разарања, зграда бечкречке гимназије стоји на размеђи две епохе, времена иницијалног културног процвата Жупаније и њеног политичког колапса.

Првобитно ликовно уређење капеле и верски живот уочи револуције

У првом, предреволуционарном периоду постојања, гимназијска капела била је ликовно уобличена двема олтарским сликама: главном олтарском представом Светог Стефана (I. (Szent) István, Vajk, 975–1038), средњовековног мађарског краља и патрона цркве, рад Јожефа Виплера из 1846. године, и бочном олтарском сликом са представом оснивача пијаристичког братства, коју је наредне, 1847. године извео сликар Јожеф Пешки. Као нуклеус ликовног програма школске капеле, олтарске представе се могу разумети као симболички стубови политичких и верских вредности, које су институција и њена управа настојале да визуелним путем утемеље и пренесу на надолазеће генерације ученог становништва јужне Угарске.

Симболички потенцијал олтарских представа додатно је био оснажен свакодневном литургијском праксом, која је капелу постављала у центар духовног живота школе. Верски живот римокатоличких ученика био је пажљиво уређен и обухватао је свакодневно присуствовање светој миси, док су четири пута годишње ученици приступали исповести и причешћу. Од самог почетка рада школе, наставни програм је поред уобичајених гимназијских предмета укључивао и наставу из библијске историје, римских старина, класичних писаца и веронауке, чиме је образовни процес био чврсто повезан са конфесионалним обликовањем ученика.[157] У опсежан годишњи програм рада уклапале су се и духовне вежбе које су претходиле ускршњој исповести, активан ангажман школског црквеног хора, као и учешће ученика у поворкама и свечаним мисама приређеним у част апостолског краља Стефана и краљице Елизабете.[158]

Прожимање конфесионално-историјске наставе и годишњих церемонијалности, са посебним нагласком на пантеон мађарских хришћанских светаца, осветљава сложену повезаност новонасталог националног импулса и његове артикулације посредством вере и образовања. Из овог разлога, посвета гимназијске капеле првом мађарском хришћанском владару упућује на распрострањеност култа ове митске личности, од пресудне важности за конституисање националне свести угарског народа.[159]

Главна олтарска представа Светог Стефана

На олтарској слици Јожефа Виплера, Свети краљ Стефан I представљен је у владарском орнату, у тренутку предаје краљевских регалија Богородици, патронки угарских земаља.[160] Насликана представа из житија Светог Стефана упућује на митолошки наратив о краљу који је, пред смрт 1038. године, Свету Круну подигао ка Богородици и њој завештао своје краљевство, успостављајући сакрални савез између

[157] Isto, 53–54.
[158] Isto, 96.
[159] A. D. Smith, *National Identity, Ethnonationalism Comparative Perspective*, London, 1991, 163–164.
[160] F. Németh, *A Nagybecskereki Piarista Gimnázium Története 1846–1920*, 18; D. H. Farmer, *The Oxford dictionary of Saints,* Oxford, 2003, 487; О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату“, 1976, 173–176.

небеске заштитнице и најважнијег симбола угарске власти.[161] У гесту који је у потоњој историјској свести тумачен као један од кључних тренутака хришћанске прошлости, посредством краљевских инсигнија као симбола владарског достојанства, Богородица задобија улогу свете заштитнице и краљице угарских територија.[162] (Сл.4)

Разумевање Богородице као небеске покровитељке угарског краљевства имало је своје упориште већ у позносредњовековној побожности, о чему сведочи и песма Андраша Вашархељија упућена Девици Марији (*Vásárhelyi András éneke Szűz Máriához*), позната по почетном стиху *Angyaloknak nagyságos asszonya*, односно „Величанствена госпођо анђела". Песма је настала 1508. године у фрањевачком салваторијанском самостану у Пешти, а сачувана је у Пер кодексу (Peer-kódex). Као један од најстаријих сачуваних споменика мађарске књижевности, она је уједно и најстарија позната мађарска песма која садржи податке о аутору, месту и времену настанка, а у чијим се стиховима Богородица призива као заштитница сиромаха, удовица, изгнаника, али и као „заштитница Мађара" и она која доноси пораз Турцима, чиме се маријанска побожност непосредно повезује са идејом одбране хришћанске Угарске. У том смислу, Виплерова олтарска слика из XIX века представља сведочанство визуелног обнављања вишевековног побожног, али и политичког обрасца, у коме је Богородица схваћена као небеска краљица и заштитница угарских земаља.[163]

Из истог митско-историјског језгра развијала се и Доктрина о Светој Круни (Szentkorona-tan), као систем правних и религијских идеја везаних за круну Светог Стефана.[164] Схватана као врховни симбол христијанизације Мађара, Света Круна је представљала материјализацију божанског избора владара и историјског континуитета угарске државе.[165] Отуда се Круна могла поимати као мистично тело (Corpus Mysticum), односно као надлични носилац суверенитета који стоји изнад самог владара, а у модерном времену и чланова политичке заједнице.[166] Поред Свете Круне (Szent Korona), на слици су приказани и жезло, шар и плашт, односно регалије које заједно обликују визуелни језик угарске крунидбене традиције. Жезло (мађ. *jogar*), специфичног облика маља, са провидном кристалном куглом и жигом лавова на врху, према предању је настало у Египту у време династије Фатимида (910–1171), а његова филигранска обрада и висеће златне куглице упућују на профилактичну димензију владарског предмета. Шар (мађ. *országalma*) је био присутан већ на представама паганских арпадских владара, претходника краља Стефана I, али му је након покрштавања Мађара, као позлаћеној сребрној кугли са грбом династије Арпад, придодат двоструки крст. Као *aranyalma*, односно „златна јабука", остао је повезан са паганским народним предањима, док је крстом истовремено укључен у хришћанску идеологију власти.[167]

---

[161] П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав.дело, 13–14, 17–20.

[162] Исто, 18.; A. Kolozsi, *Social construction of the native faith: mytho-historical narratives and identity-discourse in Hungarian Neo-Paganism,* Central European University Nationalism Studies Program, 2012, 83.

[163] A. Vásárhelyi, „Vásárhelyi András éneke Szűz Máriához", *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalom történetéhez*, ELTE, magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/kkor/009.htm, приступљено 28. 5. 2026; песма је сачувана у *Peer-kódex* и *Thewrewk-kódex*; критичко издање: *Régi Magyar Költők Tára*, I/2, 236–240.

[164] P. László, „The Holy Crown of Hungary, Visible and Invisible", *The Slavonic and East European Review*, Vol. 81, No. 3, 2003, 452–477, 464.

[165] З. Ђере, „Идеологија мађарске Свете круне", у: *Војвођански простор у контексту европске историје*, ур. В. Гавриловић, Нови Сад, 2012, 137–159, 138–143.

[166] Током векова овај концепт је тумачен у складу са променљивим политичким околностима, да би у XIX веку послужио либералним политичарима као ослонац за позивање на традиционалну уставност, постојећи правни поредак и идеју мађарске политичке нације. B. Hóman, G. Szekfű, *Magyar történet I–IV*, Budapest, 1936, I, 160; IV, 376; P. László, нав. дело, 153–4, 503–506, 511;

[167] S. Decsy, *A magyar Szent Koronának és az ahoz tartozó tárgyaknak historiája,* Budapest, 1792, 51–53; E. Tóth, *A magyar Szent Korona. Királyok és koronázások,* Szelényi Károly, 1999.

Процес преобликовања старих симбола у новом верском поретку огледа се и у самој фигури Светог краља Стефана. Паганski Вајк, крунисањем 1001. године од стране првог острогорског надбискупа Астрика (Szent Asztrik, 955–1036), добија име Стефан, од грчког Στέφανος, „овенчани", када постаје први хришћански владар Угарске.[168] Трансформација паганског у хришћанског владара, у мађарској историјској имагинацији прераста у слику преображаја заједнице, док чин завештања земље Богородици добија улогу коначног превођења угарске власти у сакрални, тачније хришћански конфесионални систем.

С тим у вези, и култ Богородице је могао да се надовеже на важне елементе предхришћанских веровања Мађара, чиме је прихватање нове доктрине било олакшано кроз већ познате сакралне обрасце. У том смислу, тезе Михаља Хопа (Mihály Hoppá, 1942–) и Јожефа В. Молнара (József V. Molnár, 1930–), које у паганском пантеону Угара препознају архетипове Богородице и Христа (мађ. *Boldogasszony*, *Fény Jézus*), указују на могућност да христијанизација није била радикални прекид са старом религијском традицијом, већ пре врста преусмеравања у нови догматски оквир.[169] И улога угарских паганских *táltos* шамана, духовних посредника између заједнице и оностраног, могла је у средњовековном поретку бити преобликована у фигуру светог владара, почев од Светог Стефана I.[170] Стога се закључује да је судбоносно обраћање Светог Стефана Богородици могло бити укорењено у паганским обичајима, обраћању талтос шамана божанству, те да представља тренутак сједињења паганског и хришћанског поимања угарске духовности, односно рађања појма мађарског краљевства под окриљем светог.[171]

У контексту XIX века, средњовековни наратив о Светом Стефану добија нову идеолошку снагу. Историографија тог доба, иако обликована са научним претензијама, у великој мери је деловала у духу романтизма, настојећи да порекло народа повеже са митолошком и хришћанском прошлошћу.[172] Примењујући идеале модерног доба на измаштани средњи век, историографска наука је Мађарску представљала као историјски јединствену и континуирану државу, иако је концепт угарске државности настајао постепено, укључивањем различитих парадржавних и управних целина.[173] Окретање националној прошлости у духу романтизма, позитивистичко устројена потрага за историјским прапочецима и визуелно оживљавање епских владара учинили су фигуру првог хришћанског краља једним од кључних симбола мађарске националне свести.[174]

У датим околностима, мит о почетку мађарске нације, уобличен око фигура Арпада и Светог Стефана, имао је функцију изградње колективног идентитета и стварања утиска о непрекинутом континуитету. Посредством културне продукције, па тако и ликовне уметности, мит о светом краљу постаје један од механизама националне

---

[168] Иако се први додири Мађара са хришћанством везују за време кнеза Арпада (мађ. Árpád, 845–907), систематско покрштавање и еклезијално уређење угарских територија отпочели су након доласка Вајка, потоњег Светог Стефана I, на власт 995. године. Настављајући делатност свога оца, св. Стефан је приступио покрштавању свог народа, као и оснивању манастира и бискупија. Према предању, потом се обратио Светој столици, како би његови успеси били потврђени папском круном. Легенда о папи Силвестеру II (Silvestro II / Gerberto di Aurillac, 940/50–1003), коме је анђео у сну наложио да круну намењену пољском кнезу Мјешку (пољ. Mieszko, 935–992) преда посланицима владара „непознатог народа", додатно је сакрализовала Стефанову власт. Z. J. Kosztolnyik*, Five Eleventh Century Hungarian Kings: Their Policies and Their Relations with Rome,* New York, 1981, 52–66; П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав.дело*,* 13–19.

[169] З. Ђере, „Идеологија мађарске Свете круне", 137–159, 138–143.

[170] Више о паганској традицији мађарског племена у: A. Kolozsi, nav. delo, 39–41, 80–83.

[171] B. Hóman, G. Szekfű, *Magyar történet I–IV,* Budapest, 1936, IV, 376; P. László, нав. дело*,* 511.

[172] П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав. дело, 15.

[173] B. Varga, *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-Siècle Hungary*, New York, 2016, 12; A. D. Smith, *National Identity*, 52.

[174] B. Hóman, G. Szekfű, *Magyar történet I–IV,* Budapest, 1936, IV, 376; P. László, нав. дело, 511.

мобилизације.[175] Импулс мађарских националних идеја прве половине XIX века, који је кулминирао револуцијама 1848–1849. године, тако је транспонован и у мађарско историјско сликарство, у којем су сцене из националне прошлости, представљене на великим форматима, подстицале и одржавале патриотски занос.[176]

Отуда се у Виплеровој олтарској слици предочава тренутак у којем лик Богородице постаје уткан у сакралну и националну традицију Угарске, док се краљевске регалије појављују као видљиви знаци легитимитета угарске нације. Целокупно сагледано, главна олтарска слика стога представља нуклеус значењског и ликовног програма капелског простора школског здања.

О значају овог култа у локалној римокатоличкој заједници Великог Бечкерека сведочи и картуша са натписом изнад олтара: *N. Becskereki Csizmadia, és Szijjártò egyesültérd. czéhnek R. katol. tagjai kèszitették. 1846*., која упућује на поруџбину римокатоличких чланова удруженог чизмарског и ременарског еснафа Великог Бечкерека из 1846. године. (Сл.5) На делатност наручиоца, поред самог натписа, упућује и наглашена, јарко обојена чизма Светог Стефана, која унутар владарске иконографије добија и суптилан донаторски акценат.[177]

Поред црквених институција и локалне власти, напоре изградње и уређења гимназијске зграде помагали су и бројни бечкеречки еснафи, међу којима се чизмарски еснаф по броју донација издвајао као један од најактивнијих добротвора. У сакралном контексту, такво даривање симболизовало је истовремену побожност заједнице и потврду њеног друштвеног угледа, па је донаторски гест еснафа представљао начин да се локална занатска заједница упише у меморију новоизграђене образовно-верске установе.

Северни бочни олтар са представом Јосифа Каласанцијског

Убрзо по изградњи гимназијске зграде и придружене капеле, приступило се њиховом уређењу, да би већ следеће године сакрални простор био обогаћен још једном олтарском палом са представом оснивача пијаристичког братства, Светог Јосифа Каласанцијског. (Сл.6) Слика за северни бочни олтар школске капеле поручена је 1847. године, а насликао ју је истакнути мађарски сликар, Јожеф Пешки (József Pesky, 1795–1862), који је припадао кругу утицајних представника мађарског бидермајерског портретног и црквеног сликарства. Потекао је из вишегенерацијске пештанске сликарске породице моравског порекла, а у периоду између 1815. и 1818. године школовао се на Академији у Бечу.[178] У времену Пешкијевог формирања, Бечка академија деловала је у оквиру метерниховског институционалног поретка. У периоду од 1810. до 1848. кустос Академије био је сам Клеменс Венцел фон Метерних, током чијег руководства је 1812. године Академија стекла положај врховне уметничке институције са бројним привилегијама. Унутрашњи академски ауторитет у годинама Пешкијевог студирања припадао је најпре Јозефу фон Зоненфелсу (Joseph von Sonnenfels, 1733–1817), председнику Академије до 1817, а потом грофу Антону Ламберг-Шпринценштајну

[175] П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав. дело, 232–239, 295.
[176] B. Varga, nav. delo, 50–54; A. D. Smith, *National Identity*, 171.
[177] В. Стојковић, *Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство*, мастер рад, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2021, 15.
[178] Постоје подаци да је прва српска академска сликарка, Катарина Ивановић (1811–1882), своје рано сликарско образовање стекла у приватној школи Јожефа Пешкија у Пешти, коју је похађала у периоду од 1831. до 1835. године, што додатно сведочи о значају атељеа ове сликарске породице у оквиру уметничког живота тадашње Угарске. M. Kolarić, *K. Ivanović, Mina Vukomanović*, Beograd, 1958, 606; В. Стојковић, *Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство*, 16.

(Anton Lamberg-Sprinzenstein, 1740–1822), који је ту функцију преузео 1818. године, док је настава и даље носила печат академског класицизма, формираног у претходној генерацији под утицајем Фигера (Heinrich Friedrich Füger, 1751–1818.)[179]

Обликован у таквој атмосфери, Пешки се у даљој сликарској каријери развијао између портретних поруџбина и обимне делатности у области сакралног сликарства, чему су посебно допринеле блиске везе које је успостављао са црквеним донаторима. Постојана наручилачка мрежа омогућила је да се Пешкијеве олтарске слике нађу у бројним католичким храмовима широм Угарске, међу којима је и и његов рад за капелу великобечкеречке Пијаристичке гимназије, у којој је представа оснивача реда имала јасно програмско и идентитетско место. Будући да је често био ангажован да слика мађарске свеце, што иде у прилог тези о порасту националне свести на угарским територијама, осликавање бочног олтара бечкеречке капеле приказом пијаристичког оснивача представља искорак у тадашњем тематском опусу Јожефа Пешкија, и даље потврђује распрострањеност и моћ пијаристичког братства у Средњој Европи XIX века.[180]

Композиционо решење Пешкијеве олтарске слике није било без преседана, те се упоредном анализом може довести у везу са распрострањеним пијаристичким иконографским моделом светитеља као учитеља, конкретно са скулптуром Иноченца Спинација (Innocenzo Spinazzi, 1726–1798) која је 1755. године постављена у базилику Светог Петра у Риму.[181] Пешки у бечкеречкој капели преузима основну иконографску поставку светитеља окруженог ученицима, приказаног у стојећем ставу у црној реверијској мантији са атрибутима учености, књигом и пером, али је композиционо изводи у инверзији у односу на Спинацијеву скулптуру, прилагођавајући је формату бочне олтарске пале и програму пијаристичке школске капеле.

Као што је налагао поменути уговор између пијаристичког братства и зрењанинског школског одбора, један од главних захтева за прихватање руковођења гимназијском установом била је изградња школске капеле, у чији ће програм бити инкоропорирана представа пијаристичког оснивача. Да је приказ Каласанса са ученицима био устаљен део ликовног репертоара пијаристичких цркава и школа, сведочи и репертоар пијаристичке цркве Марија Треу у Бечу (*Piaristenkirche Maria Treu*), која представља централно упориште пијариста у Средњој Европи.[182]

Основан 1621. године, католички монашки ред пијариста (Patres scholarum piarum) био је правасходно посвећен образовању, а нарочито се залагао за милосрђе, чедност, послушност, те универзално образовање и употребу националних језика у својим школама.[183] Оснивач пијаристичког реда, шпански свештеник Јосиф

---

[179] C. von Lützow, *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste,* Wien, 1877; C. Ekelhart-Reinwetter, „Lamberg-Sprinzenstein, Anton Franz de Paula Graf von“, *Neue Deutsche Biographie*, Vol. 13, 1982, 430, *Deutsche Biographie*, www.deutsche-biographie.de/gnd136222609.html#ndbcontent, приступљено 27. 5. 2026.

[180] Z. Korhecz Papp, „Pest-budai mesterek oltárképei a Délvidéken (1720–1850)“, in: *Tanulmányok Budapest múltjából*, ed. G. Szvoboda Dománszky, Vol. XL, Budapest, 2015, 143–174, 169–170; C. Jockle, *Encyclopedia of Saints,* London, 1997, 254; О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату“, 1976, 117–225, 157; E. Király i J. Papp (eds.), *A magyar művészet a 19. században: Képzőművészet*, Budapest, MTA BTK – Osiris, 2018, 111.

[181] „Spinazzi, Innocenzo“, *Union List of Artist Names Online*, J. Paul Getty Trust, vocab.getty.edu/page/ulan/500025842, приступљено 27. 5. 2026.

[182] J. Domènech i Mira, „Joseph Calasanz (1557–1648)“, *PROSPECTS: the quarterly review of comparative education*, Vol. XXVII, No. 2, Paris, UNESCO: International Bureau of Education, June 1998, 327–339, 327; A. Lezáun, nav.delo, 77–78.

[183] О животу Каласанса и пијаристичком доприносу развоју школства в. J.Domènech Mira, ”Joseph Calasanz (1557–1648)“, 332.

Каласанцијски, отпочиње своју црквено-едукативну делатност у Риму 1592. године.[184] Узнемирен моралном и физичком деградацијом великог броја римске деце, 1597. године у цркви Свете Доротеје (*Chiesa di Santa Dorotea*) оснива побожну школу, која представља прву бесплатну јавну школу у модерној Европи.[185]

Европска настава се у XVII веку махом наслањала на средњовековни образовни систем, делом трансформисан хуманистичким вредностима ренесансе. Из тог разлога, нагласак је стављен на класичне студије, стварајући елитистички образовни систем, који је био доступан само неколицини. Стога је иницијатива за бесплатно образовање представљала почетак раскида са класним привилегијама у образовању, које су масе држале у маргинализованом положају и сиромаштву.[186]

Пијаристи су на челу са Јосифом Каласанцијским систематизовали метод образовања ученика основних школа кроз прогресивне нивое, док су истовремено пружали и могућност стручног оспособљавања кроз систем средњег јавног образовања. У времену када је образовање било доступно само одабранима, пијаристички ред уводи значајне иновације у наставним методама и спроводи реформе у образовној структури Европе, водећи се мотом пијаристичког оснивача који је сматрао да је образовање најбољи начин систематске промене друштва.[187]

Упркос томе што су пијаристи били католички монашки ред, Каласанс је учио да је дискриминација, било на основу друштвеног положаја, расе или вере, погрешна. Пијаристичке школе прихватале су ученике свих вероисповести и порекла, што представља јединствени пример у европском школству XVII века.[188] Поред социјалне отворености, прогресивност пијаристичког реда огледала се и у самом наставном програму. У доба када је хуманистичко образовање и даље имало повлашћено место, Каласанс је препознао значај природних наука, укључујући их у наставу пијаристичких школа као неопходан део интелектуалног и практичног образовања ученика. За разумевање таквог односа према науци посебно је значајно његово пријатељство са Галилеом Галилејем (Galileo di Vincenzo Bonaiuti de' Galilei, 1564–1642), чија су истраживања поставила темеље модерне механике и физике. Након Галилејеве осуде пред римском Инквизицијом, Каласанс је припадницима своје конгрегације наложио да му пруже подршку, истовремено охрабрујући пијаристе да наставе са проучавањем природних наука у школама.

Подршка Галилеју, међутим, постала је један од повода за нападе неистомишљеника. Унутрашњи сукоби унутар пијаристичког реда и спољни притисци довели су до суочавања Каласанса са Инквизицијом, као и до уклањања са места поглавара конгрегације коју је основао. Побожне школе су се у том периоду нашле пред озбиљном кризом, када је поредак био деградиран, а образовни систем који је Каласанс годинама градио доведен у питање. Ипак, каснија историја реда показала је трајност његове педагошке визије. Католичка црква га је постхумно канонизовала убрзо након смрти, потврђујући значај његове мисије у историји католичког школства.[189] Статус Јосифа Каласанцијског у католичкој цркви додатно је потврђен 13. августа 1948. године, када га папа Пије XII (Pius XII, 1939–1958) проглашава заштитником свих хришћанских јавних школа. Борба за племенит циљ у пијаристичкој догми слави се као уподобљавање

[184] Isto*,* 328–329.
[185] A. Lezáun, nav.delo, 15-16.
[186] G. Santha, *San José de Calasanz: su obra y escritos,* Madrid, 1956, 30; M. Carderera, *Diccionario de educación y métodos de enseñanza, Imprenta A. Vicente,* Madrid, 1855, 285.
[187] A. Lezáun, nav.delo, 169-170.
[188] J. Domènech Mira, nav.delo, 327–339.
[189] A. Lezáun, nav.delo, 13.

пијаристичког поглавара Христу, па су сцене парабола и страдања представљале чест одабир у ликовном програму пијаристичких цркава.[190]

Упркос прогресивним педагошким ставовима, који у датом историјском тренутку нису увек били у складу са очекивањима црквених и политичких власти, основна брига пијаристичког оснивача остала је усмерена ка моралном и хришћанском образовању ученика. Сачувани списи, као и устави и прописи побожних школа, прожети су истим идејним оквиром, у којем се знање није одвајало од духовног васпитања и хришћанске врлине. Полазећи од таквог схватања наставе, Каласанс је обликовао идеал хришћанског учитеља, који је потом постао основа за образовање више од пет стотина пијаристичких монаха са којима је током живота сарађивао. Његова педагошка мисао била је првенствено иновативна због настојања да се образовање постави као целовит процес интелектуалног и верског формирања личности.[191] Пијаристичке школе, захваљујући успешној организацији, инклузивности и наставној дисциплини, постале су један од важних модела модерног школског образовања у појединим европским земљама, док се њихов оснивач убраја међу значајне личности у историји педагогије.[192]

Делатност пијаристичког реда даље се ширила из Италије у два правца, ка Шпанији и ка Пољској, да би на путу према Средњој Европи, од 1665. године, пијаристи започели рад и у Мађарској.[193] Просветна мисија реда већ се током XVIII века успешно уклопила у образовни систем угарских земаља, а њен значај нарочито је порастао након слабљења језуитског утицаја у Хабзбуршкој монархији, након радикалних реформи јозефинистичког режима. У време владавине цара Јосифа II, пијаристи су, као ред усмерен настави, преузели једну од водећих улога у области црквеног образовања.[194] О томе сведочи и чињеница да је *Ratio Educationis* из 1777. године, као владарска школска уредба, у области гимназијског образовања уопштила претходна искуства пијаристичке наставе.[195] Стога је пијаристички систем образовања у наредном периоду премрежио читаву Средњу Европу, првенствено због свог либералног виђења школства, пружајући образовање најсиромашнијим слојевима друштва, као и припадницима других конфесија.[196]

Пијаристички модел религијске едукације показао се као веома успешан у разнородној демографији Хабзбуршке монархије, па је средином XIX века постао доминантан образовни систем у Средњој Европи, махом заступљен на територији угарских земаља са центрима у Будимпешти, Кечкемету, Сегедину, Великој Кањижи и

---

[190] J. Domènech Mira, nav. delo, 336–339; В. Стојковић, *Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство*, 19.

[191] С обзиром на педагошко наслеђе Јосифа Каласанцијског, у којем су природне науке схватане као важан део целовитог образовања, добро опремљени кабинети и богате збирке бечкеречке гимназије могу се разумети као наставак шире пијаристичке просветне традиције. Иако је реч о конфесионалној школи са јасно одређеним наставним и моралним оквиром, њена делатност обухватала је и развијање научне и општеобразовне културе ученика. Чињеница да су гимназијске збирке почетком века биле отворене и за јавност, готово као својеврсне музејске збирке, додатно потврђује претпоставку да је пијаристичка установа у локалној средини функционисала као шире просветно и културно средиште. F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 12.

[192] A. Lezáun, nav.delo, 15.

[193] Од 1721. године манастири реда у Угарској чинили су посебну мађарску редовничку провинцију. F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 10–11.

[194] D. H. Farmer, nav. delo, 86; J. W. O'Malley, G. A. Bailey *et al.* (eds.), *The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773,* Toronto, 2000, 92–97, 241; A. Lezáun, nav.delo, 77–78, 87; M. Guibernau, J. Hutchinson (eds.), *History and National Destiny: Ethnosymbolism and its Critics*, Oxford, 2004, 139–140;

[195] F. Németh, *A Nagybecskereki Piarista Gimnázium Története 1846–1920,* 11–12.

[196] D. Đukanović, nav,delo, 69.

Темишвару.[197] У јужноугарском простору посебан значај имали су пијаристички центри у Сегедину и Темишвару. Први пијаристички свештеници стигли су у Сегедин 1720. године, где су некадашњу војну болницу преуредили у школу, док је у Темишвар припаднике реда побожних учитеља упутио Јосиф II 1788. године, чиме је и у том граду отпочела њихова организована просветна делатност. Рад ових установа био је добро познат и у Великом Бечкереку, пре свега посредством младића који су се у њима школовали. Зато су се, када су се четрдесетих година XIX века у граду почеле јављати замисли о оснивању локалне средње школе, управо сегедински и темишварски примери наметнули као снажан аргумент у прилог довођењу пијариста у Бечкерек и поверавању будуће гимназије њиховој управи.[198]

Довођење пијариста у Велики Бечкерек представља постепено увођење жупанијске престонице у специфичан образовно-конфесионални али и културни модел, који ће своју визуелну артикулацију добити првенствено у ликовном програму гимназијске капеле Светог Стефана. Стога, поруџбина за пијаристичку гимназијску капелу сведочи о настојању управе новоосноване бечкеречке гимназије да сакрални простор установе обликује у складу са угледом и педагошком мисијом реда коме је била поверена. Отуда, ангажовање цењеног мађарског сликара Јожефа Пешкија, као и локално препознатог Јожефа Виплера, указују на потребу да се визуелни програм капеле заснује на делима која су могла да потврде културни престиж образовне установе, па тако капела представља и репрезентативни простор у којем се углед установе градио посредством јасно дефинисаног иконографског програма.

Архивска грађа додатно открива да је бочна олтарска слика настала као донација бечкеречког обућарског еснафа, о чему сведочи натпис: *Erd. Czipellös czéh készítette 1847.*[199] Као и у случају главне олтарске слике Светог Стефана, еснафска донација представљала је вид учешћа занатских удружења у обликовању симболичког и друштвеног идентитета нове образовне установе. Даровањем олтарске слике посвећене Каласансу, обућарски еснаф се уписао у меморију гимназијске капеле, али и у историју локалног покровитељства над школством.

Отуда се може закључити да се у првобитном ликовном програму капеле успоставља јасан однос између патрона сакралног простора, Светог Стефана, и духовног оснивача реда, Светог Јосифа Каласанцијског. Док је главна олтарска слика функционисала као нуклеус значењског и ликовног програма капеле, повезујући угарску националну традицију и локалну политичко-културну климу, бочна представа Каласанса уводила је у исти простор идеју пијаристичке просветне мисије. На тај начин, капела је у свом иницијалном ликовном уређењу визуелно објединила два темељна идентитета гимназијске установе, односно припадност угарском католичком културном кругу и припадност образовној традицији пијаристичког реда.

Деловањем Јожефа Пешкија заокружена је прва етапа ликовног уобличавања сакралног простора гимназијске установе, којом су делимично испуњени ранији захтеви пијаристичког руководства у погледу опремања капеле. Међутим, даље архитектонско и ликовно обликовање гимназијског комплекса није се могло наставити у истом ритму. Револуционарна збивања средином века, која су непосредно погодила и простор капеле, као и потоња дестабилизација локалне управе, одложили су завршетак њеног целовитог ликовног програма за више деценија.

---

[197] M. Guibernau, J. Hutchinson (eds.), nav. delo, 139–140; A. Lezáun, nav.delo, 77–78; В. Стојковић, *Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство*, 16.
[198] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 20.
[199] О. М. Јовић, „Из сликарства и прим у у Банату“, *Грађа за проучавање споменика Војводине,* 1976, 117–183, 157–158.

Друга етапа уређења биће реализована тек тридесет година касније, у битно измењеним политичким и институционалним околностима. Стога се на примеру гимназијске зграде и њене капеле може пратити како су предреволуционарни полет, револуционарни прекид и постреволуционарна нестабилност утицали на судбину једне образовне и сакралне установе. Тако ликовно и архитектонско уобличавање пијаристичког комплекса постаје сведочанство ширих друштвених промена које су обележиле Хабзбуршку монархију средином XIX века.

Време револуције

У ратној клими револуционарне 1848. године, бечкеречка управа је 10. јуна обуставила рад школа, при чему је пијаристичка гимназија претворена најпре у касарну, а потом у војну болницу, услед чега је настава прекинута све до новембра 1849. године.[200] У гимназијској згради су током револуционарних дешавања били смештени хановерски хусари и одреди Дон Мигела под командом Ернеа Киша (Ernő Kiss, 1799–1849), да би, по српском освајању Великог Бечкерека 12. јануара 1849. године, управу над градом преузео великобечкеречки Српски народни одбор, који је патријарха Јосифа Рајачића (1785–1861) изабрао за привременог управитеља Српске Војводине, а који је у том својству од 23. јануара до 3. априла боравио у пијаристичкој гимназији, где је у школској капели Светог Стефана служио литургију.[201] Буран почетак образовне установе наговестио је сложене и неизвесне околности њеног потоњег развоја, у којима ће школа током наредних деценија све јасније постајати једно од средстава инструментализације политичке и културне превласти посредством национализације образовања и културе, најпре у оквирима германизацијских, а потом и мађаризацијских процеса.

Гимназија је поново отворена школске 1849/50. године са знатно измењеним програмом рада. Школа је сведена на четворогодишњу, док је наставни језик постао немачки. О постреволуционарној националној тензији сведочи чињеница да се чак и мађарска историја предавала на немачком језику, док је српска историја потпуно изостављена из наставног програма. Просветна политика под окриљем нових германизаторских стремљења трајала је до 1860. године, када је мађарски постепено поновно уврштен у наставни програм.[202]

Нове реформе школства у другој половини XIX века значајно су утицале на даљу организацију и наставни програм образовних установа, које су, под све снажнијим надзором државе и локалне управе, постајале важан инструмент ширења мађарске културе и језика.[203] Под јаком контролом државе, дошло је до организационих промена и реформисања програма школског система од најнижег до највишег нивоа, те је образовање постало најбоље средство мађарске интеграционе политике.[204] Циљ реформи био је постепена, ненасилна асимилација немађарских народа, остваривана посредством мађаризације интелигенције, литературе, науке и наставног програма.[205]

Посебан значај у том процесу имало је законско уређење школства након Нагодбе. Доношење Закона о народним школама из 1868. године представљало је један од темеља даљег асимилационог процеса, који ће се у различитим облицима наставити

[200] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 148; С. Стојановић, нав. дело, 15; F. Németh, *A bánsági középtanoda*, 60.
[201] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 151; М. Поповић, нав. дело, 2.
[202] A. Lezáun, nav.delo, 100.
[203] Isto, 109.
[204] П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав. дело, 234.
[205] Исто, 226–227.

све до распада Аустроугарске.[206] Његовим пооштравањем на Угарском сабору 1879. године мађарски језик је прописан као обавезан наставни предмет у свим народним школама, што је одредило развој угарског школства у другој половини XIX и почетком XX века.[207] На мултиетничким просторима попут Торонталске жупаније, таква законска решења имала су посебну тежину, јер су школске установе постајале простор постепеног језичког и културног преобликовања граничних области јужне Угарске.[208]

Истовремено је растао и значај конфесионалних школа, међу којима је пијаристичка гимназија у Великом Бечкереку заузимала важно место. Католичко школство, уклопљено у државне просветне реформе, добијало је двоструку улогу, настављајући своју верско-васпитну мисију и бивајући симултано укључена у процес мађарске националне интеграције. У Торонталској жупанији тај процес био је подстакнут и деловањем Банатског учитељског друштва (мађ. *Délmagyarországi tanító egylet*), основаног 1867. године са циљем окупљања мађарских просветара Баната.[209] Одржавањем редовних скупштина у различитим банатским центрима, удружење је доприносило преношењу асимилационих механизама у наставни програм и школску праксу, а његово дуго трајање, све до Првог светског рата, сведочи о значају који је просветна политика имала у јужноугарском друштву.[210]

Просветне и политичке промене поклопиле су се са периодом који се у локалној историји означава као „Златно доба Торонталске жупаније" (1874–1891).[211] Крајем седамдесетих година XIX века, политичка и економска стабилност Угарске створила је повољне услове за културни препород, али и за даље институционално јачање бечкеречке гимназије. У том раздобљу пијаристичка гимназија доживљава један од својих најважнијих успона: школске 1877/78. године отворен је шести, 1878/79. седми, а 1879/80. године и осми разред, чиме је установа прерасла у потпуну вишу гимназију.[212]

Унапређење ранга бечкеречке гимназије свечано је обележено 23. септембра 1879. године, у години када се навршавало сто година од поновног прикључења Тамишког Баната Угарској.[213] Започето свечаним извођењем *Te Deum* у гимназијској цркви, уз присуство бројних великобечкеречких грађана, а настављено пригодном свечаношћу у великој сали више гимназије, јубиларно слављење угарског историјског памћења и школски напредак установе били су тога дана повезани у јединствену јавну манифестацију.[214]

Поред гимназијске свечаности која се подударала са центенијалним јубилејом, у читавој монархији, па тако и у жупанијској престоници, организовани су бројни догађаји поводом обележавања стогодишњице реинкорпорације Тамишког Баната у Угарску.[215] У том идејном оквиру треба посматрати и другу етапу уређења гимназијске капеле. Уочи подизања гимназије на ранг више гимназије, њена унутрашњост била је прикладно украшена, а према подацима из *Historia Domus*, зидови цркве, који су до тада били једноставно осликани имитацијом мермера, добили су библијске зидне слике, дело

[206] A. D. Smith, "The Crisis of Dual Legitimation", in: *Nationalism*, eds. A. D. Smith, J. Hutchinson, New York, 1994, 113–121.
[207] С. Стојановић, нав. дело, 11; Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 117.
[208] Исто, 117–119.
[209] Исто, 378–379.
[210] С. Стојановић, нав. дело, 55.
[211] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 73.
[212] С. Стојановић, нав. дело, 17.
[213] Ф.Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 225.; С. Стојановић, нав. дело, 17.
[214] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 81–82.
[215] Ф.Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 225; С. Стојановић, нав. дело, 17.

сликара Јожефа Гојгнера (Josef Goigner, 1835–1887).[216] Исте године је олтарском простору придодата још једна олтарска слика, са представом Рафаелове Сикстинске Мадоне. У наредном периоду настављено је уређење сакралног простора. Током 1881/2. године поправљени су и свечано осликани подови, обновљени олтари и бронзирана решетка која затвара светилиште, док су 1884/5. године преуређене оргуље, рад Јожефа Ангстера (József Angster, 1834–1918), оснивача печујске радионице *Angster orgona- és harmóniumgyár*.[217] Школске 1887/88. године гимназијска црква добила је и три олтарска ћилима, као дар краљевског саветника Јаноша Трансвајна (János Transwein).[218] Наведени подаци показују да ликовно уређење капеле представља део ширег процеса институционалног успона гимназије. Њено украшавање одвијало се у тренутку када је установа стицала статус потпуне гимназије, када је локална самоуправа улагала у културне и образовне институције, а мађарска национална идеологија све јасније обликовала јавни простор Торонталске жупаније. Због тога се осликавање зидова и јужног бочног олтара пијаристичке гимназијске капеле Светог Стефана може разумети као визуелни израз истих процеса који су обележили развој установе, као резултат просветне реформе и јачања мађарског културног идентитета.

Јужни бочни олтар са представом Сикстинске Мадоне

Историјске околности које су наступиле непосредно након оснивања пијаристичке гимназије условиле су вишедеценијски прекид у ликовном уобличавању капеле Светог Стефана, чији је сликарски програм довршен тек три деценије после подизања и осликавања главног и северног бочног олтара. Јужно оријентисани бочни олтар насликан је 1879. године. (Сл.7) Он приказује канонску представу *Сикстинске Мадоне*, копије по Рафаелу (Raffaello Sanzio da Urbino, 1483–1520, *Sistine Madonna,* 1513).[219]

Култ Рафаела дубоко је укорењен у културу Средње Европе XIX века, а своју распрострањеност дугује назаренској пикторалној поетици, чији је утицај у том периоду диктирао норму сакралног ликовног израза.[220] На култни статус Сикстинске Мадоне и уврштавање нових вредносних категорија у то дело кроз векове упућују писана дела знаменитих културних првака попут Вазарија (Giorgio Vasari, 1511–1574), Винкелмана (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768), и Вакенродера (Wilhelm Wackenroder, 1773–1798).[221] Поред богате традиције уздизања Рафаеловог лика и дела, иконичност ове представе и директна повезаност са германским културним стремљењима збиле су се у моменту када је краљ и војвода Август III (Augustus III / Frederick Augustus II, 1696–1763) откупљује за *Gemäldegalerie* у Дрездену средином XVIII века.[222] Тада ово дело, испрва у функцији олтарске слике, прераста у предмет уметничког обожавања, у који се учитава

[216] E. Sentklaray, „Nekrolog“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 11, 12. 3. 1887, 2; М. Шијаковић, нав. дело, 110; В. Стојковић, „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину”, 143–164.
[217] „Angster József halála”, *Zenei Szemle*, vol. 2, no. 5, 1918, 158–159.
[218] F. Németh, *A bánsági középtanoda,* 89.
[219] О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату“, 1976, 157; A. Henning, *Gemäldegalerie Alte Meister – Die Sixtinische Madonna: Raffaels Kultbild wird 500,* München, 2012, 87.
[220] И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена“, у: *Димитрије Аврамовић. Уметник европских оквира и српског контекста*, ур. И. Борозан, Нови Сад, 2017, 13–47, 38.
[221] С. Брајовић, „Рафаел у ренесанси и европској нововековној култури“, у: *Humanism and Renaissance in Central Apennines. Parallell*, ур. Т. Палковљевић, И. Тасијас, Д. Королија Црквењаков, Нови Сад, 2013, 96–117, 109; A. Henning, nav.delo, 89.
[222] M. Krapf, “Zur Situation der Religiosen Historienmalerei”, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Osterreich, Band 5 – 19 Jahrhundert,* ed. W.Telesko, Münich, 2002, 265–270, 266.

сва глорификација Рафаеловог генија, а по речима Винкелмана, *Сикстине као идеала класицизма*.[223] (Сл.8)

Уврштавањем у дрезденску збирку, Сикстинској Мадони се приписује и нови, политичко-национални карактер, те се дело германизује и уздиже на ниво култне слике немачког народа.[224] Долази до санктификације Рафаела, чије родно место Урбино постаје ходочаснички топос, а Рафаелово стваралаштво неухватљиви и недостижни идеал европских уметника. Накнадно, Рафаелово стваралаштво је перципирано као врста прототипа, те је свака референца на култног уметника представљала свесни *imitatio Christi*, односно *imitatio Raffaelli*. Реч је о феномену *Bildkult-Kultbild*, својеврсној инверзији односа према слици, у којој верска слика прераста у култно обожавање дела.[225]

Рафаелова Сикстинска Мадона тако добија статус наднационалне, иконичне представе, која постаје отелотворење универзалног, класицистичког идеала о лепом и узвишеном, док истовремено представља окосницу општег процеса католичке ревитализације у Европи.[226] Стога, приказ Сикстинске Мадоне у бечкеречкој капели сведочи о тадашњим ликовним и идеолошким стремљењима Средње Европе, чији су одјеци присутни и на обронку јужне Угарске, односно у Торонталској жупанији.

Необичан пут Рафаелове слике индиректно је створио погодну климу за формирање назаренске пикторалне логике, односно Братства Светог Луке (*Lukas brüder*), заједнице одметнутих студената Бечке ликовне академије, чији ће ликовни израз постати неприкосновени узор сакралног сликарства XIX века на тлу Средње Европе.[227]

На челу са Францом Фором (Franz Pforr, 1788–1812) и Фридрихом Овербеком (Friedrich Overbeck, 1789–1869), започевши суживот у напуштеном манастиру Светог Исидора у Риму 1810. године, група младих сликара, огорчених наставним програмом Бечке академије, окушала се у богоугодном животу у циљу стварања „чисте" уметности.[228] Бег младих уметника у престоницу хришћанства представљао је покушај оживљавања златног доба уметности, стварањем псеудомонашког братства.[229] У име Светог Луке, апостола-сликара Богородице и заштитника сликарских еснафа, такозвани назарени су желели да, налик на старе мајсторске радионице, у изолацији стварају богоугодну уметност.[230]

Отклон од класицистички центрираног силабуса Академије, на челу са Фридрихом Фигером (Heinrich Friedrich Füger, 1751–1818), навео је скупину младих уметника на радикалну промену ликовног израза.[231] Класицистичко-интернационално оријентисани курикулум бечке Академије тада је вредновао академску хијерархију родова, студије перспективе и изучавање историје у сврху стварања историјске композиције, што упућује на инсистирање на стандарду француске Академије.[232] Братство Светог Луке је негирало устројство силабуса Академије, сматрајући такво стваралаштво „лукавим и варљивим", јер без духовности задовољава само људска чула.

---

[223] J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wien, 2018, 23.
[224] С. Брајовић, „Рафаел у ренесанси и европској нововековној култури", 96–117, 113.
[225] Исто, 113–114.
[226] F. Büttner, A. Gottdang, *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten,* München, 2013, 41–43; C. Grewe, *The Nazarenes, Romantic Avant-garde and the Art of the Concept,* Pennsylvania, 2015, 106–108.
[227] C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism,* Burlinghton, 2009, 19.
[228] M. Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art: Artists and the Challenge of Modernity,* Abingdon, 2011, 106.
[229] C. Grewe, *The Nazarenes, Romantic Avant-garde and the Art of the Concept*, 53–61.
[230] M. Krapf, "Zur Situation der Religiosen Historienmalerei", 265.
[231] И. Борозан, „Култ Рафаела и назаренско сликарство: *Богородица са Христом* Аксентија Мародића на ковиљском иконостасу", *Саопштења*, бр. L, 2018, 197–212, 197.
[232] M. Krapf, "Zur Situation der Religiosen Historienmalerei", 265.

У складу са удаљавањем од Фигерове Академије, назарени су се противили било каквом виду илузионизма у сликарству, конкретно употреби сфумата и светло-тамног, као и типично академском улепшавању природе.[233]

Иако су се противили академском пресликавању античких модела, назарени су инспирацију проналазили у стваралаштву старонемачких и уметника ране ренесансе – Микеланђела (Michelangelo Buonarroti, 1475–1564), Фра Анђелика (Fra Angelico, 1395–1455), Дирера (Albrecht Dürer, 1471–1528), а надасве Рафаела.[234] Жеља за променом начела и животног хабитуса условила је њихов бег у Рим, преместивши их у измаштано, златно доба средњовековне побожности и сликарског поступка.[235]

Залажући се за субјективност, чистоту уметничког израза која деривира од Бога, назарени су вредновали субјективно поштење над академски бездушном виртуозношћу.[236] Братство Светог Луке тежило је повезаношћу са Богом из које еманира стваралачка енергија, неопходна за стварање идеалне слике Божје творевине, односно природе. Фридрих Овербек је забележио у римском дневнику 1810. године: *Сложни манастирски живот; сласт самоће и изолованости од света: само тако може у данашње време уметник успети, остварити жељу да постане калуђер; јер шта те чини калуђером, ако не чисто срце и богоугодан живот чисте душе?*[237]

Однос емоција и религије представља окосницу размишљања немачких романтичара, на чијим се основама накнадно развијају начела назаренског покрета. У делу *Трећи додатак старих слика*, аутор Фридрих Шлегел (Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, 1772–1829, *Dritten Nachtrag alter Gemälde,* 1804) пише о извору уметничког нагона и повезује га са дубоким верским осећањима и истинском преданошћу религији.[238] Шлегел такође сматра да је предуслов чисте уметности идентификација уметника и садржаја уметничког дела. Сродним темама се бави и Вакенродер (Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773–1798), који сматра да је циљ уметности давање материјалног обличја Божанском духу и залаже се за стварање праве уметности, чији творац мора бити религиозан сликар, који живи богоугодним животом.[239]

Ставови романтичарских аутора сведоче о тенденцији ка католичкој обнови, што потврђује и учестали прелазак културних првака и теолога из протестантизма у католичанство у XIX веку. У складу са романтичарским таласом верске обнове, долази до појачаног интересовања за мистично и духовно, док уметност постаје подређена религији, те долази до догматизације вере и природе у католичком духу.[240]

У датим околностима, формирање назаренског покрета постаје једна од најсудбоноснијих епизода немачке уметности, а манастир Светог Исидора *(Sant' Isidoro a Capo le Case)* представља незаобилазну тачка у оквиру *grand tour* путовања, која су била уобичајена за академске уметнике тога времена. Од одметника из академије, кроз пар деценија, уметници назаренског кружока постајали су уважени професори академија

---

[233] M. B. Frank, *Friedrich Overbeck: Playing The Role Of The Monk-Artist,* Toronto, 1997, 15; C. Grewe, *The Nazarenes, Romantic Avant-garde and the Art of the Concept*, 150.

[234] С. Брајовић, „Рафаел у ренесанси и европској нововековној култури“, 109; И. Борозан, „Између историје и вере“, 2017, 13–47, 15.

[235] С. Брајовић, „Рафаел у ренесанси и европској нововековној култури“, 109; И. Борозан, И. Борозан, „Између историје и вере“, 2017, 16–17; И. Борозан, „Култ Рафаела и назаренско сликарство: *Богородица са Христом* Аксентија Мародића на ковиљском иконостасу“, 199.

[236] D. Damjanović, *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, 2017, 134–136.

[237] И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена“, 2017, 16.

[238] Исто, 16; C. Grewe, *The Nazarenes, Romantic Avant-garde and the Art of the Concept*, 144; A. Henning, nav.delo, 90–94.

[239] A. Henning, nav.delo, 111.

[240] R. Remon, *Religija i društvo u Evropi. Sekularizacija u XIX i XX veku 1789–2000*, Novi Sad, 2017, 58–61.

Средње Европе, те је њихов утицај инкорпориран у европске академске токове друге половине XIX века.[241]

За продор назаренске пикторалне логике на тло јужне Угарске од великог значаја су аустријски назарени, који припадају другој генерацији германског круга европске породице назарена. Међу њима се издвајају Јозеф фон Фирих (Joseph von Führich, 1800–1876), Леополд Купелвизер (Leopold Kupelwieser, 1796–1862) и Јохан Шефер Леонардшоф (Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, 1795–1822).[242] За разлику од прве генерације, аустријски назарени су унели одређене измене у ликовни израз, попут већег волумена фигура и употребе јачих боја, али је њихов значај највећи у погледу друштвеног умрежења.[243] Јавна активност Леополда Купелвизера у академским круговима пете и шесте деценије XIX века изнедрила је бројне уметнике, студенте бечке Академије, те допринела развоју религиозне слике Средње Европе и Балкана током друге половине XIX века.[244]

Упркос стилским и формалним изменама, као и повећаном јавном ангажману у односу на прву генерацију назаренских уметника, аустријски назарени нису мењали најважније постулате братства Светог Луке, те је култ Рафаела тако доспео у програме највећих средњеевропских академија. Као недостижан идеал у назаренском космосу, Рафаелова Сикстина представљала је праслику, и стога, модел имитације. Питање копије Сикстине схватано је као апропријација недостижног уметничког оригинала, креативног и интерпретативног процеса.[245] Ова доктрина преносила се на студенте средњоевропских академија, на челу са назаренским професорима, који су на тај начин ширили Рафаелов култ.[246] С тим у вези, олтарска слика Сикстинске Мадоне у бечкеречкој капели Светог Стефана не схвата се као пука репродукција иконичног дела, него уметничка прерада недостижног идеала, те сведочанство о распрострањености Рафаеловог култа у културним круговима Средње Европе.[247]

С тим у вези, питање ауторства бочне олтарске слике остаје и даље отворено. На слици је потписан Јожеф Лихтенегер (Josephus Lichtenegger), професор латинског и грчког језика бечкеречке гимназије.[248] Лихтенегер је рођен 15. маја 1852. године у Клужу, у данашњој Румунији. Студирао је филозофију у Кечкемету, да би своје образовање завршио на филозофском факултету у Клужу 1877. године.[249] У Бечкерек долази 1878. године и постаје редовни професор класичне филологије у пијаристичкој гимназији, где остаје до 1887. године. Даљу каријеру наставља у Будимпешти на Институту Франц Јозеф *(Magyar Királyi Ferenc József Tudományegyetem),* где објављује бројне научне радове из области класичне филологије.[250]

---

[241] C. Grewe, *The Nazarenes, Romantic Avant-garde and the Art of the Concept*, 233.

[242] M. Krapf, „Die monumentale Kirchenmalerei“, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 5: 19. Jahrhundert*, ed. W. Telesko, München, 2002, 302–309, 303.

[243] M. Krapf, „Zur Situation der Religiosen Historienmalerei”, 266.

[244] R. Feuchtmüller, *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik*, Wien, 1970, 152–153; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена“, 2017, 13–18, 45.

[245] A. Henning, nav.delo, 87–89.

[246] И. Борозан, „Култ Рафаела и назаренско сликарство: *Богородица са Христом* Аксентија Мародића на ковиљском иконостасу“, 197.

[247] A. Henning, nav.delo, 83–84.

[248] С. Стојановић, нав.дело, 45.

[249] Kolozsvári r. kath. főgymnasium, *1875/6-ik tanévi értesítője*, Kolozsvárt, 1876, 55.

[250] J. Szinnyei, „Lichtenegger József“, *Magyar írók élete és munkái*, Budapest, 1981, https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-irok-elete-es-munkai-szinnyei-jozsef-7891B/l-940D4/lichtenegger-jozsef-9587B/, приступљено 5. 8. 2021.

Лихтенегеру је посао у бечкеречкој гимназији био успутна станица, будући да је реч о веома образованом и културно освешћеном човеку. Будући да архивска грађа не нуди информације о уметничком стваралаштву Јожефа Лихтенегера, може се закључити да је олтарска слика *Сикстинске Мадоне* у бечкеречкој капели донација професора Лихтенегера, што сведочи о његовом познавању и поштовању култа Рафаела и назаренске пикторалне логике.

*

У својој целовистости, олтарски простор пијаристичке гимназијске капеле Светог Стефана представља сложену ликовну и идејну целину, у којој су сабране кључне вредности средњоевропског културног миљеа XIX века, укључујући католичку побожност, просветну мисију пијаристичког братства, национално-историјско памћење и тежњу ка универзалном естетском канону. Из овог разлога, ликовни репертоар представља промишљен визуелни систем који је одражавао идентитет установе у којој се налазио. Као капела под руководством пијаристичке гимназије у мултиетничкој средини Торонталске жупаније, сакрални простор је требало да истовремено одговори својој првобитној обредној функцији, педагошком карактеру школе, а потом и репрезентативним потребама локалне католичке заједнице.

У овом систему, главни олтар Светог Стефана Мађарског имао је улогу значењског средишта. Представа митског владара, родоначелника хришћанске Угарске, потврдила је визуелизацију култа Светог Стефана, који је повезивао сакралну историју и мађарску националну свест. Света круна, жезло и шар као атрибути владара представљали су визуелне означитеље историјског континуитета, хришћанске правоверности и идеје о Угарској као земљи под небеском заштитом. У мултиетничком простору Бечкерека, посвета капеле и пропратна олтарска представа сведочиле су о потреби локалне римокатоличке и мађарске заједнице да сопствени идентитет утемељи у наративу о континуитету заоденутом митолошко-хришћанском компонентом.

С друге стране, бочна представа Јосифа Каласанцијског, својом педагошком симболиком, допуњавала је национално-сакрални оквир. Представа Каласанса, као оснивача пијаристичког реда и врховног учитеља, у олтарском простору је функционисала као модел хришћанског педагога и симбол основних постулата пијаристичког школства. Његов лик је упућивао на образовну мисију, социјалну отвореност и дисциплиновано спајање верског, моралног и интелектуалног васпитања. С тим у вези, представа Каласанса могла је да делује као идеални узор професорима и ученицима бечкеречке гимназије, као визуелно сведочанство о утицају који је пијаристичко братство имало на школски систем јужне Угарске.

Трећу значењску осу олтарског простора чинила је иконична представа копије Рафаелове Сикстинске Мадоне, која је у програм капеле уносила универзални маријански и естетски хоризонт. Њено присуство указује на претрајавање Рафаеловог култа у XIX веку, али и на позноназаренску пикторалну логику, у којој се идеал хришћанске слике тражио у споју духовне чистоте и ванвременског уметничког узора. Појава представе Сикстинске Мадоне на ободу угарских територија показује да је бечкеречка капела представљала део ширег средњоевропског визуелног система, у којем су се модели из великих уметничких центара преносили и прилагођавали у локалне сакралне програме. Напослетку, донаторска делатност додатно потврђује да је олтарски простор био место сусрета верских и друштвених интереса. Дарови чизмарског и обућарског еснафа, као и могући прилог професора Лихтенегера, сведоче о томе да је капела доживљавана као заједнички сакрални простор меморије и саморепрезентације. Донаторство је омогућавало појединцима и занатским удружењима да се упишу у

симболички поредак гимназијске установе, исказујући привржености национално-религијским уверењима у трајном, ликовном облику.

Посматран у целини, олтарски простор капеле Светог Стефана чини центар школске цркве, односно сажетак њеног идентитета. У њему су се главни токови XIX века – национална идеологија, пијаристичка педагогија, еснафско доброчинство и култ великих уметничких узора – слили у јединствен визуелни програм. Отуда овај простор треба разумети као симболички најгушће место гимназијског комплекса у којем су се пијаристички постулати, локална заједница и мађарска историјска имагинација претворили у јединствену целину.

Зидно сликарство

Исте, 1879. године, када је настала олтарска слика са представом Сикстинске Мадоне, са радом на зидном програму капеларне цркве отпочео је и локални сликар тиролског порекла, Јосиф Гојгнер.[251] Родом из места Гоигн код Кицбила, Гојгнер је прешао велики пут да би постао градски бечкеречки сликар. Младост, као и рано образовање овог уметника нису расветљени, али се на основу архивске грађе закључује да је извесно време боравио у Минхену и Бечу, похађајући курсеве на академијама.[252] Поуздан је податак да се образовао у пештанском атељеу Морица Лемана (Moritz Lehmann, 1819–1877), еминентног сликара декоратера и сценографа, чије су се сценографије, поред бечких позоришта где је највише радио, налазиле и у Вроцлаву, Риги, Берлину, Лајпцигу и Будимпешти. Као тражени сценограф, Леман је често путовао и извесно је да је младог Гојгнера упознао са простором јужне Угарске.[253] (Сл.9)

О датовању Гојгнеровог доласка у Банат сведочи оглас из *Великобечкеречког недељника* (*Gross-Becskereker Wochenblatt,* 1871),[254] у коме сликар слави десетогодишњицу живота и рада у Бечкереку отварањем новог атељеа, што наводи на податак да је око 1861. године већ био бечкеречки становник. Оформивши се као важна градска личност, Јосиф Гојгнер је уживао велики углед, о чему сведоче бројне поруџбине зидног сликарства, као и позоришне декорације, уља на платну и уметничке фотографије. (Сл.10, 11)

Да је Гојгнерова делатност у том периоду била обимна и тражена, показује и чињеница да је 1874. године отворио шегртску радионицу.[255] Осликавао је римокатоличке и православне цркве од којих је, поред програма зидног сликарства пијаристичке капеле, важно истаћи радове у црквама у Сечњу, Равном Тополовцу, римокатоличкој и православној румунској цркви у Ечки, православној цркви у Карлову и римокатоличкој катедрали у Бечкереку.[256]

---

[251] „E. Sentklaray, „Nekrolog“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 11, 12. 3. 1887, 2; „Die Kirche des Gr.-Becskereker Ober-Gymnasiums“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 29, 19. 7. 1879, 9–11.; „Ein Meisterstück der Malerkunst im Torontaler Comitate“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 44, 1. 11. 1879, 7.

[252] М. Шијаковић, нав.дело, 106–108; *Gross-Becskereker Wochenblatt* 13, 26. 3. 1864, 3; *Gross-Becskereker Wochenblatt* 14, 2. 4. 1864, 2; *Gross-Becskereker Wochenblatt* 15, 9. 4. 1864, 3.

[253] *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Vol. 5, 52–57.; М. Шијаковић, нав.дело, 115; F. Németh, *A Nagybecskereki Piarista Gimnázium Története 1846–1920*, 30–31.

[254] J. Goigners Atelier“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 22. 7. 1871, 9.

„J. Goigners Atelier“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 29. 7. 1871, 9.

„J. Goigners Atelier“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 5. 8. 1871, 8.

„J. Goigners Atelier“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 12. 8. 1871.

[255] „Zeichnenschule-Eröffnung – Отварање школе рисовања“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 5. 9. 1874.

[256] М. Шијаковић, нав.дело, 108–111.

О Гојгнеровом раду на простору данашњег Баната сведочио је и историчар Јене Сентклараи (Jenő Szentkláray, 1843–1925), пишући поводом Гојгнерове смрти: *Бројна ремек-дела којима је преплавио јужну Угарску (...) изражавају његов укус и прецизну технику, обезбеђујући му трајно име у историји црквеног сликарства и декорације на овом поднебљу. Стваралаштво његовог живог духа и незаустављивог, мукотрпног вредног рада има непролазну и трајну вредност за будућа поколења, и то је оно на шта се са поносом можемо осврнути када гледамо у ово време... .*[257]

Образовање које је стекао, боравак у европским културним центрима и промишљен избор сцена и ликовних предложака упућују на сложеност Гојгнеровог сликарског језика, у којем се наслеђе Леманове школе, препознатљиво у израженој орнаментици, богатом илузионистичком и еклектичном украсу, укрштало са позноназаренском пикторалном логиком Братства Светог Луке. Спој његовог декоративног умећа и идеалистички заснованог религиозног сликарства непосредно је обележио и сликарски репертоар пијаристичке капеле.

За популаризацију назаренске религиозне слике у XIX веку пресудну улогу имали су нови репродуктивни медији, пре свега такозване *Илустроване Библије*. Оне су измениле дотадашње поимање визуелизације библијског наратива, јер су сцене из Светог писма учиниле доступним широкој публици и истовремено их претворили у препознатљиве ликовне предлошке за религиозно сликарство и фреско-целине широм Европе. Међу најпопуларнијим издањима издвајале су се илустроване Библије Јулијуса Шнора фон Каролсфелда (Julius Schnorr von Carolsfeld, 1794–1872) и Гистава Дореа (Paul Gustave Doré, 1832–1883), посредством којих је сентиментални, идеализовани и наративно јасан модел религиозне слике постао део заједничког визуелног језика европске побожности.[258] Посебан значај у том процесу имала је Дореова илустрована Библија (*La Grande Bible de Tours,* 1866), једно од најраспрострањенијих библијских издања XIX века.

Као графичар и илустратор који се прославио гравурама на дрвету, Доре је успео да библијске призоре обликује у драматичне и визуелно упечатљиве композиције, погодне за широку рецепцију и касније уметничке прераде. Његова библијска иконографија истовремено је одговарала интересовању друге половине XIX века за археолошку уверљивост и историјску реконструкцију, будући да је тежила аутентичнијем приказу библијских костима, архитектуре и удаљених предела. Спој драматичне композиције и историјско-археолошке уверљивости омогућио је да Дореови предлошци постану један од важних извора за обликовање религиозних сцена у европским црквеним ентеријерима.[259]

Отуда се *Илустрована Библија* Гистава Дореа може посматрати као један од репрезентативних примера преношења постулата историјског сликарства у домен религиозне слике XIX века. Дореова тежња ка уверљивој визуелизацији библијске прошлости уклапа се у шири позитивистички хоризонт епохе, у којем су археолошка прецизност и реконструкција историјског амбијента постали важни критеријуми

[257] „Beileidsschreiben“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 11, 12. 3. 1887, 2.
[258] C. Grewe, Painting the Sacred in the Age of Romanticism, 15–16; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена“, 2017, 74; Ph. Kaenel, “Preacher Painter: Art, Devotion and Spectacle”, in: *Gustave Doré (1832–1883): Master of Imagination*, ed. Ph. Kaenel, Paris, 2014, 175–210, 181.
[259] S. C. Schaefer, „‘From the Smallest Fragment’: The Archaeology of the Doré Bible“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 13, No. 1, 2014, 86, 94–98.

уметничке убедљивости.[260] Истовремено, религиозни наратив није могао бити сведен на документарну егзактност, већ је, према постулатима идеалистичке естетике, библијска историја морала бити представљена као артифицирана и морално читљива стварност, у којој се историјска уверљивост спаја са драматизованим приказом светих догађаја.[261] За разлику од његових савременика, Доре није путовао на Блиски исток у тежњи за веродостојним приказом прошлости, већ се махом користио грађом којом је располагао у Француској, конкретно музејским експонатима, графикама и бројним научним и пустоловним публикацијама. Створивши баланс између измаштаног и егзактног, задовољавајући естетске и археолошке захтеве, Дореови прикази библијске историје постали су један од доминантних извора ликовних предложака, врста својеврсног приручника за европске сликаре друге половине XIX века.[262]

Коришћењем предложака из Дореове *Илустроване Библије,* Гојгнер је у пијаристичкој капели Светог Стефана обликовао циклус од седам библијских сцена, чији је избор био саобразан педагошким и идеолошким тежњама управе бечкеречке гимназије под окриљем пијаристичког реда. На тај начин, зидно сликарство је представљало визуелни наставак образовне мисије установе, у којој су библијски наративи добили улогу моралних примера намењених школској заједници. Сликарски програм био је пажљиво уклопљен у архитектонску и декоративну структуру простора. Сцене на своду смештене су у декоративне картуше, док целином ентеријера доминира плави свод са металним златним звездама, који асоцира на звездано небо и наглашава сакрални карактер грађевине. На зидовима су библијске представе постављене у сликане, позлаћене рамове, при чему прате стварна архитектонска рашчлањења капеле и тиме се органски уклапају у њен просторни распоред. Ослањајући се у потпуности на Дореову иконографску схему, Гојгнер је у капели представио седам сцена из библијског наратива: *Удовичина лепта, Јосиф се открива браћи, Каменовање Светог Стефана, Васкрсење Јаирове кћери, Пустите децу к мени, Христ и Самарјанка* и *Молитва у Гетсиманији.* Њихов избор упућује на програм у којем се наглашавају милосрђе, праштање, мучeништво, вера, поучавање, покајање и молитвена преданост, односно врлине које су биле у складу са конфесионалним и васпитним карактером гимназијске установе, под руководством пијаристичког реда.[263] (Сл.12, 13, 14)

Наведене сцене представљене су у типично назаренском маниру, који дефинишу изражена пасивност фигура, умртвљеност ликова и одсуство гестова, у циљу пружања предности идеје над акцијом.[264] Насупрот класицизму, назарени су давали значај пасивности над гестикулацијом, што је постигнуто умртвљивањем телесних чула, изолацијом фигура, осећања и постављањем идеје изнад акције.[265] Назаренска пикторална поетика огледа се и у изразитој плошности површине, специфичном *картон* стилу, који настаје као реакција на драматично класицистичко сликарство бечке

[260] М. Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења*, бр. XXXIV, 2002, 361–385, 369.
[261] C. Grewe, Painting the Sacred in the Age of Romanticism, 22, 207; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена”, 2017, 13–47, 16.
[262] C. Grewe, Painting the Sacred in the Age of Romanticism, 207–209; S. C. Schaefer, nav.delo, 86, 94–98.
[263] О. Милановић-Јовић, нав. дело, 157; М. Шијаковић, нав. дело, 112.
[264] И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена”, 2017, 13–47, 31–32.
[265] C. Grewe, Painting the Sacred in the Age of Romanticism, 22, 203-5.

Академије.[266] По угледу на старонемачке мајсторе, прва генерација назаренских уметника је сликала на дрвеним плочама малих формата, како би се задржала специфична али и дословна плошност композиције, карактеристика која је консеквентно постала норма сакралног зидног сликарства друге половине XIX века.

Колорит Гојгнеровог фреско програма дефинише расветљена, пастелна палета, блиска назаренском сликарству, веома популарна у времену осликавања пијаристичке капеле. Назаренски колорит носи симболичку вредност, о чему сведоче Овербекови записи у којима говори о *лишавању живота одузимањем боје,* да би се ступило у пасивно стање спавања, односно дубоке контемплације. Фор и Овербек су заједно у Бечу 1808. године осмислили назаренску теорију боје, која се у великој мери ослања на хришћанску симболику, верујући да *колорит може подстакнути свети карактер уметности*.[267]

Отуда Овербек, тзв. „теолог боје", сматра да боје изазивају одређена осећања код посматрача, те се у изради дела посебно водило рачуна о одабиру колорита који ће носити одређени сет значења и емоција. Инсистирајући на локалном тону, назарени су сматрали да се симболички карактер боје повећава, те да кохерентни тонови изазивају континуирану медитацију на одабрану тему.[268] Прихватајући локалне боје италијанског сликарства пре Рафаела и немачког сликарства XV века, назарени су се свесно окренули против *вибрантно витражног сликарства академских класициста*.[269] Овербек се противио рељефном изразу класициста, који се користе тамном тинтом и неодређеним тоновима, насталим мешавином боја, због чега се сликама *одузима психолошко значење*.[270]

У складу са романтичарским наративом о чистој и богоугодној уметности, назарени су поставили нови тематски оквир у који су уврстили представе Свете породице и сцене Христових чуда и парабола. Назаренско поимање библијске историје, као и одабир приказа библијских личности, били су условљени симболичком поруком. Представа је била предодређена да еманира ту поруку. Одабир приказаних сцена зависио је од субјективног осећања уметника, које је често било присутно у избору и диспозицији сликаног предмета. Схватане као својеврсне визуелне метафоре, које немају за циљ приказивање већ рефлексију о сликаном предмету, сцене су могле бити тумачене из више ракурса.[271] Поменуте визуелне метафоре огледају се на начину осликавања и избору сцена у пијаристичкој гимназијској капели Светог Стефана Мађарског.

Удовичина лепта

Сцена *Удовичине лепте*, која се налази на северном зиду западног травеја капеле Светог Стефана, може се разумети као симболички приказ једног од главних постулата пијаристичког реда. (Сл.15, 16) Прича је забележена у новозаветном *Јеванђељу по Марку* (12: 41–44) и *Јеванђељу по Луки* (21: 1–4), и илуструје наратив о сиромашној удовици,

[266] M. Thimann, „Kinder Apolls, Söhne Mariens. Positionen deutscher Malerei zwischen Klassik und Romantik", in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland* 6, ed. A. Beyer, Darmstadt, 2006, 351–371, 364–365.
[267] F. H. Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes,* Marburg an der Lahn, 1924, 275–277.
[268] M. Thimann, *Friderich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts,* Regensburg, 2014, 362.
[269] M. Thimann, „Kinder Apolls, Söhne Mariens. Positionen deutscher Malerei zwischen Klassik und Romantik", 364–365.
[270] F. H. Lehr, nav. delo, 55.
[271] F. Büttner, A. Gottdang, nav. delo, 42; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена", 2017, 13–47, 19.

која је приложила кодрант, то јест две лепте у кутију за прилоге, након Христове беседе у јерусалимском храму.[272] Стојећа женска фигура приказана је у приложничком ставу, окружена мушким фигурама у првом, и Христом и апостолима у другом плану. Погнута глава и положај руке упућују на осећај стида, због мале количине новца који се прилаже. Костими су изведени са тежњом ка историјској егзактности, у складу са тадашњим разумевањем библијске прошлости и археолошким сазнањима о материјалној култури земаља Леванта. Гојгнер је ову врсту визуелне уверљивости преузео из Дореове Илустроване Библије, чији су предлошци настојали да религиозни наратив приближе позитивистички схваћеној реконструкцији историјског простора и времена.

Убацујући римске кованице најмање вредности, сирота удовица је привукла пажњу Христа, те је њен скромни гест приложништва послужио као дидактичка парабола апостолима. *Тада дозва своје ученике и рече им: заиста, кажем вам, да ова сиромашна удовица стави више од свих који метаху у ковчег; јер сви метнуше од свог изобиља, а она од своје немаштине стави све што је имала, сав свој иметак* (*Јеванђеље по Марку* 12: 41–44).

Истицањем ове представе, фокус се ставља на значај проповеди и племениту делатност пијаристичког братства. Такође, архивска грађа упућује на вишедецнијске напоре и потешкоће у прикупљању средстава за изградњу гимназије, те на велику финансијску помоћ грађана Великог Бечкерека. Наратив о несебичном приложништву сиромашне удовице могао је комуницирати као дидактичка порука ученицима гимназије, али и као знак захвалности приложницима који су омогућили оснивање бечкеречке образовне установе.[273]

Јосиф се открива браћи

У овалној картуши на своду западног травеја представљена је старозаветна сцена Јосифа који се открива браћи из *Прве књиге Мојсијеве* (45: 1–4). Јосифов циклус говори о старозаветном пророку којег су браћа продала у робље, а који је Божјом интервенцијом постао најмоћнији дворјанин египатског фараона.[274] (Сл. 17, 18)

Гојгнерова изведба ове сцене знатно је редукована у поређењу са оригиналном, Дореовом композицијом, о чему сведочи изостављање детаља архитектуре египатског храма. Прекривање дела ентеријера насликаном драперијом упућује на наслеђе Гојгнеровог професора, Морица Лемана, који је првенствено био сликар-декоратер и сценограф. Укључивање мотива драперије у сцену може се довести у везу са театарским аспектом Морицовог стваралаштва, чије је учење пренето на младог Гојгнера у времену његовог боравка у Пешти. Измена комплексног Дореовог предлошка може представљати однос уметника према приказивању библијских сцена, које се, налик на позоришну представу, одвијају пред очима посматрача и омеђене су театарским кулисама.

У центру композиције приказан је Јосиф у костиму високог чиновника египатског фараона, окружен мноштвом мушких фигура, одевених у јудејске ношње.

[272] G. Schiller, *Iconography of Christian art. Volume I, Christ's Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles*, Greenwich, 1972, 74–76.
[273] Дело даје увид у културно-политичку динамику Бечкерека у датом временском оквиру. F. Németh, „A bánáti művelődéstörténeti kutatások sajátosságai és kihívásai a 21. század elején", *Létünk: társadalom, tudomány, kultúra*, Vol. 45, No. 4, 2015, 15–22, 19; M. Krapf, "Die Monumentale Kirchenmalerei", 306.
[274] E. Ferguson *et al.* (eds.), *Encyclopedia of Early Christianity,* London, 1998, 41.

Јосифов гест раширених руку сведочи о прихватању и праштању, док снажна скраћења и гестикулација његове браће говоре о јаким емоцијама, изненађењу и захвалности.[275]

Одабир овог библијског наратива, који говори о праштању и спасењу, кореспондира са животом оснивача пијаристичког братства. Наилазећи на препреке од стране црквене управе, оних који су се противили пропагирању „слободног" школства, односно пружању бесплатног образовања припадницима других конфесија, као и сукобом са Инквизицијом због приклањања Галилејевим научним открићима, Јосиф Каласанцијски је истрајао у својој мисији због које је, након смрти, проглашен свецем.[276]

Приказ пророка Јосифа, који прашта браћи за недела и истовремено им се открива као најутицајнији човек Египта, уједно представља и старозаветну префигурацију Христа. Поређење биографских догађаја важних црквених личности са животом Христа и других библијских ликова уобичајена је пракса у хришћанском свету, те је дискурс о пребројеним животним неприликама због вишег циља вођеног Божјом промишљу, у каквом се нашао пијаристички првак, уврштен у ликовни репертоар ове капеле.

Каменовање Светог Стефана

Представа каменовања Светог Стефана, која заузима простор јужног зида западног травеја, умногоме се може довести у везу са самом посветом гимназијске капеле. Протомартир Свети Стефан (5–33/6) био је ранохришћански ђакон, о чијем се животу зна на основу Дела апостолских (7: 54–60).[277] На представи у пијаристичкој гимназијској капели, Свети Стефан је приказан у сцени каменовања, након што је осуђен за богохуљење пред санхрединским сабором. Представљен је на умору са нимбом око главе, у црвеним и плавим одорама, које, према назаренској теорији боје, евоцирају љубав и веру. Окружен је мушким фигурама које на њега бацају каменице.[278] (Сл. 19, 20)

По предању, Свети Стефан је пред смрт имао визију отварања небеса и *Сина човечјег како стоји здесна Богу,* па је на овој сцени која је у потпуности преузета из Дореове илустроване Библије: мартиров поглед упрт ка небу, са блаженим изразом лица.[279] Сагледано у пијаристичком кључу, милостивост ранохришћанског свеца, као и његова помоћ сиромашним члановима заједнице, кореспондирају са начелима овог монашког реда.[280]

Сцена у бечкеречкој капели такође се може тумачити из ракурса националне мађарске идеје. Први угарски хришћански монарх, Свети Стефан Мађарски, рођен са паганским именом Вајк, по примању Мађарске Круне христијанизује своје име и преузима идентитет овог првог хришћанског мартира.[281] То сведочи о политизацији хришћанске историје, чији се темељи граде у времену владавине светог краља, а која ће достићи свој зенит у времену конституисања мађарске нације и осећања националне и религијске припадности у XIX веку.

[275] Isto*,* 43.
[276] C. Grewe, Painting the Sacred in the Age of Romanticism, 50-53; M. Facos, nav.delo, 107; J. Domènech Mira, nav.delo, 328–329; A. Lezáun, nav.delo, 16.
[277] C. Jockle, nav.delo, 415–416.
[278] E. Ferguson *et al.* (eds.), nav.delo*,* 61–2.
[279] D. H. Farmer, nav.delo, 485.
[280] E. Király, J. Papp, nav. delo 111; B. Varga, nav. delo, 27.
[281] A. Cobban, nav. delo, 249–250; A. Smith, *National Identity,* 163.

Васкрс Јаирове кћери

Северни зид источног травеја пијаристичке гимназијске капеле заузима представа васкрса Јаирове кћери. Централни део композиције заузима стојећа фигура Христа који, окренут леђима посматрачу, поставља руку на чело упокојене Јаирове кћери. Једно од бројних чуда Христових, наратив о васкрсу старешинине ћерке, носи дидактичку поруку о снази вере. На путу ка Јаировој кући, болесна жена је додирнула христов плашт и у истом тренутку оздравила. Том приликом је Христ рекао да ју је излечила њена вера, која је била јача од болести. Христ је такође рекао Јаиру *Не бој се, само веруј, и оживеће,* када је видео његову упокојену кћерку. Васкрс мртвог тела стога представља једно од најупечатљивијих Христових чуда, јер је тим гестом Син Божји несумњиво доказао своје божанско порекло и чудотворне способности.[282] (Сл. 21, 22)

Наратив о васкрсењу из мртвих, описан у новозаветним јеванђељима (*Јеванђеље по Марку* 5: 21–43; *Јеванђеље по Матеју* 9: 18–26; *Јеванђеље по Луки* 8: 40–56), поново се може надовезати на епизоду из живота пијаристичког оснивача. По завршетку правног образовања 1582. године, Јосиф Каласанцијски је тежио животу посвећеном Богу, од чега га је одговарала породица. Разболевши се исте године и увидевши по опоравку да је његово излечење била Божја интервенција, Каласанс постаје свештеник у бискупији Ургел, у Каталонији.[283] Будући да представља прекретницу у животу великог просветара и свеца, тај догађај се у пијаристичком братству схвата као пресудан за стварање монашког реда. Одлука да посвети живот Богу резултирала је у проналажењу животног позива, односно образовању сиромашних, и изнедрила је најуспешнији облик црквеног образовања познатог католичком свету.[284] Биографски догађај из живота пијаристичког првака тако се може довести у везу са библијском причом чуда Христовог, васкрса Јаирове кћери, као врсте трансформације неживог у живо тело, односно смрти профаног и рођења световног Каласанса.

Пустите децу к мени

Свод источног травеја капеле заузима представа Пустите децу к мени, која се помиње у *Јеванђељу по Луки* (18: 15–17). Приказан је детаљ из приче о Христовим јавним делатностима у којој Христ својим ученицима говори да су они који улазе у царство небеско налик деци, невини и непоколебане вере. Овај библијски наратив ставља тежиште на децу као настављаче хришћанске вере, као и на неопходности упознавања са хришћанским постулатима у раном животном добу.[285] (Сл. 23, 24)

Гојгнерова изведба Дореовог графичког предлошка овом приликом је модификована у погледу композиције и организације сцене. Будући да је насликана на своду бечкеречке капеле, облик картуше диктирао је могући облик композиције. Раскошно осликане картуше и друга сликана декорација гимназијске капеле сведочанство су велике умешности сликара Јосифа Гојгнера, који се образовао код једног од најважнијих сликара-декоратера средње Европе. Гојгнер је сцену Пустите децу к мени прилагодио датом простору, редукцијом броја фигура и незнатним изменама у екстеријеру, у односу на оригиналну композицију Гистава Дореа.

[282] G. Schiller, *Iconography of Christian art*, 174.
[283] J. Domènech Mira, nav. delo, 210.
[284] Isto, 337.
[285] G. Schiller, *Iconography of Christian art*, 84.

Дидактичка порука ове библијске епизоде кореспондира са образовном мисијом пијаристичког братства, као и са сакралним простором гимназијске капеле у којој је смештена. Врло честа сцена у назаренском ликовном програму,[286] представа Пустите децу к мени симболично сједињује образовни и религиозни карактер капеле, кроз уподобљавање приказа деце са ученицима пијаристичке гимназије, као и професора са пијаристичким поглаваром, те уједно са јавном делатношћу Христа.

Христ и Самарјанка

Представа Христа и Самарјанке, чији је извор *Јеванђеље по Јовану* (4: 6–42), представљена је на јужном зиду источног травеја пијаристичке гимназијске капеле. Враћајући се из Јудеје у Галилеју, Христ је са апостолима пролазио кроз самарјанску земљу и том приликом је на студенцу срео жену. Разговор са Самарјанком открива дидактичку поруку, када спаситељ назива *живом водом* своје божанско учење, које *како вода спасава жедног човека од смрти, тако и Христово учење спасава човека од вечне смрти и води ка вечном блаженом животу.*[287] (Сл. 25, 26)

Централни део композиције заузима Христ насликан у седећем положају у гесту проповеди, док је поред њега насликана стојећа фигура Самарјанке, која је наслоњена на студенац и ведро. Милосрђе, као главна тема библијске приче о разговору Христа и самарјанске жене, илуструје једно од главних начела пијаристичког монашког реда. Метафора воде и божанског знања, која се помиње у одабраном библијском наративу, такође се може сагледати у контексту образовања под окриљем монашког реда, односно вере као непресушног извора мудрости и бољитка.

Молитва у Гетсиманији

Изнад главне олтарске слике са представом Светог Стефана Мађарског, у своду централног дела олтарског простора насликана је представа молитве у Гетсиманији. На основу приказа фигуре анђела закључује се да је цитат преузет из *Јеванђеља по Луки* (22: 39–46) – у коме се, у поређењу са другим јеванђељима, једино помиње присуство анђела. (Сл. 27, 28)

Христова молитва Богу у Гетсиманији је прича о неизбежној судбини хришћанског спаситеља, односно страдању Божјег сина. Овај тренутак библијског наратива расветљава људски аспект Христа, те се он открива као човек који се колеба и стрепи.[288]

Сложена структура овог наратива представља парадигматску слику назаренског првака Фридриха Овербека, кроз чију се призму може сажети идеја назаренског пикторалног наслеђа.[289] Овербек је одабиру теме приступао из позиције теолога, проучавајући Библију и другу теолошку грађу, о чему сведочи и његова писана заоставштина. Темељно приступајући религиозним списима, идеолошки опредељен, Овербек је имао циљ да теолошки делује на посматрача путем слике.[290] Захваљујући распрострањености назаренске пикторалне логике, ова сцена постаје чест мотив у

[286] М. Тимотијевић, нав. дело, 369; C. Grewe, Painting the Sacred in the Age of Romanticism, 37, 216.
[287] G. Schiller, *Iconography of Christian art*, 119.
[288] Isto, 78.
[289] Isto, 15; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена", 2017, 13–47, 31.
[290] M. Krapf, "Die Monumentale Kirchenmalerei", 307; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена", 2017, 13–47, 25–28.

ликовном програму сакралних простора, па је често присутна и у стваралаштву зидног сликарства Јосифа Гојгнера.

Приказ молитве у Гетсиманији, на своду олтарског простора пијаристичке капеле, комуницира са позноназаренским наслеђем, које је премрежило територије Средње Европе друге половине XIX века, али и жртвеним карактером самог сакралног простора у којем је смештена. Христ као спаситељ, у тренутку помирења са неминовним страдањем, а у приказу узвишене верске емоције блиске назаренском учењу, постављен је на највишу тачку олтара – најсветијег простора пијаристичке гимназијске капеле. Отуда се одабир сцене може разумети као покушај да се догађаји из библијске историје поставе пред вернике у контемплативни простор јавног богослужења.[291]

*

Поред самог одабира сцена и предложака, само монументално фреско-сликарство у пијаристичкој капели представља одјек ширих тенденција европске уметности XIX века. Упућујући на значај монументалног историјског сликарства у сврху подстицања националног осећања, Петар Корнелијус је 1814. године саставио писмо које ће консеквентно допринети ревитализацији фреско-сликарства на тлу Средње Европе у XIX веку. Корнелијус је том приликом писмом позвао владаре и државне институције да се заузму за монументалну уметност, која би поседовала наглашен отаџбински дух и тако имала обавезујуће дејство на народ, те ојачала осећај националне повезаности.[292]

Већ 1816. године, Корнелијусова иницијатива је уродила плодом, па назарени добијају налог од пруског генералног конзула у Риму, Јакова Саломон Бартолдија (Jakob Salomon Bartholdy, 1779–1825), за монументалну фреско-декорацију. Успех назаренских фресака, које су илустровале циклус о Јосифу, превазишао је очекивања и 1818. године краљ Лудвиг (Ludwig I, 1786–1868) даје налог Корнелијусу да декорише Глиптотеку у Минхену. Овај захтев се слагао са Корнелијусовом визијом монументалне јавне уметности, односно библијског наратива који није инклузиван, већ директно визуелно утиче на живот и доприноси балансу духа времена и националног карактера.[293]

Отуда поновно оживљавање монументалних композиција у стилу италијанске ренесансе, као нове тенденције назаренског сликарства, имало је удела и на територијама јужне Угарске.[294] Средином века црква постаје ангажована национална институција, те се јавља потреба за проширивањем тематског репертоара, па сакрална здања постају врста верско-националних споменика. Тежња за свеобухватним изразом изнедрила је ликовне програме који обједињују општехришћанске са национално-црквеном и политичком историјом. У овом комплексном механизму национализације вере и сакрализације нације,[295] репертоар зидног сликарства Јосифа Гојгнера у

[291] D. Morgan, *Visual Piety – a History and Theory of Popular Religious Images*, University of California, 1999, 65.
[292] H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Paderborn, 2005, 65.
[293] *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Vol. 5, Wien, 1972, 52–57. C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism,* 15; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена", 2017, 13–47, 28, 37–41; M. Facos, nav.delo, 106; E. Király, J. Papp, *nav. delo*, 631, 639.
[294] D. Damjanović, *Saborna crkva Vavedenja Presvete Bogorodice u Plaškom*, 2005, 118–120.
[295] М. Тимотијевић, нав. дело, 369; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена", 2017, 13–47, 14; E. Király, J. Papp, nav.delo, 108–110.

пијаристичкој капели представља сведочанство времена и њеног сложеног културно-политичког карактера и оновремене естетике.

*

Сагледана у целини, гимназијска капела Светог Стефана Мађарског представља сложен визуелни израз верских и образовних вредности, чија је инструментализација у јужној Угарској XIX века била уско повезана са политичким стремљењима мађарске националне идеологије.

Посвета Светом Стефану, првом хришћанском владару Угарске, поставила је основни идејни тон даљег ликовног програма. Представа завештања угарских регалија Богородици функционисала је као нуклеус значењског и ликовног устројства капеле, сажимајући наративе о христијанизацији једног народа, маријанском покровитељству и легитимитету власти. Бочни олтар са представом Јосифа Каласанцијског у исти простор уводио је другу осу значења, истовремено представљајући идеал хришћанског учитеља и морално-педагошку мисију пијаристичког реда. У односу ове две олтарске слике препознају се два темељна идентитета установе, односно двојака припадност угарском католичком културном кругу и пијаристичкој образовној традицији.

Три деценије након оснивања и првобитног ликовног уређења гимназије, центенијалне прославе, реформе школства, мађаризације образовног система и стицања статуса потпуне гимназије, створене су околности у којима је украшавање капеле постало физичка манифестација напретка установе. Посебну вредност позне фазе чини бочни олтар са представом Сикстинске Мадоне из 1879. године, којим је у програм уведен Рафаелов култ као један од носилаца естетског идеала узвишеног и духовно прочишћеног у уметности XIX века. Тим избором бечкеречка капела излази из уско локалног и националног оквира и укључује се у наднационални визуелни језик католичке Европе, што додатно потврђује зидно сликарство Јожефа Гојгнера који започиње са радом исте године.

Ослањањем на графичке предлошке Гистава Дореа и религиозно-идеализовану логику назаренске слике, библијски циклус капеле добио је карактер визуелно-теолошке поуке. У школском контексту, одабране фреско представе деловале су као визуелна педагогија, где су ученици кроз библијске наративе и ритуалну употребу сакралног простора усвајали вредности руководећег реда, али и уопште католичке побожности и актуелног идеолошког поретка. У оквиру задате сакрално-политичке матрице, донаторска делатност локалних еснафа и професора Лихтенегера додатно показује да је гимназијска установа са својом капелом била укорењена у друштвени живот жупанијске престонице, функционишући као простор побожности, меморије и саморепрезентације, али и као место преплитања локалне припадности са ширим средњоевропским културним кругом.

На том трагу, програм капеле се истовремено може разумети као локалан и надлокалан: произашао из потреба бечкеречке гимназије и њене заједнице, а обликован језиком средњоевропског историзма и назаренске религиозне слике у сврху мађарске националне идеологије. Свети Стефан у њему означава сакралну традицију нације, Каласанс хришћанску просвету, Сикстинска Мадона универзални естетски канон, а библијске сцене визуелни инструмент моралног и верског васпитања. Због тога се сликарски и олтарски програм пијаристичке капеле може разумети као јединствена ликовна синтеза XIX века у јужној Угарској, односно као сложена визуелна формула идентитета установе у којој су се конфесионално образовање и национална идеологија слиле у целовит програм средњоевропске културе.

Црква Светог Ђорђа у Турској Кањижи

Историја Турске Кањиже и ктиторска делатност породице Сервијски

У времену обликовања нових градских ведута и реализације монументалних званичних пројеката, неретко обележених мађарским асимилационим тенденцијама, на простору Торонталске жупаније паралелно су се развијали градитељски подухвати и њихови ликовни програми другачије идејне усмерености. Ктиторска здања имућних трговачких племића, иако настала у истом културном и друштвеном оквиру, често су била мање непосредно подређена политичкој инструментализацији.

Међу раним ктиторским здањима подигнутим на простору Торонталске жупаније током XIX века, издваја се и католичка црква Светог Ђорђа у Малој, односно Турској Кањижи, данашњем Новом Кнежевцу.[296] Као територија на северозападној периферији жупаније, на обали Тисе, простору од стратешког саобраћајног и привредног значаја, Турска Кањижа је већ крајем XVIII века постала предмет интересовања имућних привредника, који су у том периоду на царским лицитацијама откупљивали некадашње коморске поседе.[297] На бечкој лицитацији, 1. августа 1781. године, турскокањишко имање купио је Марко Ђурковић (1740–1794), српско-грчки трговац из Новог Сада, добивши притом и племићки предикат *сервијски*.[298] Тада су постављени темељи новог властелинског развоја места, чија ће се историја током наредних деценија обликовати у садејству приватне ктиторске праксе и конфесионално-националне политике. Претпревши бројне климатске и историјске недаће, а као стратешки прометна регија на обали реке, властелинство и њени сакрални објекти настајали су у више етапа, чији се целокупни развој протеже кроз читав XIX век, успут променивши више власника и административних прерасподела територије.

Значај места, међутим, претходи модерном добу, будући да се име *Kenesna*[299] јавља већ у XI веку, у контексту мађарског освајања Панонске низије и раног административног организовања хришћанске Угарске, док археолошки налази потврђују још старију насељеност регије. Мађарска црквена традиција повезана је са простором Турске Кањиже још од времена светог краља Стефана, утемељивача мађарског хришћанског краљевства, док се најранији писани помен места доводи у везу са делом *Gesta Hungarorum*, бележника краља Беле III (мађ. III. (Nagy) Béla, 1148–1196),

---

[296] Током XVII века насеље је носило име Мала Кањижа, али је после Карловачког мира 1701. године, када је предато Турцима, почело да се назива Турска Кањижа. Турска Кањижа је од 15. новембра 1923. добила ново званично име Нова Кањижа, док је Јожеффалва преименована у Обилићево. После коначног утврђивања државних граница, 1924. године, насеља Рабе, Мађдан и Банатско Аранђелово (Оросламош), која су раније припадала жупи у Обилићеву, припојена су жупи у Новој Кањижи као њене филијале. Ј. Ромелић, Ј. Миланковић Јованов, нав.дело, 111; J. Szabó, nav.delo, 29.

[297] Ј. Ромелић, Ј.Миланковић Јованов, нав. дело, 111.

[298] Марко Ђурковић водио је порекло из цинцарске породице досељене из Србије у северозападној Грчкој. Позивајући се на то порекло, он се и пре званичног стицања племићке титуле потписивао као „де Сервијски“, чиме је завичајно име својих предака претворио у облик квазиплемићког предиката, на опште негодовање средине. Према уговору о куповини, Сервијски је 1781. купио Турску Кањижу добивши тако титулу трговачког племства са правом на скелу на Тиси, село Буджак и пустару Филип, као и припадајуће пашњаке, шуме, винограде, тршчане површине, реке, баре, риболовишта, воденице, гостионице и право на риболов, месарске и вашарске дажбине. J. Szabó, nav.delo, 138.

[299] Реч има словенску етимологију и означава кнежево, односно владарево место. А. Барат, „Нови Кнежевац“, у: *Хронологија градова: Анина, Бокша, Бузјаш, Велики Семиклуш, Гатаја, Дета, Жомбољ, Нова Молдава, Оравица, Оцелу Рошу, Рекаш, Фаџет, Херкулска Бања, Чаково – Румунија и Алибунар, Бела Црква, Житиште, Ковачица, Ковин, Нова Црња, Нови Бечеј, Нови Кнежевац, Сечањ, Чока – Србија*, координатор пројекта Б. Бодо, Темишвар, 2009, 73.

познатог под именом *Анонимус*.[300] Посебно место у раној историји Турске Кањиже припада предању о борби војводе Чанада (мађ. Csanád) против Ахтума (на неким местима се наводи и под именом Охтум, Ахтум или Ајтоњ; мађ. Ajtony Vezér, ? – 1028), последњег великог противника краљевске централизације јужних крајева Угарске.[301] Чанад се уочи одлучујућег сукоба молио Светом Ђорђу, након чега је у сну имао визију лава који га је охрабрио на нови напад. У знак захвалности за победу, на месту сновиђења подигао је манастир посвећен Светом Ђорђу, у данашњем Банатском Аранђелову, месту надомак Турске Кањиже, у предању познатом као Оросламошки манастир (мађ. Oroszlámos – *лавоглави*), чиме ова регија постаје кључни топос у сакралној географији мађарске средњовековне државе.[302] Убрзо потом, око 1030. године, основана је и чанадска бискупија, предвођена бенедиктинским монахом Гелертом, (мађ. Szent Gellért, итал. Gerardo di Sagredo, лат. Gerardus, 977–1046), потоњим светитељем и једном од кључних личности ране хришћанизације јужних делова Угарске.[303]

Митски догађаји укорењени у хришћанској представи о постању мађарске државе дали су простору Турске Кањиже трајно симболичко значење, потврђујући касније значај опстанка црквене и националне заједнице Мађара на пограничној територији. Као сакрални топос средњовековног мађарског присуства, простор Турске Кањиже сагледаван је као место континуитета хришћанских заједница, те стога не чуди што је и у каснијим вековима, упркос бројним политичким и административним променама, католичка заједница у Турској Кањижи опстајала и током османске власти. Пре него што је током XIX века постала важно властелинско и сакрално средиште, Турска Кањижа, некадашња Рев Кањижа, прошла је кроз дуг и сложен историјски развој. У средњем веку налазила се у поседу угарских краљева, а већ 1329. године стекла је статус трговишта са правом одржавања годишњих вашара, што сведочи о њеном раном привредном значају.[304]

Након пораза Угарске код Мохача 1526. године, Кањижа доспева под османску власт, у чијем саставу остаје све до 1718. године. Током тог раздобља задржава привредну важност, чему су допринели повољнији порески услови и насељавање становништва на плодном земљишту. Крајем XVII века, у време аустријско-турских сукоба, место се у изворима јавља и као Мала Кањижа и добија изразит стратешки значај, нарочито уочи и после битке код Сенте. Након коначног потискивања Османлија и успостављања новог политичког поретка, Мала Кањижа, односно Турска Кањижа, улази у састав Хабзбуршке монархије, чиме започиње ново поглавље у њеном историјском развоју.[305]

---

[300] У свом казивању о доласку Мађара на простор Карпатског басена, Анонимус наводи да су Арпадове чете 896. године, након освајања великог дела некадашњег Моравског царства, наставиле поход ка југоисточним областима. У том делу помиње се прелаз преко Тисе код Кенесне, простора данашње Турске Кањиже, одакле је започето освајање земаља бугарско-словенског кнеза Глада, чија се област простирала од Мароша до доњег тока Дунава. J. Szabó, nav.delo, 9, 10.

[301] П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав. дело, 16.

[302] Данашње Банатско Аранђелово административно припада општини Нови Кнежевац и налази се у њеној непосредној близини, на простору некадашњег историјског окружења Турске Кањиже. Нови Кнежевац данас представља општинско средиште на северу Баната и административни центар ка коме гравитирају околна насеља Ђала, Српски Крстур, Банатско Аранђелово, Мајдан, Рабе и Подлокањ. А. Барат, нав. дело, 76.

[303] Према тумачењу Ђерђа Ђерфија (мађ. Györffy György 1917–2000), Оросламошки манастир био је романичко здање украшено лавовима на улазу, у које је, према предању, Чанад населио грчког игумана и десеторицу монаха које је затекао у Марошвару. G. Györffy, *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza*, vol. 1, Budapest, 1963, према: J. Szabó, nav.delo, 11.

[304] А. Барат, нав. дело, 73–75.

[305] Исто, 73–75.

Након битке код Сенте 1697. године и склапања Карловачког мира 1699, утврђене су границе између Хабзбуршког и Османског царства. У складу са новонасталим поретком, утврђења подигнута дуж границе морала су бити уклоњена, па је том приликом и кањишко утврђење 1701. године срушено под надзором аустријске војске. Преломни тренутак уследио је 1718. године, када су, под вођством принца Евгенија Савојског, Турци протерани са простора Тамишког Баната, да би потом област била организована као посебна покрајина под аустријском круном, а њена управа поверена Дворској комори и Ратном савету у Бечу. Војну и административну организацију новоосвојене територије преузео је генерал Клаудије Флоримунд Мерси, који је већ 1717. године наредио попис свих насеља и кућа у покрајини, чиме су створени основи за даље привредно уређење и коначни откуп земљишта на царским лицитацијама.[306]

У том контексту појављује се Марко Ђурковић Сервијски, као фигура позног XVIII века која је својим пореклом и културном освешћеношћу премошћавала етничке и конфесионалне границе. Иако се изјашњавао као побожан, православни Грк, он је затечену мултиконфесионалну и мултинационалну средину Турске Кањиже сматрао подједнако својом, те је поред привредног вођења поседа преузео и улогу локалног ктитора. Након откупа имања обновио је католичку цркву на обали Тисе, уз коју је основао школу, а на сопствену иницијативу подигао је и нову католичку богомољу, касније познату под именом Маркова црква, посвећену Светом Јовану Непомуку, испред које су се одржавали недељни вашари и пијаце.[307] Приликом канонских визитација у Новој Кањижи 1805. и 1808. године, као ктитори су поменути Марко Сервијски и његов син и наследник Ђорђе, што сведочи да је ктиторска делатност већ тада била схваћена као породични задатак и облик властелинске одговорности.[308]

После очеве смрти, водећу улогу на имању преузима Ђорђе Сервијски (1780–1855), који се у изворима појављује као самовољан велепоседник, чији су односи са кметским становништвом били оптерећени сукобима, што је на крају довело и до кметске побуне 1822. године.[309] Истовремено, Ђорђе Сервијски је сматран једним од истакнутих српских добротвора и покровитеља Матице српске.[310] У том смислу, посебно је значајно што је увећао задужбинску делатност свога оца удвостручивши породични стипендијски фонд под именом *Stipendarius Servickianus*, установљен очевом последњом вољом 28. априла 1794. године.[311] (Сл. 29)

Међу истакнутијим питомцима ове задужбине налазио се и епископ Лукијан Мушицки (1777–1837), који је Ђорђу 1820. године тим поводом спевао оду захвалности.[312] Двојност између локалне господарске власти и друштвене репутације добротвора одредила је даљу позицију Ђорђа Сервијског у јавном животу XIX века.

Посебну димензију сложене личности Ђорђа Сервијског открива његова ктиторска делатност у Турској Кањижи. Као породични заштитник породице Сервијски, Свети Ђорђе се празновао као локално важан, али и шире препознат ходочаснички дан. Уочи благдана у место су долазили верници који су сматрали лековитом воду из бунара и кору дрвећа које се налазило поред њега, у дворишту замка. Обичај се задржао све до Првог светског рата, окупљајући велики број ходочасника у цркву која је већ постала

[306] J. Szabó, nav.delo, 20.
[307] Isto, 20.
[308] Isto, 38.
[309] Isto, 40.
[310] Isto, 45.
[311] А. Барат, нав. дело, 75.
[312] „Osvećenjem spomen ploče obeleženo 170. godina od smrti narodnog dobrotvora Đorđa Servijskog." Centar za informisanje Novi Kneževac, 21.03.2024, https://cink.co.rs/vesti/3143-2/ (приступљено 26. 3. 2026).

тесна за локално кметско становништво, нарасло услед вишеструких миграција.[313] Стога је током визитације бискупа Јожефа Лоновића (József Lonovics, 1793–1867), Сервијски обећао да ће уместо старе, трошне цркве изградити нову богомољу за католичке вернике. Високи водостај Тисе 1844/5. године је тај процес убрзао, будући да је стара црква била стално угрожена поплавама. Нови планови регулације Тисе предвиђали су њено премештање, док о самом изгледу храма сведочи Фридрих Ул (Friedrich Uhl, 1825–1906) 1846. године: *На први поглед мала и трошна католичка црква, испред које стоји статуа Светог Јована Непомука... Маркова црква је изнутра сиромашна и мала, а изнад олтара се налази стара, тамна слика Светог Јована Непомука. Црква се налази у центру села, на пијаци. Недалеко, у другој улици, налази се српска црква, која је много већа и украшенија од католичке, можда зато што је земљопоседник Србин.*[314]

Из тог контраста може се разумети и амбиција Сервијског да се нарастајућа католичка заједница репрезентује достојним храмом. Међутим, изградња нове цркве започета је уочи револуционарних догађаја 1848. године. Према сачуваним подацима, радове је требало да изведе зидар Јанош Хофер (János Hofer) из Сегедина, док писана преписка између Гашпара Фодора (Gáspár Fodor) и Сервијског из 25. марта 1848. године, сведочи да су темељи тада већ били ископани.[315] Револуција и пратећи оружани сукоби прекинули су радове, јер је већи део мушког становништва Турске Кањиже био мобилисан, док је сам Сервијски, оптужен за издају, дошао у незавидан политички положај.[316] Након узнапредовале болести велепоседника, постало је упитно да ли ће се изградња и уређење нове цркве довршити до краја живота Ђорђа Сервијског, о чему сведочи и његов тестамент, где завештава новац православним и римокатоличким црквама и школама у Турској Кањижи и Новом Саду, али истовремено изричито налаже својим наследницима да, уколико он не буде могао, доврше започету изградњу римокатоличке цркве у року од пет година по његовој смрти. Та одредба открива да је нови католички храм схваћен као један од кључних ктиторских подухвата породице.[317]

После смрти Ђорђа Сервијског 1855. године, турскокањишки посед, према његовој тестаментарној вољи, прелази у власништво његове нећаке Катарине Миланковић-Пађански, чиме посредно миразом постаје власништво породице Шулпе,[318] а затим, удајом њене наследнице Вилхемине Шулпе (Vilma de Törökkanizsa Schulpe, 1825–1899) за Андора Талијана (Andor Tallián, 1817–1873), а потом доспева и у руке

[313] J. Szabó, nav.delo, 47.
[314] Isto, 58.
[315] На основу сачуване преписке могуће је прецизније одредити време полагања темеља. Преписка сведочи да је Сервијски, непосредно по пријему тог писма, пожурио на своје имање у Турској Кањижи како би учествовао у свечаном чину полагања камена темељца, уприличеном уз свечану мису. J. Szabó, nav.delo, 59–60.
[316] Isto, 64, 68.
[317] Isto, 71.
[318] Породица Шулпе потекла је из војничког миљеа. Браћа Вилхелм и Аугуст најпре су служила у пруској војсци, а потом, као најамни официри, и у аустријској војсци. Као капетан петроварадинског пука на бачкој Војној граници, Вилхелм је боравио у Новом Саду, где је ступио у брак са Катарином Миланковић-Пађански, блиском сродницом породице Сервијски по мајчиној линији. Цар Фрања Јосиф је 27. јула 1866. доделио племићку титулу породици са следећим образложењем: „Шулпе Емил, капетан коњице у нашем царском војном пуку и земљопоседник у Турској Кањижи, својом сталном верношћу и корисним службама које је пружао у интересу наше владарске куће и Мађарске, у различитим приликама и временима, а посебно у војним догађајима 1848–49. године, као и својом службом од 1855. године, заслужио је ово признање. Такође, као земљопоседник на цивилном пољу увек је био спреман да допринесе напретку заједнице, посебно у оснивању римокатоличке цркве и школе у Турској Кањижи, као и у ублажавању последица глади 1863. године.“ Шулпе Емил, његова супруга Матилда Ђари, њихова деца Вилмош и Алфонз, као и његов брат Аугуст, овом одлуком добили су мађарску племићку титулу са предикатом „од Турске Кањиже“. J. Szabó, nav.delo, 81, 87; А. Барат, нав. дело, 75.

породице Талијан, која ће у другој половини XIX века обележити даљу историју овог властелинства.[319] Након установљења новог власничког поретка, обновљен је уговор са градитељском породицом Хофер 1857. године, овога пута са Карољем Хофером (Karoly Hofer, 1815–1899) као извођачем радова.[320] Истовремено, турскокањишка католичка заједница се, преко управе Српске Војводине и Тамишког Баната, обратила и бечком двору молбом за финансијску помоћ, наглашавајући да је бројна заједница, већ оптерећена ратним и поплавним губицима, неспособна да самостално опреми унутрашњост новог храма. Додела царске помоћи од 400 форинти 1858. године потврдила је значај Турске Кањиже као важног сакрално-историјског топоса у ком подизање новог храма посвећеном Светом Ђорђу, у складу са средњовековним предањем, представља визуелну потврду историјске присутности католичке заједнице на периферији некадашње Круне Светог Стефана.[321]

Изградња и освећење цркве Светог Ђорђа

Архитектура нове цркве, започете 1847. а довршене 1858. године, уклапала се у владајућу стилску тенденцију средине XIX века, када се у сакралном и јавном градитељству као доминантан утврђује умерени историзам ослоњен на позноклацицистичку традицију. У складу са актуелним естетским тенденција времена, црква се одликује сведеном пластиком јасно наглашене прегледности, уравнотеженим пропорцијама и рационалним обликовањем маса, представљајући типичан пример сакралне грађевине из средине века.[322] Ликовно обликовање унутрашњости цркве упућује, међутим, на амбициознији културни програм. (Сл. 30, 31)

Главна олтарска слика Светог Ђорђа Берталана Секеља

Први значајан уметнички допринос новој богомољи представља главна олтарска пала са представом Светог Ђорђа, рад младог сликара, Берталана Секеља (Bertalan Székely, 1835–1910) из 1857. године. (Сл. 32) Данас познат као једна од кључних личности мађарског историјског сликарства и националног романтизма, Секељ је у тренутку турскокањишке поруџбине још увек био млад уметник у потрази за афирмацијом. Тек завршивши своје образовање на Бечкој академији (1851–1855), Секељ је само две године пре рада на поседу био у додиру са наставним и сликарским кругом Карла Рала (Carl Rahl, 1812–1865) и Леополда Купелвизера, док се претпоставља и да је током боравка у Бечу упоредо похађао и приватну школу Фердинанда Валдмилера

[319] Најстарија Катаринина кћи, Вилхелмина, удајом за пуковника аустријске војске Андора Талијана повезала је турскокањишки посед са породицом Талијан. Према породичном предању, Талијани су потицали из Малезе у северној Италији, одакле су крајем XVI века њихови преци, представљајући се као племићи са предикатом de Malesa, ступили у службу Матије II. На поседу су подигли велики салаш, познат као Талијан-мајур, а током наредних генерација породица је стекла истакнуто место у јавном и привредном животу Турске Кањиже. Посебно су се истакли Бела Талијан, потоњи мађарски министар пољопривреде и барон, и Емил Талијан, срески начелник, чије је деловање обележило модернизацију места кроз развој инфраструктуре, јавних установа и урбаног уређења. Уз њих се везују подизање моста, болнице, железничке станице, општинских зграда и низа привредних и комуналних установа, док је Емил Талијан посебно остао упамћен по уређењу парка и дрвореда, чиме је трајно утицао на изглед Турске Кањиже. А. Барат, нав, дело, 76; Ј. Сабо, Д. Зрнић, А. Пап, *Емил Талијан: сећање на светског путника и ловца = Tallián Emil: emlékezés egy világutazóra és vadászra*, 2001.

[320] Хофер Карољ припадао је једној од најугледнијих градитељских породица, а као градитељ стекао је углед и у изградњи новог дела Сегедина.

[321] J. Szabó, nav.delo*,* 74–75.

[322] С. Љубичић, „Римокатоличка црква Св. Ђорђа“, *Заштитар 1, Зборник заштите непокретних културних добара Међуопштинског завода за заштиту споменика културе Суботица,* Суботица, 2006, 94, Грађа Међуопштинског завода за заштиту споменика културе Суботица. https://www.heritage-su.org.rs/rimokatolicka-crkva-sv-djordja/ (приступљено 24. 3. 2026); J. Szabó, nav.delo*,* 84.

(Ferdinand Georg Waldmüller, 1793–1865), чији је слободнији стил такође утицао на даљи уметнички развој.[323] Рано раздобље Секељевог школовања припада постреволуционарном тренутку у историји Бечке академије, када се њен некадашњи институционални ауторитет постепено преобликовао у правцу модерније уметничке школе. После револуције 1848. године и организационих промена из 1850. године, долази до децентрализације утицаја па тако Академија постаје подређена Министарству просвете.[324] У таквом амбијенту ликовно формирање младих уметника се одвија у пресеку различитих поетика, од тада актуелне назаренски обојене религиозне и историјске слике Леополда Купелвизера као припадника друге генерације назаренских уметника, преко монументалног, колористички снажног историзма Карла Рала, до Валдмилеровог окретања непосредном посматрању природе и слободнијег сликарског поступка.

Ипак, здравствене и материјалне околности Секељу нису дозволиле уобичајен развојни пут, па тако поруџбина за Турску Кањижу постаје његова прва сакрална поруџбина и уједно преломан тренутак легитимације младог уметника.[325] Посао на турскокањишком поседу добија посредством тадашњег мецене и земљопоседника, мајора Агоста Шупле (Ágost Schulpe), када први пут постаје познат *публици* јужноугарских територија.[326] После смрти Сервијског, породица Шулпе преузела је водећу улогу у даљем уређењу имања и новоподигнуте цркве.[327] Посредовањем Агоштона Шулпеа, који је о младом сликару писао својој рођаки Катарини у Турску Кањижу, Секељ је примљен као гост у замак властелинско-племићке породице. Тако је, још пре завршетка изградње цркве, двадесетдвогодишњи уметник на самом почетку каријере добио прилику за вишемесечни боравак на племићком поседу, где је под покровитељством породице Шупле најпре израђивао њихове портрете, да би му тек потом била поверена и израда главне олтарске слике за нову католичку цркву.[328]

Секељ је најпре извршио мерење црквеног простора како би одредио размере будуће пале, а потом је израдио више припремних скица, на основу којих је постепено обликовао коначну олтарску композицију.[329] Већ се у раним решењима јасно уочава да

---

[323] Zs. Bakó, *Bertalan Székely,* Kossuth Publishing Company, 2006; Famous Hungarian Painters, 6, 8.

[324] C. von Lützow, *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste,* 1877; C. Ekelhart-Reinwetter, „Lamberg-Sprinzenstein, Anton Franz de Paula Graf von“, *Neue Deutsche Biographie*, Vol. 13, 1982, 430, *Deutsche Biographie*, www.deutsche-biographie.de/gnd136222609.html#ndbcontent, приступљено 27. 5. 2026; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена“, 13–47.

[325] Због два узастопна обољења од тифуса, Секељ је више пута прекидао школовање: након привременог повратка из Беча у Ердељ 1852. године, поново се вратио на Академију 1853, где је, уз препоруку Јозефа Фириха, у Албертини копирао старе мајсторе, али је већ 1855. због тешких породичних прилика морао поново да напусти студије. После нове болести и опоравка, 1856. је боравио у Сибињу (тада Nagyszeben), где се, поред наставничког рада и портретисања, његов дар запажа у војничким и аристократским круговима. Пресудан се показао сусрет са официром Јожефом Берешом, који му је пружио материјалну и личну подршку, увео га у круг потенцијалних наручилаца и, најзад, посредством Агоштона Шулпеа, омогућио његов долазак у Турску Кањижу. Zs. Bakó, „A Székely család művészi öröksége, a tehetség ajándéka“, *Székely Bertalan Műteremház Füzetek*, no. 20, Műteremház Galéria, Szada, 8. 3. 2022 – 3. 6. 2022, 7; J. Szabó, nav.delo*,* 79–80.

[326] Zs. Bakó, „A Székely család művészi öröksége, a tehetség ajándéka“, 7.

[327] J. Szabó, nav.delo*,* 83.

[328] Према доступним подацима, Секељ је током боравка код Шулпеових најпре израдио четири уљана портрета чланова породичног круга, међу којима су били портрети Ђорђа Сервицког, начињен према бечкој графици из 1846. године, Катарине Миланковић-Пађански и Емила Шулпеа, док идентитет четврте приказане личности није поуздано утврђен. Тек након ових радова, којима је потврдио своје сликарско умеће, поверена му је и израда олтарске слике за новоизграђену цркву. J. Szabó, nav.delo*,* 81.

[329] Различите варијанте ове композиције уметник је 1858. године забележио и у свом дневнику у сегменту под насловом *Sanct Georg: Der Drachentöster* (Свети Ђорђе, убица аждаје). Zs. Bakó, „A Székely család művészi öröksége, a tehetség ajándéka“, 7.

се определио за иконографски тип Светог Ђорђа као *miles christianus*, док у коначној верзији фигура стојећег светитеља заузима целу висину слике. Свети Ђорђе приказан је у ратничкој опреми, са панциром, шлемом и црвеним огртачем, док му уз леви бок виси мач, а копље у левој руци пробада аждају. Слику је у почетку замислио у димензијама од око 370 x 210 cm, док је изведена олтарска пала, уље на платну, достигла приближно 400 x 200 cm, односно 405 x 245 cm са рамом.[330] Успешним остварењем монументалне слике, Секељ је показао усвојено академско образовање и познавање историјског сликарства. Као породични заштитник Сервијских, али и као хришћански мотив укорењен у предањима о легендарним почецима чанадске бискупије, Свети Ђорђе је у турскокањишком контексту носио вишеструко значење. Његов култ био је истовремено ослоњен на локалну побожну праксу, будући да се место већ везивало за ходочасничка окупљања, али и на шири историјско-симболички хоризонт који је овај простор повезивао са генезом мађарске државности. Отуд је представа Светог Ђорђа у новоподигнутом храму деловала у више равни. Он је представљен као заштитник породице и имања, али и као визуелна артикулација историјске и сакралне меморије места.

Са друге стране, задовољство породице Шулпе Секељевим портретним и религиозним сликарством постало је полазиште сликареве даље уметничке афирмације. Катарина Шулпе препоручила је младог уметника својој ћерки Теодори (Theodora Ernestine Schulpe, 1832–1910), супрузи грофа Бертолда фон унд цу Ајхелбурга (Maria Berthold Johann Nepomuk Anton Franz Daniel, Graf von und zu Aichelburg, 1823–1861), власника поседа Маршендорф, чиме је Секељу био отворен пут ка новом кругу аристократских наручилаца. На овом примеру јасно се препознаје механизам препоруке који је за младе уметнике био од пресудне важности, где је, конкретно Секељу, посредством тих ангажмана омогућен наставак школовања у Минхену, а потом и Дрездену.[331]

Да је нова црква схватана као више од локалне богомоље, потврђује и свечаност њеног освећења 24. октобра 1858. године. О великој свечаности *Temesvarer Zeitung* је известио следеће:

Дана 23. октобра Турску Кањижу посетио је преузвишени Шандор Чајаги, бискуп Чанадске епархије, са бројном црквеном пратњом. Госте је у дворцу примило турскокањишко племство и представници округа. Следећег дана, у недељу, 24. октобра, свечана поворка кренула је из дворца ка новом храму. Бискупа је пратио велики број верника. Свечаност је започела пре подне, уз звоњаву звона. Бискуп је предводио процесију, најпре до старе цркве, одакле су изнете највредније богослужбене ствари, након чега је поворка кренула ка новом храму. После молитве на месту где су биле моштиˌ кренули су ка вратима нове цркве, певајући литаније. Бискуп је са свештенством три пута опходио храм и освештао његове спољне зидове. Потом је пастирским штапом три пута покуцао на врата, нацртао знак крста и ушао у цркву са пратњом, где је освештао унутрашњост и окупљене вернике. Затим је уследило освећење олтара и уношење реликвија.[332]

---

[330] Током ратних дејстава слика је пала са олтара и том приликом била оштећена, након чега ју је привремено обновио један локални сликар. Иако је временом претрпела знатна оштећења, темељно је рестаурирана 2021. године, када ју је у обновљену цркву након рестаурације вратила сликарка-конзерватор и рестауратор Жужана Корхец Пап. Према: „Решење о заштити за Римокатоличку цркву у Новом Кнежевцу", *Покрајински завод за заштиту споменика културе Нови Сад,* бр. 718, 16. 7. 1952; Zs. Korhecz Papp, "Székely Bertalan törökkanizsai Szent György főoltárképe", *Bácsország: Vajdasági honismereti szemle*, no. 65, 2013, 29–30.

[331] Zs. Bakó, „A Székely család művészi öröksége, a tehetség ajándéka", 8.

[332] J. Szabó, nav.delo, 84.

Долазак чанадског бискупа Шандора Чајагија са пратњом, процесија од дворца преко старе до нове цркве, преношење богослужбених предмета, троструки опход храма, освећење зидова, уношење реликвија и вишејезична проповед бискупа, представља сакрални спектакл велике репрезентативне снаге. Иако се сам обред по форми није разликовао од уобичајене римокатоличке праксе, у турскокањишком случају он је попримио изразито симболичко значење, обједињујући ктиторско сећање на породицу Сервијски, улогу породице Шулпе у даљем ктиторском и донаторском механизму и озваничење новог сакралног упоришта под окриљем бискупске јурисдикције.[333] Сачувано сведочанство бискупске визитације и освећења храма представља типизирани облик сакралног обреда који пружа ближи увид у религијске праксе римокатоличких, често мултинационалних заједница на племићким велепоседима. Повезане заједничком вероисповешћу као важним идентитетским обрасцем, овакве свечаности су представљале значајан аспект свакодневице руралног становништва XIX века, често обликованог искуством миграција и живота измештеног из свог завичајног и културног хабитуса.

Бочни олтар и остали сликарски репертоар

Након изградње, првобитног ликовног уређења и освешћења храма, даљи развој ликовног репертоара турскокањишке цркве евидентиран је између 1866–1868. године, када папски камерлан и архипрезвитер, Рац Ференц (Rácz Ferenc, 1847–1920), откупљује слику за бочни олтар римокатоличке цркве, под називом *Света Ана учи Богородицу* (150 x 70 cm). Аутор слике, Мор Тан (Mór Than, 1828–1899) рођен је 1828. године у Бечеју, у досељеничкој племићкој породици немачког порекла. Упоредо са студијама права и филозофије, рано уметничко образовање започео је 1846. године у бечком атељеу Миклоша Барабаша (Miklós Barabás, 1810–1898), једног од најзначајнијих представника мађарског бидермајера. Искуство револуције 1848–1849, у којој је суделовао као сликар и визуелни хроничар, трајно га је усмерило ка историјској и национално обојеној тематици. После слома револуције наставио је школовање у Бечу, најпре на Ликовној академији, где је од 1851. године учио код Леополда Купелвизера, Франца Добијашофског (Franz Joseph Dobyaschofsky, 1818–1867) и Карла Рала, кога је потом пратио и у његовој приватној школи, формирајући се као особен академски сликар и истакнути Ралов шегрт (1852–1855).[334] У складу са раним подстицајима, његово стваралаштво се даље развијало на пресеку бидермајерске традиције, академско поткованог историјског сликарства и личног искуства мотивисаног национално обојеним, романтичарским изразом.

Даље усавршавање, према устаљеном моделу развојног пута једног младог европског сликара, наставио је на путовањима по Немачкој, Француској и Италији.[335] По повратку у Беч наставио је рад у Раловом атељеу, помажући сликару на већим јавним и приватним пројектима, да би потом, између 1858–1859. године, захваљујући награди коју је претходне године добио од Пештанског уметничког удружења, поново путовао у Италију, а затим и отворио сопствени атеље у мађарској престоници.

Са дугогодишњим искуством академског образовања, шегртовања код славног сликара и вишеструких путовања по европским ликовним престоницама, Тан се

[333] Isto, 84.
[334] G. Kas, „Attila lakomájának művelődéstörténeti háttere, Than Mór képe alapján. Attila fejedelem halálának 1550. évfordulójára“, *Honismeret*, Vol. 31, No. 4, 2003, 3–7, https://mek.oszk.hu/04000/04022/html/dokumentum.htm, приступљено 30. 3. 2026.
[335] Isto.

почетком шездесетих година враћа у Пешту и профилише као самостални сликар на мађарској уметничкој сцени. Стваралаштво Мора Тана од почетка је било усмерено ка историјским композицијама и сценама из мађарског народног живота, док се у каснијим фазама његов израз развија у правцу све амбициознијег историјског сликарства, поред истовремене израде портрета, као и митолошких и алегоријских представа, чиме је потврђена ширина сликаревих домета. О његовом угледу сведоче и монументалне поруџбине које добија у другој половини века. Заједно са Каролељем Лоцом (Károly Lotz, 1833–1904) радио је 1864. године на зидним сликама у пештанском *Вигадоу* (мађ. Vigadó) а потом и у Мађарском народном музеју, где је, између осталог, осликао степенишни простор.[336]

У овом, зрелом периоду његовог стваралаштва и тренутку самосталног успона на средњоевропској ликовној сцени, долази и до откупа олтарске слике за турскокањишку цркву. (Сл. 33) Иако по формату и амбицији мање монументална од Танових историјских композиција, представа Свете Ане и Богородице за турскокањишки бочни олтар сублимира дотадашња сликарева формална и животна искуства. Уместо на његов препознатљиви, класично устројени историјски манир, композиција се ослања на смиренији и побожнији ликовни језик, близак назаренском кругу, са којим је уметник био упознат махом посредством Купелвизеровог силабуса који је тада већ био устаљен на бечкој академији. Света Ана приказана је како седи испред аркаде, благо окренута надесно, држећи десном руком отворену књигу на крилу, док левом нежно привија уза себе Богородицу, клечећи поред њених колена са склопљеним рукама у молитвеном ставу. Изнад њих, у простору између архитектонског оквира и отвореног неба, анђео у лету спушта венац на Маријину главу, док се у позадини назиру сводови, стубови и сегментна визура ка пејзажу. Целокупни призор грађен је на смиреним фигурама, ритмизованим драперијама и пригушеном колористичком регистру, у којем су светлосни акценти усмерени превасходно на површине неба.[337] Композиционо решење двају фигура даје утисак духовне узвишености и контемплативне плошности, својствене визуелној поетици назаренског братства.

Иако није познато да ли је Рац Ференц дело непосредно наручио или је откупио већ готову композицију из сликаревог атељеа, у време њеног доспећа у Турску Кањижу (1866–1868) Мор Тан је већ био етаблиран уметник, чији је углед превазилазио оквире мађарске престонице, што је и званично потврђено 1867. године, када је одликован витешким Редом Франца Јозефа. Стога се укључивање једног његовог дела у ликовни програм цркве могло сматрати извесном привилегијом, колико због његовог уметничког квалитета, толико и због патриотски обојеног, постреволуционарног сентимента који је пратио фигуру романтичарског сликара, запамћеног као визуелног хроничара револуционарног заноса своје нације. Тако је римокатолички храм на Тиси постао место сабирања дела двојице истакнутих мађарских уметника: једног, који је управо ту започео своју каријеру, и другог који је, потекавши из ових крајева, у ширим уметничким круговима стекао име, да би га локална заједница потом препознала и прихватила као свога.

Поред дела деветнаестовековних сликара, даље истраживање црквеног репертоара упућује и на присуство знатно старијих, вероватно северноиталијанских слика из XVII века, што сакралном простору даје додатну временску дубину. Према документацији о рестаурацији, коју је припремила др Жужана Корхец Пап из Градског

[336] A. Bojtos, *Nagy mesterek nyomában: Benczúr Gyula és Lotz Károly tanári tevékenysége az I. és II. számú festészeti mesteriskolában*, doktorska disertacija, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, 2024.

[337] О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату“, 1976, 117–183, 168.

музеја у Суботици, утврђено је да су: „... две слике истих димензија (193 × 72 cm) изведене истом техником и чини се да су дела непознатог северноиталијанског мајстора високог квалитета. Вероватно су некада стајале са обе стране централне олтарске слике у некој доминиканској цркви. Према натпису на полеђини, слика Светог Адалберта/Војтјеха настала је 1650. године уз подршку грофа Гаспара Ди Лањоска. Завод за заштиту споменика културе ставио је под заштиту слике Свете Ане, Светог Адалберта/Војтјеха, блажене Маргарете Савојске, као и слику Светог Ђорђа из турскокањишке католичке цркве.“[338] Тако је у оквиру једног релативно једноставног архитектонског склопа постепено изграђен репертоар који спаја мађарско академско и северноиталијанско барокно сликарство, употпуњујући трансисторијски наратив важног сакралног топоса мађарске нације. (Сл.34)

*

Упркос иницијалним ктиторским напорима породице Сервијски и Шупле, крајем XIX века долази до постепеног премештања тежишта са властелинског патроната на институционалнији облик црквеног старања. Изградња школе, јачање улоге жупника, формирање самосталне католичке црквене општине и, најзад, правно одрицање велепоседника од ктиторских права и обавеза, означили су крај фазе феудалног меценатства. Уговором из 1892. године, склопљеним између чанадског бискупа и турскокањишких велепоседничких породица, званично су регулисани односи према римокатоличкој цркви. Велепоседници су се обавезали на једнократну новчану исплату за издржавање жупника и кантора, одржавање цркве и парохијских зграда, као и на исправку земљишнокњижног стања у корист саме цркве, док су се заузврат трајно одрекли свих ктиторских права и обавеза, задржавајући само право коришћења породичног ораторијума.[339]

Окончањем властелинског патроната, турскокањишка римокатоличка црква званично је прешла у надлежност црквене општине. Шире гледано, почетком XX века патронатски модел постепено је замењен грађанским и парохијским прилозима, када сакрална уметност све више прелази из домена феудалног ктиторства у сферу колективне бриге саме црквене заједнице. У том контексту треба посматрати дар Јаноша Добоа и његове супруге, који су цркви приложили статуе Свете Ане и Светог Јована, као и настојања Ференца Раца да између 1909. и 1913. године додатно украси унутрашњост храма предметима набављеним из уметничких радионица Средње Европе.[340]

Премда је прва деценија новог века обећавала већу самосталност некадашњег кметског становништва у обликовању црквене заједнице, Турска Кањижа је убрзо поделила судбину остатка Дуалне монархије. Након што је 30. новембра широм Монархије служена миса за покој душе преминулог владара Франца Фердинанда (Franz Ferdinand von Österreich-Este, 1863–1914), већ је 26. јануара 1917. године турскокањишка парохија непосредно суочена са ратним реквизицијама, када су се у њој изненада појавили аустроугарски војници са намером да скину звона и бакарне кровове торњева, а потом и металне цеви оргуља.[341] Ратне реквизиције представљале су типичан пример редукције сакралне материјалне културе под притиском ратне економије, процесу у којем су цркве систематски лишаване свог аудитивног и визуелног идентитета. Конкретно, на примеру ктиторског здања у Турској Кањижи јасно је предочен лук успона и урушавања сакралног градитељства и уметности у раздобљу, које обухвата

[338] J. Szabó, nav.delo, 89, 95. према: Zs. Korhecz Papp, „Székely Bertalan törökkanizsai Szent György főoltárképe“, 29–30.
[339] Прекуцан уговор у целости доступан на мађарском језику у: J. Szabó, nav.delo, 99–100.
[340] Исто, 99–121.
[341] Исто, 131.

обнову и стабилизацију простора Торонталске жупаније, а потом и коначни слом Хабзбуршке, односно Дуалне монархије у вртлогу Првог светског рата. Историјат места и изградња цркве показују у којој су мери сакрална архитектура и визуелна уметност током XIX и почетком XX века биле изложене различитим облицима идеолошке инструментализације, од предреволуционарних импулса и постреволуционарног сентимента, преко јубиларних реминисценција на „златно доба“ мађарске нације, до коначног свођења црквених добара на пуки материјални ресурс у тренутку ратне кризе.

О томе сведочи сачувани *Уговор о реквизицији звона на територији Турске Кањиже*:

Општина Турска Кањижа
Број: 2163/1917
Предмет: Реквизиција звона за ратне потребе

Римокатоличком парохијском уреду

на лицу места

На основу уредбе Министарства унутрашњих послова, објављене у *Службеном листу Министарства унутрашњих послова* (*Belügyi Közlöny*), бр. 25, под бројем 10875/1917, као и наредбе среског начелника бр. 4085, објављује се следеће:
На основу чланова 24. и 27. Закона XVIII из 1912. године о ратним услугама, наређује се:

§ 1.

Звона израђена од бронзе или других црвених легура, односно бакра, месинга и сл., чији је највећи спољашњи пречник 25 cm или већи, сматрају се погодним за ратне потребе. Тај материјал, осим уколико није добровољно уступљен у року од 45 дана, не сме се ни продати ни прерађивати.

§ 2.

Одузимање се не односи на железничка сигнална звона и бродска звона, као ни на она звона која имају историјску или уметничку вредност и која као споменици морају бити сачувана. О историјској или уметничкој вредности звона одлучује министар вера и просвете, након саслушања државне комисије за споменике. На подручју Хрватске, Славоније и Далмације одлуку доноси бан.

§ 3.

За звона која не припадају храмовима, односно капелама, власници су дужни да у року од две недеље од дана ступања уредбе на снагу пријаве:

1. име и место становања власника;
2. место на којем се звоно налази, односно општину, улицу и број;
3. број звона;
4. да ли су спремни да звона добровољно уступе.

Пријаве се морају без одлагања доставити надлежним војним властима.

§ 4.

Звона одузета за ратне потребе [...]

Након ступања ове уредбе на снагу, лица овлашћена да располажу звонима морају у року од две недеље да их предају надлежној војној територијалној команди. По истеку овог рока, војне власти имају право да, у складу са уредбом, уз изузетке наведене у § 2. и § 6, преузму, демонтирају и однесу звона.

§ 5.

Што се тиче накнаде за звона, без обзира на то да ли су предата добровољно или су одузета, за преузети материјал одређена је надокнада од 4 круне по килограму.

Приликом преузимања мора се прецизно утврдити тежина звона. Делови који не садрже бакар, као што су носачи, окови, језици звона и механизми чекића, не узимају се у обзир приликом мерења. Међутим, остали делови звона улазе у укупну тежину.

Накнаду исплаћује надлежни орган или лице које одреди војна територијална команда.

§ 6.

Предаја, односно преузимање звона, мора се извршити у присуству представника општине, у градовима градоначелника, или њихових делегата. У случају црквених звона мора бити присутан и представник црквених власти.

Пошто се тачна тежина звона може утврдити тек након њиховог скидања, тек тада се може одредити и висина надокнаде.

О времену преузимања војна команда обавештава општинску управу, која о томе саставља записник, а у случају црквених звона обавештава и црквену власт.

Записник мора да садржи:

1. назив насеља, а код црквених звона и назив храма; код осталих звона име власника и адресу;
2. број и опис предатих звона;
3. назив војног органа који врши преузимање;
4. назив надлежног органа или лица које прима накнаду, као и тачну тежину звона;
5. укупан износ накнаде, обрачунат по 4 круне по килограму.

Записник се израђује у три примерка, а код црквених звона у четири примерка. Један примерак остаје код општине, други код војне команде, трећи код власника звона, односно код лица које је имало право располагања звонима. Четврти примерак доставља се црквеној власти.

У случају добровољне предаје звона, војна команда шаље потврду о преузимању надлежном органу или лицу које је предало звона.

У таквим случајевима издаје се признаница о преузимању звона у два примерка, а код црквених звона у три примерка. Један примерак добија црквена власт или лице које је звона предало, а други користи војна територијална команда. Признаница мора да садржи податке прописане раније поменутим записником.

§ 7.

Војна управа је дужна да надокнади сваку штету насталу на згради приликом скидања звона.

Приликом предаје звона мора се записнички утврдити да ли је приликом њиховог скидања настала штета или не, и то:

а) ако је скидање звона извршено на основу наредбе, онда се то бележи у записнику наведеном у § 6;

б) ако је предаја извршена добровољно, војна управа је дужна да састави посебан записник у два примерка, а код црквених звона у три примерка, који потписују представници заинтересованих страна присутни приликом примопредаје.

Војна територијална команда дужна је да обезбеди неопходне поправке о трошку војне управе. По завршетку радова, општинска власт је обавезна да, на захтев војне управе или заинтересованих страна, састави записник о стању зграде.
Овај поступак врши се у присуству представника војне управе и заинтересованих страна.

Оригинални документ:

Törökkanizsa község
Szám: 2163/1917
Tárgy: Harangok hadicélokra történő rekvirálása

A római katolikus plébániahivatalnak
helyben

A Belügyminisztérium rendelete alapján, amely a *Belügyi Közlöny* 25. számában, 10875/1917. szám alatt jelent meg, valamint a járási főszolgabíró 4085. számú rendelete értelmében az alábbiak tétetnek közhírré:
Az 1912. évi XVIII. törvénycikk 24. és 27. §-ai alapján, a hadiszolgáltatásokról, elrendeltetik:

1. §

A bronzból vagy más vörösötvözetekből, azaz rézből, sárgarézből és hasonló anyagokból készült harangok, amelyek legnagyobb külső átmérője 25 cm vagy annál nagyobb, hadicélokra alkalmasnak minősülnek. Ezen anyag, amennyiben 45 napon belül önként át nem adatott, sem el nem adható, sem fel nem dolgozható.

2. §

A lefoglalás nem vonatkozik a vasúti jelzőharangokra és a hajóharangokra, továbbá azokra a harangokra sem, amelyek történeti vagy művészeti értékkel bírnak, s amelyeket mint emlékeket meg kell őrizni. A harang történeti vagy művészeti értékéről a vallás- és közoktatásügyi miniszter dönt, a műemléki bizottság meghallgatása után. Horvátország, Szlavónia és Dalmácia területén a döntést a bán hozza meg.

3. §

Azoknak a harangoknak az esetében, amelyek nem tartoznak templomokhoz, illetve kápolnákhoz, a tulajdonosok kötelesek a rendelet hatálybalépésétől számított két héten belül bejelenteni:

1. a tulajdonos nevét és lakóhelyét;
2. azt a helyet, ahol a harang található, vagyis a községet, utcát és házszámot;
3. a harangok számát;
4. azt, hogy készek-e a harangokat önként átadni.

A bejelentéseket haladéktalanul meg kell küldeni az illetékes katonai hatóságoknak.

4. §

A hadicélokra lefoglalt harangok [...]
A jelen rendelet hatálybalépése után azok a személyek, akik a harangok felett rendelkezni jogosultak, kötelesek azokat két héten belül az illetékes katonai területi parancsnokságnak átadni. E határidő lejárta után a katonai hatóságoknak jogukban áll, a rendelet értelmében, a 2.

és 6. §-ban meghatározott kivételek figyelembevételével, a harangokat átvenni, leszerelni és elszállítani.

5. §

A harangokért járó térítés tekintetében, függetlenül attól, hogy azokat önként adták át vagy lefoglalták, az átvett anyag után kilogrammonként 4 korona kártalanítás állapíttatik meg.
Az átvétel alkalmával a harang súlyát pontosan meg kell állapítani. Azok az alkatrészek, amelyek rezet nem tartalmaznak, mint például a tartók, vasalások, harangnyelvek és kalapácsszerkezetek, a mérlegelésnél nem vehetők figyelembe. A harang egyéb részei azonban beleszámítanak az összsúlyba.
A kártalanítást az illetékes szerv vagy az a személy fizeti ki, akit a katonai területi parancsnokság kijelöl.

6. §

A harangok átadásának, illetve átvételének a község képviselője, városokban a polgármester, vagy ezek megbízottjai jelenlétében kell megtörténnie. Egyházi harangok esetében az egyházi hatóság képviselőjének is jelen kell lennie.
Mivel a harang pontos súlya csak annak leszerelése után állapítható meg, a kártalanítás összege is csak ezután határozható meg.
Az átvétel időpontjáról a katonai parancsnokság értesíti a községi elöljáróságot, amely erről jegyzőkönyvet vesz fel, egyházi harangok esetében pedig az egyházi hatóságot is értesíti.
A jegyzőkönyvnek tartalmaznia kell:

1. a helység nevét, egyházi harangok esetében a templom nevét is; egyéb harangok esetében a tulajdonos nevét és címét;
2. az átadott harangok számát és leírását;
3. az átvételt végző katonai szerv megnevezését;
4. annak az illetékes szervnek vagy személynek a megnevezését, aki a kártalanítást átveszi, valamint a harang pontos súlyát;
5. a kártalanítás teljes összegét, kilogrammonként 4 korona alapján kiszámítva.

A jegyzőkönyv három példányban készül, egyházi harangok esetében négy példányban. Egy példány a községnél marad, a második a katonai parancsnokságnál, a harmadik a harang tulajdonosánál, illetve annál a személynél, aki a harangok felett rendelkezni jogosult volt. A negyedik példányt az egyházi hatóságnak kell megküldeni.
A harangok önkéntes átadása esetén a katonai parancsnokság átvételi igazolást küld annak az illetékes szervnek vagy személynek, aki a harangokat átadta.
Ilyen esetekben a harangok átvételéről két példányban, egyházi harangok esetében három példányban kell elismervényt kiállítani. Egy példányt az egyházi hatóság vagy az átadó személy kap, a másikat pedig a katonai területi parancsnokság használja fel. Az elismervénynek tartalmaznia kell a fent említett jegyzőkönyvben előírt adatokat.

7. §

A katonai igazgatás köteles megtéríteni minden olyan kárt, amely a harang leszerelése során az épületben keletkezett.
A harang átadásakor jegyzőkönyvben kell megállapítani, hogy a leszerelés során keletkezett-e kár vagy sem, mégpedig:

a) ha a harang leszerelése parancs alapján történt, ezt a 6. §-ban említett jegyzőkönyvben kell feltüntetni;
b) ha az átadás önkéntesen történt, a katonai igazgatás köteles külön jegyzőkönyvet készíteni két példányban, egyházi harangok esetében három példányban, amelyet az átadásnál jelen lévő érdekelt felek képviselői írnak alá.
A katonai területi parancsnokság köteles a szükséges javításokat a katonai igazgatás költségén elvégeztetni. A munkálatok befejezése után a községi hatóság köteles, a katonai igazgatás vagy az érdekelt felek kérelmére, jegyzőkönyvet felvenni az épület állapotáról.
Ezt az eljárást a katonai igazgatás és az érdekelt felek képviselőinek jelenlétében kell lefolytatni.[342]

Црква Свете Марије Магдалене у Беодри/Новом Милошеву

Породица Карачоњи и изградња цркве Свете Марије Магдалене

Успон велепоседничких имања, а посредно и њихових ктиторских здања, био је уско повезан са послеосманском прерасподелом земљишта у Банату, када су након успостављања жупанијског система 1779. године пространи поседи продавани на царским лицитацијама у Бечу и Темишвару. У датим околностима, у откупу земље предњачили су немађарски трговци и предузетници, који су као политички поузданији и мање везани за угарске сталешке интересе одговарали стратегији руководеће хабзбуршке управе. Из тог миљеа формирана је нова банатска земљопоседничка елита, чија ће ктиторска делатност даље обележити сакрални и културни пејзаж Торонталске жупаније. Један од најзначајнијих примера таквог успона представља јерменска породица Карачоњи. Пореклом из ове породице је Богдан Карачоњи (Bogdán Deodat Karátsonyi), који је 1781. године поставио темеље будућег беодранског поседа, данашњег Новог Милошева.[343] Његови потомци су током наредних генерација ширили и развијали већ пространо имање у такозваној Беодри, укључујући и оближње пашњаке, њиве и мочварне пределе, обликујући их у заокружено привредно газдинство, уз подизање управних и верских објеката, породичних резиденција и пратеће инфраструктуре, која је чинила окосницу локалног урбаног и културног развоја.[344]

Напори племићке породице Карачоњи ка привредном напретку доводе до организованог досељавања мађарског и немачког становништва, претежно пољопривредне и сточарске радне снаге, као и занатлија и трговаца. Као последица тог демографског и друштвеног оживљавања, у Беодри је већ 1796. године основана

[342] Преузето у интегралном облику из: J. Szabó, 99–100. (прев. Barta Sándor)
[343] Беодрански посед је Богдан Карачоњи 1781. године откупио за 103.000 форинти, након чега му је Бечки двор доделио племићки предикат „од Беодре“. Иако је цар намеравао да га одликује грофовском титулом, он је уместо тога затражио и добио више земљишних поседа различитог обима. Године 1805. од грофа Фране Драшковића (хрв. Graf Franjo Frederik Ksaver Drašković, мађ. Draskovich de Trakostjan Ferenc Xavér, 1750–1817) купио је банатска насеља Банлок, Долац, Овсеницу, Соку и Партош. Као врхунац титуларних подвига ове породице, Гвидо Карачоњи (Karátsonyi Guido 1817–1885) 1858. године добија аустријску грофовску титулу, која је 1878. проширена и на мађарску регију. Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 14; J. Sisa, „A beodrai Karátsonyi-kastélyok és Pán József“, in: *Kő kövön / Stein auf Stein: Dávid Ferenc 73. születésnapjára / Festschrift für Ferenc Dávid*, eds. E. Szentesi, K. Menényi, A. Simon, Vol. II, Budapest, 2013, 287–302, 287.
[344] Године 1805. Беодра је стекла статус вароши, а исте године феудални господари је унапређују у такозвани *пољопривредни град*, чиме стиче право на одржавање три годишња вашара. М. Бешлин, „Историјски развој Новог Милошева“, у: *Градитељско наслеђе Новог Милошева*, Д. Раушки, М. Бешлин, Зрењанин, 2013, 9–24.

капеланија, која је 1832. уздигнута на ранг жупе.[345] Под управом браће Лајоша и Ласла Карачоњија (Lajos Karátsonyi, 1793–1857, László Karátsonyi, 1806–1869), у месту је 1838. започета изградња нове римокатоличке цркве на темељима старије богомоље, посвећене Светој Марији Магдалени. Црква је завршена 1841. године, а већ 1842. постала је породична гробница. Функционишући као маузолеј, у крипти испод олтара сахрањено је око двадесет чланова породице Карачоњи, чиме је храм постао трајни симбол њиховог племићког престижа и духовног наслеђа.[346] (Сл.35)

Посматрано у том светлу, и сам архитектонски оквир римокатоличке цркве Свете Марије Магдалене у Беодри представља израз истористичких стремљења и естетских начела породице Карачоњи. Доминантан утисак спољашњости грађевине чине два висока торња на главној фасади, која својом монументалношћу и строго симетричним распоредом наглашавају репрезентативни карактер ктиторског храма. Подједнако, унутрашње уређење беодранског здања одликују истористички елементи, приметни на резбарским радовима бечког мајстора Рајсингера, које употпуњује уметничка столарија из радионице Јаноша Фогарашија (Fogarasi János).[347] (Сл.36)

Главна олтарска слика Марије Магдалене Микеланђела Григолетија

По освештању цркве 1842. године, одмах се приступило њеном ликовном уређењу, па је најпре наручена главна олтарска пала са представом Марије Магдалене, дело италијанског сликара Микеланђела Григолетија (Michelangelo Grigoletti, 1801–1870).[348] (Сл.37) Микеланђело Григолети рођен је у граду Порденоне, у данашњој покрајини Фриули-Венеција Ђулија, у доба када је овај крај био под аустријском управом, што је пресудно обликовало његово формирање у културном простору на раскршћу италијанског и средњеевропског света. Та двојност ће у великој мери одредити његов уметнички развој, изграђен подједнако у Италији и у земљама Хабзбуршке монархије.[349] Одрастао у бурном времену Наполеонових ратова, Григолети је уз посредовање градске

[345] Важно је истаћи да је детаљно истраживање градитељства породице Карачоњи у Беодри отежано чињеницом да је породични архив, или бар његов већи део, уништен у Мађарском националном архиву током 1945. године. J. Sisa, „A beodrai Karátsonyi-kastélyok és Pán József“, u: E. Szentesi, K. Menténi i A. Simon (eds.), *Kő kövön / Stein auf Stein: Dávid Ferenc 73. születésnapjára / Festschrift für Ferenc Dávid*, Vol. II, Budapest, Vince Kiadó, 2013, 287, 299.

[346] М. Бешлин, „Историјски развој Новог Милошева“, 7–8; Д. Раушки, нав.дело, 94–95; Odluka o utvrđivanju Rimokatoličke crkve Sv. Magdalene u Beodri za SK, Vlada RS, 05 br. 633-7575/2005, 1. 12. 2005, *Sl. glasnik RS*, br. 108/2005, 19–20; J. Sisa, „A beodrai Karátsonyi-kastélyok és Pán József“, 288.

[347] Паралелно са овим радовима, у периоду од 1840. до 1846. трајала је изградња Карачоњијевог дворца, подигнутог у стилу позног класицизма, према пројекту будимпештанског архитекте Јожефа Пана (Pán József, 1810–1890). Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба,* 38; О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату“, *Грађа за проучавање споменика Војводине*, 1978, 121–243, 129.

[348] У досадашњој литератури помиње се име Мајер Григолети, што је, по свему судећи, резултат погрешног читања потписа, будући да се италијански сликар потписивао у више варијанти, као M. Grigoletti, Michel. Grigoletti, Mich. Grigoletti, што је могло довести до забуне. Мање вероватна, али не и искључена могућност јесте да је реч о бечком уметнику Антону Мајеру, који је након Григолетијеве смрти довршавао његова дела, између осталог и бочни олтар у естергомској катедрали, те да је можда и на беодранској цркви интервенисао нешто касније. Д. Раушки, нав. дело, 108 О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату“, 121–243, 129. Више о архитектонском и ликовном обликовању естергомског здања: P. Cséfalvay, „A bazilika belseje“, in: *Az esztergomi Bazilika, Kincstár és Vármúzeum*, Esztergom, 1992, 17.; J. Sisa, *Motherland and Progress: Hungarian Architecture and Design 1800–1900*. Birkhäuser, 2016, 162, 165.

[349] G. Rovani, *Storia delle lettere e delle arti in Italia: giusta le reciproche*, vol. 4, Milano, 1858, 453–455; P. Molmenti, *La pittura veneziana*, Firenze, Fratelli Alinari, 1903, 137.

општине ослобођен обавезне осмогодишње војне службе под хабзбуршком управом.[350] Избегавши војну обавезу, већ 1820. године похађа Венецијанску академију лепих уметности (*Accademia di Belle Arti di Venezia*), где започиње своје формално уметничко образовање на катедри Теодора Матинија (Teodoro Matteini, 1754–1831) и Одорика Политија (Odorico Politi, 1785–1846), усвојивши основе неокласицистичког стила, који ће трајно обележити његов опус. Током школовања, Григолети се усмерава на историјско-литерарни и портретни жанр, док ће се касније бавити претежно црквеним сликарством.[351]

Након студијског путовања у Рим, током којег је проучавао дела старих мајстора, Григолети се припремао за учешће на изложби Академије са сликом *Васпитање Богородице* (*Educazione di Maria Vergine,* 1838), намењеној цркви *Sant'Antonio Nuovo* у Трсту.[352] По повратку у Венецију, указала му се прилика да се представи аустријском цару Фердинанду I (Ferdinand I, 1793–1875), који је том приликом боравио у Ломбардији и Венецији поводом свечаног отварања позоришта *Teatro La Fenice*.[353] Откупом монументалног дела инспирисаног Бајроном (George Gordon Byron, 1788–1824), под називом *Два Фоскарија* (*I due Foscari*)[354] за царску бечку колекцију, створена је веза са средњоевропским поднебљем, где Григолети наставља да ради наредне две деценије, све до 1850. године, када постаје професор на Венецијанској академији лепих уметности.[355] Након запажених ангажмана за егерску и естергомску катедралу, од којих се посебно издваја копија Тицијановог *Узнесења Богородице* (Tiziano Vecellio, 1488/1490–1576, *L'Assunzione della Vergine,* 1846–1854), монументалне композиције димензија 13,5 × 6,6 m и највеће олтарске слике изведене на јединственом платну, Григолети је у Средњој Европи наставио да делује превасходно у кругу наруџбина високог мађарског клира.[356]

---

[350] У знак захвалности, 1824. године поклонио је свом родном граду слику са представом Светог Бенедикта, копију према сликару Бонифацију де Питатију (Bonifacio de' Pitati, 1487–1553). P. Molmenti, *La pittura veneziana*, 137.

[351] Међу истакнутим делима из раног периода издвајају се *Јупитер који милује Амора* (*Giove che accarezza Amore,* 1824) и *Ерминија завија ране Танкрета* (*Erminia che fascia le ferite di Tancredi,* 1826). Оба дела представљају директан утицај Матинија и Политија који су обликовали ликовни израз младог уметника, а чији ће манир Григолети пренети и на познија дела религиозне тематике. P. Molmenti, *La pittura veneziana*, 138–9.

[352] Његов рукописни путопис из те године данас се чува у Музеју града Порденоне. G. M. Pilo, G. C. Argan, A. Fornasieri, F. Pilo (eds.), *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo: Pordenone, Museo Civico, Palazzo Ricchieri, 4 aprile – 30 settembre 1971: catalogo della mostra*, vol. 1, Pordenone, 1971.

[353] I. Collavizza, „Dai salotti eruditi alla pubblicistica ottocentesca. Per l'immagine di Michelangelo Grigoletti", у: *Omaggio a Michelangelo Grigoletti (1801–1870)*, Museo Civico d'Arte – Palazzo Ricchieri, Pordenone, 2007, 75–106, 81.

[354] Григолети приказује дворану Дуждеве палате са погледом на куполу базилике Светог Марка као позадину драматичног сусрета између оца и сина, према стиху лорда Бајрона из песме *The Two Foscari* (1821), која је послужила као књижевни предложак. Оригинални назив*: I due Foscari, dell'ultimo incontro del doge Francesco Foscari con il figlio Jacopo* (Два Фоскарија, последњи разговор дужда Франческа Фоскарија са сином Јакопом), 1839–1842. I. Collavizza, nav.delo, 89.

[355] Његов рад за средњоевропске наручиоце се наставља и након 1850. године из венецијанског атељеа, укључујући и повремене доласке у хабзбуршку монархију I. Collavizza, nav.delo, 99.

[356] Григолетијеве најраније мађарске поруџбине потичу од кардинала Јана Ладислава Пиркера (László Pyrker János), који је 1837. године за катедралу у Егеру наручио слику *San Michele Arcangelo che abbatte Lucifero* (Свети арханђео Михаило који обара Луцифера, мађ. *Szent Mihály arkangyal legyőzi Lucifert*), а већ следеће године и *La Sacra Famiglia* (Света породица, мађ. *A szent család*). Неколико година касније, мађарски примас, Јожеф Копачи (*Kopácsy József*), ангажује Григолетија за катедралу у Естергому, где 1846. започиње монументално олтарско остварење *Assunzione della Vergine* (Вазнесење Богородице, мађ. *Mária mennybevitele*), инспирисано Тицијановом композицијом *L'Assunta* (1516–1518) изведену за венецијанску цркву *Santa Maria dei Frari*. За исту катедралу Григолети је извео и слике *Crocifissione* (Распеће) и *Santo Stefano, re d'Ungheria, che offre la corona del Regno alla Madonna* (Свети Стефан, краљ

Време у којем се Григолети пробијао на хабзбуршко уметничко тржиште подудара се са периодом изградње и почетком ликовног уређења беодранске цркве, што отвара простор за разумевање међусобних утицаја између друштвено-политичких и културних токова тог доба. Да би се сагледале околности у којима је настао и постепено се формирао ликовни програм цркве Свете Марије Магдалене, као и целокупно уређење беодранског имања, неопходно је узети у обзир изразито политичко и друштвено деловање њених ктитора, пре свега Ласла Карачоњија.

Као троструки торонталски жупан (1848, 1861. и 1865–1869), Карачоњи се нагло и амбициозно успињао на друштвеној лествици, прерастајући из локалног велепоседника у утицајну фигуру Торонталске жупаније, али и ширег средњоевропског простора.[357] Као политички моћан и економски стабилан земљопоседник, у предреволуционарном периоду располагао је средствима и познанствима да ангажује венецијанског сликара, чији је углед већ био утврђен у царској уметничкој колекцији и који је у том тренутку радио за аустријског владара и највише кругове мађарског свештенства. Ангажовање италијанског сликара потврдило је утицај породице Карачоњи, истовремено чинећи нуклеус ликовног програма ктиторске богомоље, посвећене библијској фигури Марије Магдалене. Иако непосредан повод није познат, посвета цркве Светој Марији Магдалени остаје усамљен пример на простору жупаније, што додатно потврђује извесну самосталност овог ктиторског подухвата.

Описана у јеванђељима у присној вези са Христом, личност Марије Магдалене је више пута трансформисана током векова. Од ранохришћанског схватања Магдалене као најближег Христовог ученика са титулом *apostola apostolorum,*[358] преко средњовековне генезе њене биографије, која уједињује више библијских личности истог имена, до универзалног симбола искупљења као типолошке идеје цркве, култ Марије из Магдале вековима је стваран и урушаван, у складу са духовним и идеолошким оквирима времена. У првим вековима хришћанства истицана је Магдаленина повезаност са Христом, док се питање њеног *апостолства* знатно разликовало у зависности од теолошког текста.[359] У појединим изворима Марија Магдалена је повлашћени сведок тог јављања, док у другима ову улогу има Петар. Савремени аутори зато закључују да се њена позиција у времену после Христовог васкрсења налази у сталном контрасту са апостолом Петром.[360]

Амброзије је већ у IV веку сагледава као тип „друге Еве“, *јер као што је Ева прва донела поруку греха Адаму, тако Магдалена постаје прва која доноси вест о Господњој милости*.[361] За потоњи развој њене хагиографије у великој мери је заслужан папа Гргур Велики (Gregorius I, 540–604), који је у својој беседи из 591. године ујединио постојеће традиције о Магдалени. Стапање више библијских епизода и личности махом је чињено

Угарске, приноси круну Девици мађ. *Szent István felajánlja a koronát*), које су након његове смрти довршили Карл Блаас (Carl Blaas), Наполеоне Нани (Napoleone Nani) и већ помињани тиролски сликар, Антон Мајер (Anton Mayer). Григолетијев рад у Естергому, једном од најрепрезентативнијих здања неокласичне архитектуре, представља синтезу његовог академског образовања и тематског опуса, остварујући *gesamtkunstwerk* неокласичног израза, карактеристичан за средину XIX века. I. Collavizza, nav.delo, 98, 101; P. Cséfalvay, nav.delo 17; J. Sisa, *Motherland and Progress,* 162, 165.

[357] Ф. Крчмар, Ласло Карачоњи и његово доба, 14.

[358] Пјер Абелар (Pierre Abelard, лат. Petrus Abelardus; 1079–1142) дефинише ово разумевање у: P. Abelard, „Sermo XLII: De Sancta Maria Magdalena“, in: *Patrologia Latina*, ed. J.-P. Migne, Vol. 178, Paris, 1855, 721–728; B. Neil, D. Casey, „Religious Leaders, Late Antiquity“, in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Gender Studies*, ed. J. M. O'Brien, Vol. 2, Oxford, 2014, 202.

[359] A. G. Brock, *Mary Magdalene, The First Apostle: The Struggle for Authority*, Harvard Theological Studies 51, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003, 167–8.

[360] Isto, 167–8.

[361] Амброзије, *О Светоме Духу*, 3.11.74, према: B. Neil, D. Casey, нав. дело, 202.

грешком, будући да је лик Марије у беседи поистовећен са Маријом из Витаније, која је помазала Исуса, као и са другим женама помазатељкама, а нарочито са грешницом из јеванђеља по Луки 7:36–49, од које се даље развија наратив о Марији из Магдале као блудној покајници. Спајањем више наратива, Марија Магдалена престаје да се сагледава као историјска личност и постаје парадигма спасења.[362]

Публиковање *Златне легенде блаженог Јакова Ворагинског* (*Legenda aurea/sanctorum*, 1259–1266, Jacobus de Voragine, 1230–1298/9), утемељило је хагиографске обрасце многих светитеља, па тако и Марије Магдалене.[363] Према *Златној легенди,* након Христовог вазнесења, Марија Магдалена је заједно са својим братом Лазаром, сестром Мартом и неколицином Христових ученика, протерана из Јудеје на броду без кормила. Овим бродом путници су чудесно приспели на обалу Марсеја, где су започели мисију проповедања у Галији. Од тада, ова група светаца постаје темељ хришћанства у Провансу. *Златна легенда* и сродни текстови представљали су Магдаленин живот у више фаза, кроз преобраћење, учеништво, апостолску делатност и пустињачки период, што је омогућило развој широког иконографског циклуса.[364]

Трећи хагиографски сегмент, такозвана *Vita eremetica*, описује Магдаленин пустињачки живот у Провансу и настаје по угледу на житије Марије Египћанке (344–421).[365] Представа Марије Магдалене у беодранској цркви ослања се на ликовну традицију овог самосталног представљања светитељке у карактеристичном, испосничком маниру. У пећинском амбијенту, распуштене косе и са атрибутом лобање, Григолети је представља у покајничком ставу, погледа усмереног ка једноставном дрвеном крсту, у подножју обавијеног белим љиљанима. Композиција је растерећена мрачног пећинског окружења у мањем сегменту, где се пред представом крста ослобађа разнобојни сутон и планински венац, симболички приказ пута ка спасењу кроз веру и покајање. Мотив љиљана недвосмислено алудира на још једно алегоријско тумачење Марије Магдалене: представљена у чину контемплације пред крстом, грешна и покајничка Марија Магдалена представљена је као антипод Богородичине пресвете невиности.

Док се популаризацијом романтичарских књижевних дела у XIX веку лик Марије Магдалене у великој мери профанизује, Григолети се у овој, али и другим религиозним композицијама ослања на узоре старих мајстора. Образован на катедри венецијанских мајстора неокласичног израза, а након студијског путовања у Рим, Григолети задржава карактеристично суздржани манир у приказу људских фигура. Будући да је у наредним годинама насликао Вазнесење Богородице према Тицијану, можемо претпоставити да се и за беодрански олтар угледао на Тицијанову представу *Покајничке Магдалене*

[362] I. Maisch, *Mary Magdalene: The Image of a Woman through the Centuries*, 1998, 44–45.

[363] J. de Voragine, *The Golden Legend, or Lives of the Saints*, vol. 4, Grand Rapids, 1900, 50, https://ccel.org/ccel/v/voragine/goldleg4/cache/goldleg4.pdf, приступљено 26.10.2025.

[364] Култ Марије Магдалене почео је да се шири Европом током IX и X века, али је свој највећи успон доживео у XII веку, утемељењем њеног светилишта у јужној Француској. Кључни догађај одиграо се 1279. године, када је Карло II Анжујски (Charles d'Anjou 1226–1285) објавио откриће „правих" моштију светитељке у Сен-Максимену код Екс-ан-Прованса (Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, Aix-en-Provence). Папа Бонифације VIII потврдио је 1295. године аутентичност светилишта и поверио га доминиканцима, који су Марију Магдалену прихватили као узор покајања. Ово откриће означило је настанак новог култног центра и подстакло нагли пораст њених приказа у уметности током XIV века. M. A. Erhardt, A. M. Morris (eds.), *Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden – Boston, 2012, 8–9.

[365] Isto, 8.

(*Maddalena penitente*, 1565).[366] Тицијан је прве представе Марије Магдалене осликао тридесетих година XVI века, а овој теми се враћао током наредне три деценије стваралаштва. У најпознатијој верзији *Покајничке Магдалене* из 1565. године, представио је светицу у *Venera Pudica* пози, која је постала парадигма иконографског уподобљавања и једно од најпожељнијих дела међу елитним европским покровитељима.[367]

Тако остварење венецијанског мајстора у ктиторској крипти породице Карачоњи представља језгро ликовног програма целе цркве. Као симбол успеха и побожности једне имућне породице и њихове тежње за спасењем душе, ова слика сажима идеју вековима дуге побожничке праксе постхумног заступништва. Истовремено, она сведочи о свесном ослањању уметника на Тицијанов недостижан модел као архетип сликарског израза.

Бочна олтарска слика Јакаба Варшага

Даљи развој ликовног репертоара прати политичку каријеру Ласла Карачоњија, који је у звању поджупана дочекао избијање Мађарске револуције 1848. године.[368] Беодранско имање је са својим црквеним и јавним здањима у револуционарном периоду остало неоштећено, да би се нешто касније и наставило са уређењем римокатоличке цркве Марије Магдалене.[369]

Године 1856. настаје бочна олтарска слика са приказом Богородице, Христа и Јована Претече, рад пештанског уметника моравског порекла, Јакаба Варшага (Jakab Warschag, 1819–1873).[370] Као сликар-декоратер позоришне и градске сцене, Варшаг је био запажена личност Пеште средином XIX века. Његово име везује се пре свега за пештанске рекламне натписе и постере, дагеротипије и тзв. *оптичке слике*, али и бројне портретне и сакралне наруџбине. Његов учитељ био је сценограф Херман Нефе

[366] E. C. Consavari, "Tintoretto's Holy Hermits at the Scuola Grande di San Rocco", in: *Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, eds. M. A. Erhardt, A. M. Morris, Studies in Religion and the Arts, Vol. 7, Leiden – Boston, 2012, 135–160, 149–153.

[367] R. Geschwind, "The Printed Penitent: Magdalene Imagery and Prostitution Reform in Early Modern Italian Chapbooks and Broadsheets", in: *Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, eds. M. A. Erhardt, A. M. Morris, Studies in Religion and the Arts, Vol. 7, Leiden – Boston, 2012, 115–133, 120–121.

[368] О утицају и положају беодранске властеле сведочи и чињеница да се у Националном архиву у Темишвару, у оквиру фонда некадашњег тамишког жупана, Жигмонда Ормоша (Ormós Zsigmond 1813–1894), чувају два писма из овог периода која се односе на Карачоњија. У првом, недатираном писму, Карачоњи се обраћа Ормошу кратком молбом да му у Беодру пошаље сликара Елека Самошија (Szamossy Elek, 1826–1888). Аутор другог писма је сликар Самоши, који извештава Ормоша да је 3. октобра 1862. године боравио у Карачоњијевом дворцу у Беодри, где је насликао око шеснаест породичних портрета (неке чак у два примерка) и извршио рестаурацију двадесет и три историјске композиције, чији је аутор био уметник Балинт Киш (Kiss Bálint 1802–1868). Посебно је значајно да је Самоши у Беодру дошао у пратњи свог младог шегрта, касније чувеног сликара Михаља Мункачија (Munkácsy Mihály 1844–1900), који је на овом имању начинио своје прве уметничке кораке. Ф. Крчмар, Ласло Карачоњи и његово доба, 42, 95; Z. Kalapis, „Magyar festők, szobrászok Bánátban a XIX. század második felében és a századforduló táján: Munkácsy Mihály Beodrán", *Magyar Szó*, 1. 3. 1986, 12; I. Berkeszi, „Temesvári művészek", *Történelmi és Régészeti Értesítő*, XXV, 3–4, Temesvár, 1909, 1–144, 98–101.

[369] М. Бешлин, нав. дело, 10.

[370] У архивској грађи, критикама и литератури помиње се као Warschag, Varschag или Varsag, што одражава његово вишеслојно присуство у културном животу Пеште и околиша. Zs. Farkas, „Panorámák és ködfátyolképek az 1840–1850-es években Pesten és Budán", in: *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001: Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére*, eds. E. Király, A. Jávor, Budapest, 2002, 139–147, 142.

(Hermann Neefe, 1790–1854), чији је утицај препознатљив у Воршаговом осећају за колорит, античке позадине и класицистички, идеализовани приказ људских фигура.[371]

Изведена у позноназаренском маниру, Воршагова композиција за беодрански храм је уобличена пастелном палетом са фигурама сталоженог, контемплативног геста. Наслањајући се на Рафаелову пикторалну логику, пирамидална структура од три фигуре уметнута је у идеализовани пејзаж, налик на дела назаренских првака, Фридриха Овербека и Франца Фора. То сведочи о неумитном ауторитету Рафаелове композиције и палете, која када и није коришћена у сврху идеалне реплике његовог дела, као у случају Варшагове олтарске пале, представља неоспорно упориште, композициони нуклеус рада овог средњоевроспког уметника са средине XIX века.

Теолошки, Варшагова композиција ствара дијалог са Григолетијевом контемплативном Маријом Магдаленом. Богородица, млади Христос и Претеча представљају идејну противтежу Магдаленином мотиву покајања. Док Магдалена својим погледом и гестом инаугурише сакрални простор својим страдањем и искупљењем, Варшагова света група представља симбол наде и обећање искупљења. У том смислу, бочна олтарска пала успоставља вертикалу значења између земаљског и небеског, односно пропадљивог и вечног.

Гоблен Ирме Карачоњи и породична побожност

Као последњи уметнички допринос, који заокружује ликовни репертоар цркве, издваја се представа Богородице са Христом, изведена у популарној техници гоблена, дело Ирме Карачоњи (Irma Karatschony, 1865–1908) из 1893. године.[372] Изведена у грисању, који се ослања на истоимену сликарску технику, монохроматска композиција имитира мермерне скулптуре, рељеф или камене олтарске пале у сврху истицања универзалних вредности приказане теме. Одабир сажете палете и обраде фигура саобразни су са изразом Григолетијеве Магдалене на главној, па тако и Варшагове сакралне групе на бочној олтарској слици, која алудира на стваралаштво Рафаела, а све у сврху евоцирања изванвременских вредности библијских актера, представљених у ктиторском здању породице Карачоњи. (Сл.38)

Избор гобленског медија у којем је приказ Богомајке и детета изведен, такође се може довести у везу са вековном традицијом веза као својеврсног израза женске и племићке побожности.[373] Као део корпуса женственог идеала, црквени вез је био у тесној вези са другим облицима *родно обележеног светачког понашања*, као што су девственост, марљивост и великодушност.[374] Побожна пракса ткања описивана је као небески труд, повезиван са будућим небеским домом добротворке, тзв. *celestial*

[371] Isto, 142–143.

[372] Подаци исправно указују на ктиторку, односно ауторку гоблена, док погрешна иконографска анализа упућује на Марију Магдалену, уместо Богородице. https://www.karatsonyi.hu/Karatsonyiak_Beodran.htm?utm_

[373] У изворима се често јавља терминолошка нејасноћа између веза и таписерије: вез означава накнадно украшавање већ исткане текстилне подлоге иглом и концем, док се код таписерије орнамент и фигурални мотиви формирају самим процесом ткања. У случају гоблена Ирме Карачоњи реч је о таписерији изведеној гоблен техником, при чему се термин вез овде користи као кровни израз за широку сферу текстилне уметности. Више о томе: J. T. Schulenburg, "Holy Women and the Needle Arts: Piety, Devotion, and Stitching the Sacred, ca. 500–1150", in: *Negotiating Community and Difference in Medieval Europe: Gender, Power, Patronage, and the Authority of Religion in Latin Christendom*, eds. K. A. Smith, S. Wells, Studies in the History of Christian Traditions, Vol. 144, Leiden – Boston, 2009, 83–110, 85.

[374] Веште средњовековне везиље често су описиване као *друге Минерве* или као оне које су *врсно подучене у уметности Паладе Атене*. Isto, 101.

gynaeceum.[375] Истовремено, ручни рад је представљао кључну улогу у пракси култа сећања добротворке и њене породице. Отуда, као вид трајне побожне меморије, вез је представљао *текстилни споменик вере и захвалности*.[376] Везући свете предмете, побожне жене попут Ирме Карачоњи су стицале посебну духовну блискост са патронима цркве, заузимајући посредничку, викарну улогу у најсветијим просторима и ритуалу мисе.[377]

Као чланица велепоседничке породице, Ирма Карачоњи је својим ручним радом премостила границу између донаторског чина и личне побожничке праксе. Ту двојаку улогу додатно потврђује натпис извезен испод представе Богородице и малог Христа: *Boldogasszony, Szűz Mária, imádj értünk!* (*Богородице, Дево Марије, моли за нас!*). Тиме ручни рад постаје текстилни посредник између земаљске породице и небеске заштитнице, те визуелно утемељени меморијални акт ктиторске породице.

Посматрано у ширем културолошком и историјском оквиру, ктиторска делатност торонталских велепоседника нуди поглед на тадашње културне утицаје, неоптерећене мађарским асимилационим тенденцијама, који су у другој половини XIX века одређивале јавни културни дискурс Мађарске. Породица Карачоњи, иако етнички издвојена, са многобројним мађарским становништвом на поседу, није нужно прихватала механизме мађаризације. Напротив, уређивала је беодранско имање по моделима Беча и Пеште, као водећих центара грађанске културе, чиме је њихова приватна побожност добила јасно усмерење ка средњоевропским, а не национално-идеолошким парадигмама. Стога ликовни програм цркве Свете Марије Магдалене представља личну, породичну и побожну артикулацију, ослобођену од колективне иконографске агенде мађарског клира, чији су јавни пројекти у истом периоду носили снажан национални набој. Додатно, архитектонски и унутрашњи склоп цркве доследно прате овај систем вредности. Истористички оквир грађевине, у комбинацији са неокласицистичким и назаренским акцентима у резбарији, олтарским сликама и декоративној пластици, открива добро познавање средњоевропских естетских токова. Тако целокупан репертоар представља синтезу женске побожности, породичне ктиторске самосвести и средњоевропске уметничке традиције, чинећи цркву у Беодри сведочанством друштвеног статуса Карачоњијевих, али и изузетним документом духовних и културних пракси торонталског племства у XIX веку.

Црква Светог Јована Крститеља у Ечки

Ечанско властелинство и ктиторска делатност породице Лазар

Још један у низу успешних племићких имања представљао је велепосед у данашњем зрењанинском насељу Ечка (мађ. *Német-Écska*), које се током XIX века развијало у складу са актуелним привредним и културним токовима монархије.[378]

Историја овог велепоседа у модерном раздобљу везује се за промене које су, након османске управе, постепено преобликовале свеопшту слику Баната. У све интензивнијем таласу колонизације опустошених области, на лицитацији одржаној у Бечу 1781. године, јерменски властелин из Ердеља, Лукач Лазар (Lukács Lázár, 1727–1809), откупио је ечански посед, који ће у власништву његове породице остати наредних

[375] Isto, 102.
[376] Isto, 105.
[377] Isto, 109.
[378] G. M. Koller, nav.delo, 11, 83, 110.

160 година.[379] Купци су, поред самог поседа, откупом стицали и даровни документ, па је тако и Лукач Лазар куповином Ечке стекао статус властелинског племића. Породица Лазар своје богатство стекла је трговином живом стоком, те куповина ечанског земљишта на лицитацији није била случајна. Ослањајући се на реку Бегеј, повезану са Тисом, омогућена је несметана комуникација и транспорт неопходан за снабдевање царске војске живом стоком и другим ресурсима. На тај начин Лазар је стекао поверење бечког двора, као и чин интендантског потпуковника. Поред повољног положаја за водени транспорт, ечанска област обиловала је пашњацима и плодном земљом, па се делатност племићке породице током XIX века проширила и на друге привредне гране. Бечки двор настојао је да од Баната створи *житницу Аустрије*, због чега се у великој мери ослањао на пољопривредна имања попут поседа Лукача Лазара.[380] Као пољопривредни магнат, Лукач Лазар је располагао имањем које је захтевало бројну радну снагу, неопходну за одржавање поседа, обраду земље и старање о усевима.[381] Куповином земље на коморској лицитацији, у Банату је обновљен систем феудалних друштвених односа, чиме је породица Лазар стекла власништво над селима у оквиру ечанског поседа, док су становници тих насеља постали њихови кметови.[382] (Сл.39)

У складу са новим демографским саставом Баната, и становништво Ечке представљало је несталну, мултиетничку и вишеконфесионалну целину. Поред православних Срба, Румуна и претежно евангелистичких Словака, Ечку су током XVIII и XIX века населили и припадници римокатоличке конфесије, пре свега мађарски и немачки, те бугарски колонисти (такозвани *Палћени*).[383] Све бројнија католичка заједница, која је живела и радила на имању, условила је оснивање парохије 1793. године, док је већ наредне године у Ечки започето и подизање римокатоличког црквеног здања.[384] На размеђи векова, у времену интензивног досељавања католичких колониста, умире први власник ечанског поседа, Лукач Лазар, и тада управу над властелинством преузима његов најстарији син, Јанош Лазар (Janosh Lazar de Etschka, 1757–1809). У спомен на родитеље, наследник подиже цркву Светог Јована Крститеља, чиме започиње међугенерацијску ктиторску делатност породице.[385] (Сл.40)

Током XIX века велепосед се развијао у важно економско и трговачко средиште, што је омогућило његов брз развој и привредни просперитет. Уносна пољопривредна

[379] Isto, 11, 83, 110.

[380] B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 139–40.

[381] Са досељеницима је склопљен дугорочни споразум, који је обухватао њихове обавезе према властелинству. Isto, 159–60.

[382] Посед је иницијално обухватао постојећа три села: Ечку, Јанкахид (Јанков мост) и Клек, као и пустаре Мартиницу и Деспотовац. G. M. Koller, nav.delo, 135; E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 24, 197.

[383] Банатски Бугари, познати и као Палћени (банатскобуг. Palćene или Banátsći balgare; буг. Банатски българи; рум. Bulgari bănățeni; мађ. Bánsági или Bánáti bolgárok), представљају посебну бугарску мањинску заједницу, која се током XVIII века населила у Банату. За разлику од већине Бугара, они су римокатолици, а пореклом су везани за павлићане и римокатоличко становништво данашње северне и северозападне Бугарске. Иако су, услед дуготрајног живота у панонском простору, били изложени снажним процесима акултурације, Банатски Бугари су очували посебан бугарски идентитет, као и карактеристичан кодификовани источнобугарски говор, обогаћен лексиком језика банатске средине. Након ослобођења Бугарске 1878. године, део ове заједнице вратио се у Бугарску, где је основао нова насеља. К. Телбизов, „Общинското управление на банатските български общини под австрийска и унгарска власт“, *Годишник на Висшето училище за стопански и социални науки „Св. Кирил Славянобългарски“*, књ. 18, 1945, 1–57.

[384] Први парох ечанске парохије је био Јован Кризостом (1793-1797), затим Михајло Јанчо (1797-1799), док се за првог устоличеног пароха сматра Јосиф Нађ (1799-1825). Građa zavoda za zaštitu spomenika Zrenjanin

[385] Првобитно ечанску цркву, ктиторско здање Јаноша Лазара ће век касније заменити ново, истористички уобличено сакрално здање, које уочи венчања подиже последњи мушки потомак властелинске породице - Сигмунд Лазар. B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 146.

производња и повољности воденог транспорта омогућили су извоз жита и стоке широм региона, па је ечански посед постао газдинство познато у ширим оквирима Средње Европе. Поред привредног успона, у време Јаноша Лазара, Ечка је постала и место окупљања мајстора флорета и сабље, познато ловиште и ергела расних коња.[386] Као школован и просвећен властелин, Јанош Лазар је на свом поседу организовао бројне мачевалачке и ловачке турнире, као и свечане балове. Међутим, у јеку привредног развоја и друштвеног успона Ечке, током једне од свечаности приређених на ечанском поседу, Јанош Лазар је страдао у двобоју, оставши без директног наследника.[387]

У складу са одредбама очевог тестамента, ечански посед припао је другом сину, Агоштону Лазару (Augustin Lazar, 1768–1833). Као истакнути војни официр, Агоштон је у тренутку преузимања поседа, 1809. године, са породицом живео у Братислави. Поред војничких одликовања, сматран је и једним од ученијих пољопривредних стручњака у Угарској, па је његово управљање имањем довело до унапређења производње и ширења извоза ечанске пшенице и других добара на простору Средње Европе. Знање и вештина наследника породице Лазар допринели су увећању производних капацитета, што је условило потребу за новим обрадивим површинама. Већ годину дана након његовог преузимања велепоседа, дошло је до територијалних проширења, па су 1810. године ечанској парохији придружене новоосноване општине Sigmundfeld (данашње Лукићево) и Lukasdorf (Лукино Село).[388] Укључивање нових управних јединица наметнуло је и потребу за проширењем ечанске парохије, па је Агоштон тада, настављајући градитељску делатност својих претходника, проширио цркву Светог Јована Крститеља у Ечки и подигао њен звоник.[389]

Као признати пољопривредни стручњак, Агоштон је уживао велики углед у Угарској. Посебно се истицао обимним приносима жита, које је са ечанског поседа извозио широм Средње Европе.[390] Поред завидног положаја у привредној сфери, породица Лазар могла се похвалити и израженим хуманитарним деловањем. Ечански властелин Агоштон и његова супруга, немачка грофица Ержебет Еделшпахер де Ђорок (Erzsébet Edelspascher de Gyorok, 1782–1841), у више наврата помагали су сиромашним и болесним становницима Ечке, али је њихово доброчинство често превазилазило оквире самог властелинског поседа. Тако је, током *Велике глади* (*La Grande Carestia*, 1813–1817), која је погодила Северну Италију, породица Лазар слала контингенте жита у Трст.[391] Ова помоћ гладном становништву северних делова Италије била је препозната

[386] Isto, 148.

[387] Трагична судбина била је везана за свечаност под називом „Шумски бал" у Елемиру 17. јуна 1809. године, којој је претходило дводневно такмичење у јахању припадника војног гарнизона у Бечкереку. Породичну традицију организовања балова наставиће будући наследник властелинства, Агоштон Лазар. Међу бројним манифестацијама организованим на ечанском поседу, издваја се прослава поводом изградње новог властелинског дворца, одржана 29.8.1820. године, када су имућни властелини угостили грофа Естерхазија, у чијој свити је био и млади пијаниста и композитор, деветогодишни Франц Лист. Isto 148, 162.

[388] Ечанској жупи су почетком XIX века придружена новоизграђена суседна места Сигмундфелд и Лукасдорф (данашње Лукићево, и Лукино село), која су такође била под вођством грофовске породице Лазар. Током XIX века придружен је и Лазарфелд (данашње Лазарево). B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 146, 149; G. M. Koller, nav.delo, 11, 83; E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 25, 292.

[389] Građa zavoda za zaštitu spomenika Zrenjanin

[390] E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 202.

[391] Овај податак забележио је Е.Газдаг у монографији Ечка - мала историја Баната. Претпоставља се да је у питању период од 1813. до 1817. године, који је познат као La Grande Carestia - економска и привредна криза, која је захватила Италију у датом периоду резултирајући широм распрострањеном несташицом хране, екстремним сиромаштвом и значајним губитком живота, остављајући трајан утицај на колективно сећање и социјално-економску историју Италије. Више о овом периоду и последицама у: M. Monte, *La*

и награђена посебном повељом, која је ечанском велепоседнику уручена у Трсту. Њихово доброчинство наставило се и током епидемије колере у Ечки 1831. године, када су Агоштон и Ержебет уступили просторије своје резиденције за привремени санаторијум намењен оболелима. У истом периоду Ержебет је у Ечки водила курсеве о здрављу и хигијени за жене и помагала болеснима, све до 1833. године, када је и сам гроф Агоштон преминуо од последица колере.[392]

Последњи мушки потомак грофовске породице, аустријски генерал и коморник царске војске, Сигесмунд Лазар (1801–1870), након смрти свога оца Агоштона постаје пуноправни наследник ечанског имања.[393] Као одликовани царски официр у политички нестабилном времену, Сигесмунд Лазар је у почетку разапет између војне каријере и обавеза које је подразумевало управљање велепоседом.[394] Током службеног одсуства званичног наследника, о поседу се старала Сигесмундова мајка.[395] Период њеног управљања имањем био је обележен учесталим пожарима, поплавама и епидемијом колере. У тим кризним околностима, властелинска породица је издашно помагала угроженим породицама, како у снабдевању основним потрепштинама, тако и у обнови уништених грађевина.[396]

Поред елементарних непогода и налета епидемија, четрдесете године XIX века донеле су и постепено слабљење утицаја бечког двора на Угарску. Под утицајем француске буржоаске револуције, мађарски народ је све снажније тежио политичком осамостаљењу, што ће се отелотворити у револуционарним превирањима 1848. године.[397] У вртлогу политичких прилика нашао се и гроф Сигесмунд Лазар, који се током револуционарних превирања борио на страни царске војске. Захваљујући личном познанству са пуковником Ернеом Кишом, мађарске трупе су заобишле ечански посед, који је у време револуција остао поштеђен разарања.[398]

Упркос нестабилним приликама у Банату, постреволуционарно раздобље може се означити као успешно за ечанско властелинство. Тада започиње период интензивне изградње и развоја, под управом пензионисаног генерала Сигесмунда Лазара. Обликован у средњоевропском духу током каријере у царској престоници, властелин је тежио модернизацији и унапређењу поседа, па је у време његове управе ечанско имање прерасло у важно привредно и трговачко средиште.[399]

У периоду свеопштег напретка, 1862. године приређено је венчање властелина Сигесмунда Лазара и немачке племкиње Викторине Еделшпахер де Ђорок (Viktorina

Grande Carestia del 1813-1817 In Friuli. L'ultima grande crisi di sussistenza del mondo occidentale, 2017, 253-298.

[392] E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 39.

[393] B.Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 166.

[394] Isto, 163, 168; E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 40-41.

[395] B.Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 166; E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 205.

[396] B.Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 167.

[397] О револуционарним дешавањима на простору Торонталске жупаније у: F. Mileker, *Istorija varoši Veliki Bečkerek 1333–1918*, 2011, 315; П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав. дело, 248; P. Sugar, nav.delo, 171–176, 174–175; В. Стојковић, „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину”, 143–164.

[398] B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 170; E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 207.

[399] О просперитету властелинства средином века сведочи и чињеница да је 1852. године, током обиласка мелиорационих радова на реци Тиси, Ечку посетио цар Фрања Јосиф И (Franz Joseph Karl I 1830—1916). Самим чином те посете млади цар је изразио своје признање успешном вођењу и развоју властелинства, као и угледу којој је породица Лазар поседовала у царству. Током посете, млади цар је ловио на ечанским језерима, што је условило да се тај простор данас зове Царска бара. G. M. Koller, nav.delo, 88; B.Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 173; E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 207.

Edelspacher Gyorok, 1841–1895).[400] Тим поводом подигнута је нова римокатоличка црква Светог Јована Крститеља, на месту старије цркве из 1794. године, која је у међувремену делимично страдала у пожару.[401] Зидање темеља новог храма започето је 1862. године на простору старе цркве, која је остала у средишту градилишта све до завршетка радова, односно до 1864. године. Након последњег богослужења, одржаног крајем августа исте године, стара црква је уклоњена, а њени остаци изнети су кроз врата новог храма. Подизањем новог сакралног здања на свом имању, Сигесмунд је наставио традицију ктиторске делатности породице Лазар и успоставио нови верски стожер ечанског властелинства. Приликом свечаног освећења нове цркве исте године, Сигесмунд Лазар је одликован Орденом Светог Ђорђа (Szent György érdemrenddel), који му је, посредством чанадског бискупа Шандора Бонаца (Bonnaz Sándor 1812–1889 доделио папа Пије IX (Pio IX, 1846–1878).[402]

Ктиторска делатност последњег представника грофовске породице Лазар добила је додатну потврду у богатом ликовном програму зидног и олтарског сликарства, у који су били уткани мотиви из приватне историје породице. На тај начин визуелно су истакнути привредни успеси али и добротворни гестови њеног јавног деловања. Истовремено, есхатолошка димензија ктиторства огледала се у изградњи крипте испод олтарског простора цркве, у којој је, само шест година касније, 1870. године, сахрањен Сигесмунд Лазар, а потом и други чланови велепоседничке породице.[403]

Ликовно обликовање нове ечанске цркве

У складу са средњоевропским културним утицајима епохе, које је ечански властелин могао непосредно да упозна током своје војне каријере у царској престоници,

[400] Сви мушки потомци породице Лазар женили су се девојкама из немачке племићке породице Edelspacher de Gyorok, па су тако Сигесмундова мајка и супруга у сродству. B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 146, 176; E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 198.

[401] У великом пожару 9. априла 1836. године изгорело је 60 ечанских кућа, као и католичка црква. У привремено обновљеној цркви су вршена богослужења наредних 28 година све до 1864. године, када Сигесмунд Лазар подиже ново црквено здање. B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 148.

[402] Угарски ред Светог Ђорђа (*Szent Giorgi Vitezei Lovagrend*) један је од првих европских световних витешких редова. Основан је 1326. године од стране Карла I (Róbert Károly, 1288–1342), као Братство витезова Светог Ђорђа у Вишеграду (Visegrád/Plintenburg). Ред је представљао оличење витешких идеала и имао је својеврсну социјалну улогу. Витезови Светог Ђорђа вршили су бројне световне и црквене дужности, али су заштита вере и безбедност краља и дворјана представљали приоритет. V. Stojković, „Vitraži crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Modošu / Stained Glass of the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Modosch“, u: *Tematski zbornik naučne konferencije SmartArt*, Beograd, 2021, 87–104, 96–98; A. N. Didron, M. Stokes, *Christian Iconography or the history of Christian art in the Middle Ages.* Vol. 1, *The history of the Nimbus, the Aureole, and the Glory representations of the Trinity*, 2018, 369–71; D. Atkinson, “The Ballad Revival and National Literature: Textual Authority and the Invention of Tradition”, in: *Folklore and Nationalism in Europe during the Long Nineteenth Century*, eds. T. Baycroft, D. M. Hopkin, Leiden – Boston, 2012, 25–37, 25–27.

[403] Након смрти Сигесмунда Лазара, 17. маја 1870. године, управа над ечанским властелинством прешла је на његову удовицу Викторију Еделшпахер де Ђорок (Viktoria Edelspacher de Gyoryok, 1841–1895), која је као законска старатељка њихове малолетне кћери и наследнице Маријане Лазар од Ечке (Marianne Victorin de la Fontaine und d’Harnoncourt-Unverzagt / Lazar de Ecska, 1867–1893) управљала поседом. Викторија се потом удала за кнеза Егона Максимилијана Ламорала од Турн унд Таксиса (Egon Maximilian Lamoral Prinz von Thurn und Taxis, 1832–1892), док је Маријана, након удаје за царског грофа Феликса Харнонкура (Graf Felix de la Fontaine et d’Harnoncourt-Unverzagt, 1857–?), 1888. године преузела управу над властелинством. До преноса управе дошло је пошто се кнегиња Викторија, уз новчану накнаду, одрекла права уживања које јој је још припадало, чиме је посед, према тестаментарним одредбама намењен Маријани, прешао под управу брачног пара Харнонкур. M. Eisler, nav.delo, 34, 44.

нова римокатоличка црква обликована је према истористичким постулатима, односно у духу актуелних стилских и идеолошких стремљења XIX века.

У оквирима романтичарске обнове средњовековних стилова, а по угледу на немачке романичке цркве, изградњу сакралног здања водио је грађевинар Вечеслав Кански, док ју је довршио великобечкеречки предузимач Стеван Ђорђевић, који је исте године учествовао и у подизању католичке цркве Светог Јована Непомука у Великом Бечкереку.[404] Подигнута у истористичком маниру, фасада цркве Светог Јована Крститеља обликована је богатим репертоаром романичких цитата, да би свој коначни архитектонски изглед добила тек почетком XX века, тачније 1907. године, када посед преузима гроф Феликс Харнонкур (Graf Felix de la Fontaine et d'Harnoncourt-Unverzagt, 1857–?).[405]

Посматрано у том светлу, истористички карактер ечанске цркве није представљао само питање стилског избора ктитора, већ и део ширег културног обрасца XIX века. Историзам је, као специфичан феномен епохе, у основи представљао систем мишљења пре него строго одређен уметнички правац, чији су облици били присутни на читавом европском простору.[406] Заснивао се на оживљавању и преобликовању историјских стилова и ликовних техника, прилагођених потребама и идеолошком сензибилитету XIX века. У случају цркве Светог Јована Крститеља, истористички манир се огледа у примени романичких архитектонских цитата, који грађевини дају утисак сакралног континуитета. Насупрот убрзаном преображају друштва посредством индустријске револуције, упоредо се јављало појачано интересовање за прошле епохе, као и фасцинација уметничким достигнућима ранијих раздобља. У тренутку брзог и неизвесног обликовања модерног друштва, историзам је омогућавао осећај постојаности и културног идентитета, па је тако и нова црква у Ечки, подигнута у духу истористичких стремљења, функционисала као визуелна потврда постојаности, ктиторског легитимитета и културних амбиција породице Лазар.[407]

Ослањање на визуелне обрасце прошлости подједнако је практиковано и у ликовној уметности, применом одабраних тема и иконографских типова из различитих историјских епоха. Стога се, у складу са европским идејним струјањима XIX века, и религиозно сликарство овог периода може сагледавати у ширим оквирима историзма. Религиозна слика тада све више поприма одлике историјског сликарства, при чему се као једна од њених кључних вредности истиче уверљивост, односно тежња ка представљању сакралног догађаја као историјски засноване и визуелно убедљиве стварности. На тај начин, божанско и људско више нису приказивани као одвојене сфере, већ као делови јединствене, универзалне историје, у којој се хришћански наративи тумаче кроз језик историјске веродостојности.[408]

У оквиру те сакрално-политичке матрице, може се сагледавати и сликарство холандског уметника Адолфа ван дер Вена (Adolf Van Der Venne, 1828–1911), који је у ечанској цркви сликао у складу са идејом историјски заснованог и сакрално кохерентног

---

[404] B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka", 177; F. Krčmar, „Izgradnja i uređenje katoličke crkve sv. Jana Nepomuka u Velikom Bečkereku (I deo)", *Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine, knj. XXXI*, Novi Sad, 2018, 45–54.

[405] Dokumentacija Zavoda za zaštitu spomenika kulture Zrenjanin

[406] W. Telesko, nav. delo, 24–25; И. Борозан, „Између доказа и имагинације: уобличавање традиције и уметности у служби српске монархије XIX века", у: *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, ур. Л. Мереник, И. Борозан, В. Симић, Београд, 2016, 71–85.

[407] F. Németh, „A historizmusról. A historizmus mint művészettörténeti fogalom", in: *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*, ed. A. Zádor, Budapest, 1993, 11–20; K. Sinkó, „A História a mi erős várunk", u: A. Zádor (ed.), *Historizmus művészete Magyarországon: művészettörténeti tanulmányok*, Budapest, 1993, 132–147, 135.

[408] М. Тимотијевић, нав.дело, 365.

стваралаштва. Током изградње цркве Светог Јована Крститеља, између 1862. и 1864. године, Ван дер Вен је две године боравио на ечанском имању, где је извео олтарску слику са представом Крштења Христовог, као и портрете Сигесмундових ближњих, конкретно мајке и супруге, приказаних кроз ликове њихових истоимених светитељки.[409]

Пореклом из холандске породице, Ван дер Вен је рођен у Бечу, где је студирао на Академији ликовних уметности. Након школовања претежно се посветио жанр-сценама и пасторалним представама, посебно приказима коња и руралних предела, које је изводио у акварелу и техници уља на платну.[410] Ангажман за ечанског племића до сада представља усамљен пример религиозног сликарства у опусу овог уметника. Након завршетка радова у Ечки, Ван дер Вен се сели у Минхен, где наставља да слика пасторалне композиције по којима остаје упамћен.[411]

Сакрални портрети немачких племкиња у ечанској цркви издвајају се и јединственим иконографским решењима, што представља још једну особеност у опусу холандског сликара. Наиме, млади уметници су се у обликовању религиозних представа најчешће ослањали на познате предлошке великих мајстора, или су се служили тада веома распрострањеним илустрованим Библијама, нарочито приликом приказивања канонских фигура.[412] Чињеница да су представе светитељки у ечанској цркви обликоване као посве оригинална решења указује на смелост сликара, али и на могућу слободу самог наручиоца у осмишљавању тематски и иконографски неуобичајених, *сакралних портрета*. Ради подробнијег разумевања њихове могуће симболике, неопходно је осврнути се на канонске наративе о представљеним светим женама, како би се испитала евентуална веза између њихових хагиографских образаца и животних улога ечанских племкиња.

Света Елизабета

Легенде о милостивој племкињи-светитељки, Светој Елизабети Угарској (Árpád-házi Szent Erzsébet, 1207–1231), која је свој живот посветила вери и милосрђу, прожеле су читаву средњовековну Европу. Њен лик временом је постао узорни модел женске побожности, доброчинства и аристократске хришћанске врлине, на који ће се угледати бројне европске племкиње и свете жене.[413] Као кћи угарског краља Андрије II Јерусалимског (II. Jeruzsálemi András Árpád, 1177–1235) и супруга тириншког ландгрофа Лудвига IV Светог (Ludwig von Thüringen / der Heilige, 1200–1227), Елизабета је током свог кратког живота уживала велико поштовање европског племства и поданика. Упркос привилегованом положају, одликовала се дубоком саосећајношћу и изразитом побожношћу, користећи свој друштвени статус и материјалне ресурсе за оснивање болница и помоћ социјално угроженима.[414] Међу најпознатијим изразима њеног

[409] Истовремено је у ечанској резиденцији одседао и радио сликар Јозеф Гојгнер (Josef Goigner, 1835–1887), који је за потребе уређења нове ечанске цркве осликао зидове наоса и олтарски простор циклусом Via Crucis и другим декоративним мотивима. В. Стојковић, „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину", 143–164; М. Шијаковић, нав.дело, 106–115.

[410] C. von Wurzbach, „Van der Venne, Adolph", u: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vol. 49, Wien, 1856–1891, 251; B. János, *Nemes családok Csanád vármegyében*, Csanád, 1913; B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka", 177, 251.

[411] C. von Wurzbach, „Van der Venne, Adolph", 251.

[412] C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, 15–16; И. Борозан „Култ Рафаела и назаренско сликарство: Богородица са Христом Аксентија Мародића на ковиљском иконостасу", 197; Ph. Kaenel, nav. delo, 181.

[413] C. Jöckle. *Encyclopedia of saints*, 2005, London, 139-142.

[414] Доступна грађа на српском језику која се бави хагиографским сегментима и иконографијом Свете Елизабете: В. Стојковић, „Велики чин одрицања: мортификација Свете Јелисавете Угарске на слици

милосрђа посебно се издвајају дељење хране и одеће сиромашним поданицима, као дела која су временом постала темељ њеног хагиографског и иконографског памћења.[415]

Након смрти супруга, који је преминуо током припрема за крсташки поход, млада племкиња се окреће животу милосрђа и духовне дисциплине. Под утицајем учења Фрање Асишког (Francesco d'Assisi, 1181–1226), Елизабета приступа Трећем реду Светог Фрање и, уз духовно вођство свог исповедника Конрада Марбушког (Konrad von Marburg, 1180–1233), прихвата строге облике покајничке побожности, аскетске праксе и идеале скромног, реклузивног живота. На тај начин њен светачки лик добија обрисе племкиње која се, одричући се привилегија свог сталежа, у потпуности посвећује хришћанском милосрђу и личном духовном усавршавању.[416]

Легитимитет Елизабетине светости потврђен је испрва током живота, бројним делима самилости и хришћанског одрицања. Након смрти, њен култ додатно су учврстила исцелитељска чуда која су јој приписивана, због чега ју је папа Гргур IX (Gregorius IX 1227–1241) канонизовао већ 1235. године, само четири године након упокојења.[417]

Као један од темељних образаца женске племићке побожности, живот Елизабете Тириншке више пута је био предмет хагиографског бележења. Сваки од тих списа пружао је особен увид у њену биографију, подвиге милосрђа и постхумна чудотворна деловања која су учвршћивала светитељкин култ.[418] Иако није изричито забележен ни у једном *vitae*, приказ Свете Елизабете са ружама, под утицајем италијанских уметника, временом је постао њен најраспрострањенији иконографски тип.[419] Реч је о постхумно обликованом наративу, односно о чудотворној епизоди из светитељкиног живота, познатој под називом *Чудо са ружама*. Према предању, Елизабета је често кришом узимала храну из дворских залиха како би нахранила болесне и сиромашне поданике. Једном приликом, док је у прегачи носила хлеб намењен сиротима, сусрела се са својим супругом, који ју је упитао шта носи. Када је открила прегачу, хлеб се, према легенди, чудесно претворио у руже, чиме је њено дело милосрђа добило знак божанске потврде.[420]

На ечанској слици представљена је варијанта поменутог наратива о Светој Елизабети, при чему су у прегачи јасно видљиве векне хлеба. (Сл. 41) Та појединост могла би да указује на жељу наручиоца приликом обликовања ове несвакидашње представе Свете Елизабете, у којој су сажети и мотив милосрђа и алузија на чудесни преображај.[421] За одгонетање скривене симболике овог сакралног портрета корисно је

Филипа Х. Калдерона", у: *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, Београд, 2024, 195–211.

[415] K. B. Wolf (ed.). *The Life and Afterlife of St. Elizabeth of Hungary: Testimony from her Canonization Hearing*s, 2013, 47, 59.

[416] K.B.Wolf, nav.delo, 11.

[417] Према хришћанском предању, светитељи су, као надокнаду за своје заслуге и патње које су претрпели, награђени од Бога врлином (virtus), која је остала присутна и наставила да делује у њиховим остацима након смрти. Isto, 4.

[418] Међу najzastupljenijim izvorima izdvajaju se hagiografije njenog duhovnika Konrada von Marburga pod nazivom *Summa Vitae* i dvorskih pomoćnica, tzv. *Elizabetinih jevanđelistkinja*, naslovljene *Dicta*. Isto, 46–47.

[419] Међу кључним за популаризацију овог иконографског решења Sv.Elizabete izdvajaju se slike Simone Martinija (Simone Martini 1284–1344, Cappella di San Martino, Asizi 1320-5) i Ђота (Giotto di Bondone 1267–1337, Kapela Bardi, Santa Croce, Firenca, 1325). G. Klaniczay, *Holy rulers and Blessed Princesses. Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, 2002, 370.

[420] Више о генези ове, али и других легенди везаних за Св. Елизабету: R. Hohberg, S. Weigelt, *Brot und Rosen: Das Leben der heiligen Elisabeth in Sagen und Legenden.,* 2006, 73–89; H. J. Algermissen, *Mehr als Brot und Rosen: Elisabeth von Thüringen heute*, 2007, 85.

[421] Док је иконографски мотив хлеба и ружа у овом наративу устаљен, начин представљања светитељке, композиционо устројство и ликовно решење у целини делују посве необично. Отуда се може

осврнути се на поменуте биографске податке портретисане племкиње, ктиторове мајке, немачке грофице Ержебет Еделшпахер де Ђорок. Прва и најочигледнија веза између средњовековне светитељке и ечанске племкиње садржана је у самом имену: Елизабета, односно њена мађарска редакција, Ержебет (Erzsébet), уобичајено је средњоевропско име, чија је популарност у великој мери подстакнута управо култом Свете Елизабете. Од XIII века, а посебно након њене канонизације, светитељка је постала симбол хришћанске љубави и милосрђа, најпре у немачким и угарским земљама.

Стога се може наслутити да је ечанска племкиња, у извесном смислу, оправдала симболички терет свог имена, будући да је, попут истоимене светитељке, за живота помагала кметском становништву у време болести, оскудице и елементарних непогода. Како је већ истакнуто, ечанска племкиња је током епидемије колере 1831. године активно учествовала у збрињавању оболелих, док су просторије властелинске резиденције биле уступљене за потребе привременог лечилишта.[422]

Одабир поменутог иконографског решења, односно представе *Чуда са ружама,* у којој су јасно истакнуте векне хлеба, може се довести у везу и са тадашњим приликама на племићком велепоседу. У време управе Агоштона Лазара, а потом и његовог наследника, ктитора нове ечанске цркве и наручиоца ових портрета, Сигесмунда Лазара, ечански посед достигао је свој привредни и земљопоседнички врхунац. У том контексту, мотив хлеба није морао имати искључиво хагиографско значење, већ је могао упућивати и на економску основу моћи породице Лазар, чији су углед и доброчинство били тесно повезани са производњом и дистрибуцијом жита. Тако је у представи Свете Елизабете, мотив милосрђа истовремено добио и локално, породично значење, повезујући светитељкину бригу за сиромашне са добротворним деловањем ечанске племкиње Ержебет Еделшпахер де Ђорок.[423]

Као признати пољопривредни стручњак, гроф Агоштон Лазар уживао је велики углед у Угарској и поносио се обимним житним приносима, којима је снабдевао шире средњоевропско тржиште.[424] Ечанска, односно тиска пшеница (*Theißweizen*), била је позната широм Монархије по високом садржају протеина. Због препознатог квалитета, на значајним тржницама у земљи цена ечанског кукуруза и пшенице редовно је била виша за пет и више форинти у односу на уобичајену понуду.[425] Велике количине тиске пшенице отпремане су у Беч и Трст, док је за потребе складиштења обимних приноса већ 1811. године подигнут троспратни магацин.[426] У време *Велике глади* у Италији, из Ечке је у Трст упућен контингент житарица од неколико стотина пештанских мерица. Из наведеног се може закључити да је пшеница представљала један од основних извора прихода, али и важан симбол привредног угледа ечанских властелина. Отуда се, поред очигледне везе између култне светитељке Елизабете, њеног милосрдног деловања и истоимене племкиње из Ечке, у овој представи може препознати и шири, трансисторијски модел уподобљавања. У њему атрибут хлеба не функционише само као знак светитељкиног милосрђа, него и као својеврсни омаж Сигесмунда Лазара његовој мајци, као и целокупној привредној и добротворној делатности породице Лазар.

претпоставити да је реч о оригиналној представи светитељке, коју је Адолф ван дер Вен осмислио у договору са наручиоцем.

[422] B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 152–154.

[423] G. M. Koller, nav. delo, 101.

[424] E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, nav. delo, 202.

[425] G. M. Koller, nav. delo, 11, 80.

[426] Isto, 34; B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, 154.

Света Викторија

Упркос досадашњим тумачењима према којима је лик ктиторове супруге, Викторије Еделшпахер де Ђорок, био уобличен у фигури старозаветне Јудите, ревизија старијих извора и иконографских образаца упућује на могућност другачијег читања представе. Уместо старозаветне фигуре Јудите, чини се вероватнијим да је реч о Светој Викторији (Sancta Victoria, ?–253), ранохришћанској мученици чији је култ био повезан са Светом Анатолијом (Sancta Anatolia) и нарочито распрострањен на простору Италије.[427]

Рођена у време римског цара Трајана Деција (Gaius Messius Quintus Traianus Decius, 201–251), Викторија је одрастала у Тиволију, у хришћанској породици и у раздобљу обележеном прогонима хришћана. Према хагиографском предању, био јој је уговорен брак са паганским племићем Евгенијем (Eugenius), али је Викторија, упркос друштвеним и породичним притисцима, одбила да се уда за паганина. Након што је отворено исповедила своју веру, Евгеније ју је усмртио мачем, чиме је њена постојаност у хришћанском уверењу добила мученички карактер. Прослављена због верности Христу, очувања девичанства и непоколебљивости пред личном жртвом, Света Викторија постала је пример ранохришћанске женске побожности и модел светитељског уподобљавања заснованог на отпору према друштвеним очекивањима која су била у супротности са верским уверењем.[428]

У складу са устаљеним иконографским обрасцима приказивања мученика, Света Викторија се најчешће представља са палмином граном, универзалним симболом мучeништва, као и са мачем, односно оруђем сопственог страдања.[429] Палмина грана је првобитно симболизовала победу римске војске, да би њено значење потом било пренето у ранохришћански визуелни поредак. У новом теолошком контексту добија значење духовне победе над смрћу, па у представама мученика означава тријумф вере и вечног живота над телесним страдањем.[430] Палмин лист присутан је у различитим слојевима библијске историје, од старозаветних списа до Христовог уласка у Јерусалим. Његово симболичко значење заокружује се у апокалиптичним визијама, у којима свети подижу палмине гране као знак победе на крају времена.[431]

Поменути атрибути на ечанској слици Адолфа ван дер Вена имају кључну улогу у иконографском одређењу портретисане племкиње, будући да се у старијој литератури ова представа тумачила као приказ старозаветне Јудите. (Сл. 42) Иако се лик тамнокосе жене са мачем на први поглед може разумети као редукована варијанта представе поменуте старозаветне фигуре, која убиством асирског војсковође Холоферна спасава свој народ, палмин лист у њеној руци ипак упућује на другачије иконографско читање. Наиме, овај атрибут је у хришћанској уметности готово искључиво везан за сферу мучeништва и представља једно од основних обележја светитеља-мученика. Култ старозаветне Јудите присутан је од првих векова хришћанства, када је тумачена као префигурација Богородице и симбол тријумфа добра над злом, односно правоверја над

[427] P. Paschini, *La "Passio" delle martire Sabine Vittoria ed Anatolia*, 1919, 72; H. Delehaye, *Étude sur le légendier romain: les saints de novembre et de décembre*, vol. 23, Bruxelles, 1936, 364, 654; H. Delehaye, „Commentarius perpetuus in Martyrologium Hieronymianum“, *Acta Sanctorum Novembris*, tom. II, pars posterior, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1931; H. Thurston, D.Attwarer, *Butler's Lives of the Saints*, Vol. IV, London, 1956, 599–600.

[428] G. Corvaglia, „Santa Vittoria Vergine e Martire: storia di una devozione a Spongano“, in: *Villaggio Salento*, Nardò, 2007, 27–35.

[429] J. Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, New York, 1995, 2094-6.

[430] J. Hall, nav.delo, 153.

[431] L.Unger, *New Catholic Encyclopedia* Vol. 1 A-Azt, 2003, 425; T. Longman III (ed.), *The Baker Illustrated Bible Dictionary*, Grand Rapids, MI, Baker Books, 2013, 1778.

паганством, па све до XIX века, када њен лик добија и изразитију секуларну димензију, често обликовану у духу архетипа *femme fatale*. Широка распрострањеност овог наратива кроз векове условила је настанак великог броја уметничких представа и различитих иконографских варијанти, те се на основу њих може закључити да приказ Јудите ни у једном уобичајеном типу не подразумева атрибут палминог листа. Стога, присуство палме на ечанској слици представља важан аргумент у прилог тумачењу да овде није реч о Јудити, већ о светици мученици, највероватније Светој Викторији.[432]

То уверење додатно потврђује и чињеница да је име портретисане племкиње, Викторије, изведено из имена ранохришћанске светитељке. Имајући у виду претходно изнето, избор светих жена представљених у ечанској цркви заснивао се, пре свега, на именској повезаности са чланицама породице Лазар. Света Елизабета и Света Викторија, односно средњоевропске варијанте њихових имена, омогућиле су наручиоцу да ликове мајке и супруге симболички овековечи и укључи у ликовни репертоар свог ктиторског здања.

Главна олтарска слика Крштења Христовог

Смештањем поменутих портрета у контекст сакралног простора, њихова повезаност са олтарском сликом истог холандског мајстора, Адолфа ван дер Вена, постаје јасније читљива. На монументалној олтарској пали, представа Христа и Јована Крститеља у тренутку крштења у реци Јордан означава преломни час Христовог духовног преображаја. Поистовећујући се са грешницима, Христос у том чину успоставља темељ хришћанског крштења као пута искупљења и духовне обнове.[433]

У задатом симболичком поретку, олтарска представа Христовог Крштења представља кључну тачку која одређује даљи теолошки оквир и идејно усмерење целокупног ликовног програма. Повезивање новозаветне епизоде Христовог Крштења са ликовима две светитељке: једне ранохришћанске, обликоване према лику ктиторове супруге, и друге средњовековне, уобличене према подобију његове мајке, успоставља сложен контемплативни механизам. Њиме се посматрач упућује на промишљање о цикличној природи хришћанске историје, као и о трансисторијским обрасцима страдања, милосрђа, покајања и спасења, чије се исходиште сабира у животу и делима Исуса Христа. Симболички потенцијал олтарске представе Крштења додатно се продубљује њеним просторним односом према породичној крипти ктитора, смештеној непосредно испод олтарског простора. У том вертикалном споју, између слике Христовог духовног рођења и стварног места земног починка породице Лазар, успоставља се снажна теолошка паралела између крштења као чина духовног преображаја и хришћанског разумевања смрти као преласка у вечни живот. У светлу таквог тумачења, простор ечанске цркве постаје јединствен ликовни, литургијски и меморијални израз приватне побожности средњоевропског племства. (Сл. 43)

[432] J. Bartholomew, "The Role of Judith in Margaret Fell's *Women's Speaking Justified*", in: *The Sword of Judith: Judith Studies across the Disciplines*, eds. K. R. Brine et al., Cambridge, 2010, 269–277.

[433] B. Stephenson, "Ritual Art", in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, ed. T. Beal, Vol. 2, Oxford, 2015, 306–316; D. M. Gunn, "Reproductions, Biblical", in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, ed. T. Beal, Vol. 2, Oxford, 2015, 289–293; D. M. Gunn, "Illustration, Bible", in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, ed. T. Beal, Vol. 1, Oxford, 2015, 435–457; S. Marsden, "Fiction, Biblical", in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, ed. T. Beal, Vol. 1, Oxford, 2015, 271–274; P. Fredriksen, "Christ", in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, ed. C. C. Black, Vol. 1, Oxford, 2015, 126–131.

Зидно сликарство

Поред Ван дер Вена, у ликовном уобличавању ечанског храма истовремено је учествовао и већ поменути уметник Јосиф Гојгнер, који је, према жељама ктитора Сигесмунда Лазара, у олтарској ниши извео мрежу орнаменталних христограма. Као превасходно сликар-декоратер, Гојгнер је обликовао кохерентан декоративни систем, у којем христограми, поред орнаменталне функције, добијају и изразиту теолошку димензију. (Сл. 44) Ритмичним распоређивањем сликане орнаментике, олтарска ниша се визуелно издваја као засебан, готово метафизички простор, у којем се одвија миса и врши свети обред причешћа. Гојгнер је за потребе ечанске цркве даље извео сложен зидни програм, који је, поред поменуте орнаментике и мраморизације, обухватао и монументалне представе на своду и зидовима храма, укључујући и такозвани циклус *Крсног пута* (лат. *Via Crucis*) дуж простора наоса.

Побожност Крсног пута развила се из ранохришћанске праксе обилажења места Христовог страдања у Јерусалиму, а у Европи се постепено уобличила кроз низ уметничких и архитектонских реплика Свете земље. Од XVII века циклуси Крсног пута постављају се и у унутрашњости католичких цркава, најчешће дуж наоса, у виду сликаних, резбарених или рељефних станица. Папа Иноћентије XI је 1686. године фрањевцима доделио право њиховог канонског успостављања, док је папа Климент XII 1731. године утврдио стандардни низ од четрнаест станица, од Христове осуде до полагања у гроб. Право постављања станица у свим католичким црквама проширено је на бискупије 1862. године.[434] Ечански Крсни пут, у том смислу представља рани пример увођења овог циклуса у програм руралних католичких цркава, утолико значајнији што је настао у истом временском оквиру у којем је право постављања станица Крсног пута проширено на све католичке храмове.

Програм зидног сликарства је током времена у више наврата пресликаван, па се, изузев мреже христограма у олтарској ниши, данас не може са сигурношћу утврдити које су сцене припадале изворном Гојгнеровом зидном репертоару. Њихов квалитет, услед каснијих интервенција и оштећења, временом је знатно опао. Ипак, посебну пажњу привлачи чињеница да је, поред уобичајених представа из библијске историје, у наосу очувана сцена Светог Флоријана са ведутом горућег ечанског имања. (Сл. 45) Изведена у грисаљ палети, одабрана представа наставља идеју укључивања стварних топоса и локалних историјских референци у сакрални програм храма. У овом случају, реч је о ведути имања на којем је црква подигнута, приказаног у пламену, док га спасава светац који се у хришћанској традицији поштује као заштитник од пожара. Одабрани детаљ некада обимног, а данас у великој мери девастираног зидног програма, сведочи о профилактичком значењу које су поједине сцене могле имати унутар црквеног простора. Истовремено, избор представе додатно упућује на изразито персонализован карактер задужбинског здања, подигнутог уочи венчања ктитора, а осмишљеног у сврху заштите и меморијализације властелинске породице, којој је храм уједно представљао и место вечног починка.

Као угледни племић и велепоседник, Сигесмунд је имао мноштво разлога за подизање и осликавање нове ечанске богомоље. Ктиторска делатност у сакралном контексту подразумева посебну врсту верске привржености, као и начин да се одређени појединац истакне у заједници, донаторским гестом оправдавајући свој положај и углед. Успостављајући имање на мултиетничком простору Торонталске жупаније, властелини

[434] H. Thurston, *The Stations of the Cross: An Account of Their History and Devotional Purpose*, London, 1914, 73–79.

су имали задатак да се прилагоде демографски разнородном становништву, у циљу очувања локалне заједнице која би одржавала простране поседе. Подизање верског стожера становништву је нудило осећај припадности и разумевања, док је истовремено властелину гарантовало задржавање радне снаге.

Обнова црквеног здања у Ечки представљала је и гест оданости вредностима и делатности племићке породице Лазар, настављајући се на вишевековну културу ктиторства и неговања верског живота на овом простору. Неизоставни аспект задужбинарског деловања подразумева меморијализацију појединца или заједнице, у овом случају властелинске породице Лазар, и бива праћен завештањем или условом да се одређене мисе одржавају у име дародавца. С тим у вези, сакрални портрети ечанских племкиња, овековечених у фигурама култних личности хришћанских јунакиња, представљају јединствени спој сакралне и овоземаљске историје, величајући племићку породицу која се развијала и просперирала под окриљем хришћанских вредности. Трансисторијски наратив и тежња ка саобразној, кохезивној идејној нити представљају главну премису новог истористичког импулса XIX века, као и стилских и тематских трансформација религијске уметности, која примат даје историјски тачном приказивању догађаја над њиховом догматско-дидактичком симболиком.

Старије олтарске слике у новом сакралном простору

На трагу ове трансисторијске симболичке нити може се разумети и уврштавање слика осамнаестовековног сликара Феликса Ива Лајхера (Felix Ivo Leicher, 1727–1812), које су, након рушења старог ечанског храма, пренете у ново светилиште. Као последица јозефинистичких реформи, спровођених у време владавине цара Јосифа II, из манастира и црквених установа захваћених реформском политиком прикупљен је велики број слика, мобилијара и других богослужбених предмета са простора Хабзбуршке монархије. Након цареве смрти уследила је јавна продаја ових уметничких дела и црквених предмета, при чему су предност на лицитацијама имали властелини и нови оснивачи парохија.[435] Том приликом Јанош Лазар откупљује тринаест олтарских слика, које Жужана Корхец Пап након рестаурације атрибуира барокном сликару Феликсу Иву Лајхеру. Реч је о олтарским палама, изведеним у техници уља на платну и датованим око 1760. године, са следећим представама: *Бекство у Египат, Свети Јован Непомук, Свети Антоније Падовански, Умножавање хлебова, Света Ана подучава Богородицу, Свети Јосиф, Света Тереза Авилска, Скидање са крста, Христово рођење, Крсни пут, Свети Алојзије Гонзага, Свето Тројство* и *Распеће*.[436] Инкорпорирањем старијих дела у простор новог храма сачуван је део првобитног ликовног репертоара старије ктиторске цркве, што представља још један пример уважавања и настављања задужбинарске традиције породице Лазар. Њихов пут, од олтарских слика из манастира чије је деловање обустављено у оквиру јозефинистичких реформи, преко откупа и укључивања у нови сакрални оквир приватне побожности, сведочи о сложеним културним трансферима и променљивим околностима у којима су се сакрална уметничка дела кретала унутар хабзбуршког простора. (Сл. 47, 48, 49, 50, 51)

Узимајући све у обзир, целокупни тематски и ликовни оквир ечанске цркве може се разумети као сложено истористичко прожимање породичне и локалне историје у којем се преплићу хришћански наративи, светачки култови, породично памћење и

[435] В. Симић, *За љубав отаџбине: Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, 131, 172, 256, 296, 300–302.
[436] Ž. K. Pap, "Restauracija i prikaz dela F.I.Lejhera u Vojvodini", *Glasnik Društva Konzervatora Srbije* br. 35, 2018, 133–137; D. R. Živojinović, *Uspon Evrope (1450–1789)*, Beograd, 1995, 401–408.

ктиторска саморепрезентација. Ликови мајке и супруге грофа Лазара, овековечени кроз представе Свете Елизабете и Свете Викторије, кореспондирају са олтарском сликом Христовог крштења, зидним програмом, породичном криптом и Лајхеровим опусом који представља нуклеус ликовног репертоара старе ктиторске цркве. На тај начин, ечанска црква постаје меморијални и репрезентативни простор у којем се породична историја породице Лазар укључује у хијерархију хришћанског памћења.

Катедрална црква Светог Јована Непомука у Великом Бечкереку

Након културног процвата током предреволуционарног, такозваног реформског периода, нова етапа подизања јавних грађевина у Угарској наступила је после успостављања Аустроугарске Нагодбе, 1867. године.[437] Измењени политички и административни оквир Двојне монархије створио је повод за обликовање репрезентативних урбаних целина, у којима је црквено градитељство имало важну визуелну улогу. У ширем европском контексту друге половине XIX века, међутим, урбани развој био је неодвојив од промењеног положаја Цркве у модерном друштву. Под утицајем дуготрајних конфесионалних подела, јачања протестантских заједница, либералних политика и све изразитијих процеса секуларизације друштва, утицај Католичке цркве је током друге половине века постепено релативизован. У самој Монархији, доношењем Закона из 1868. године, којим је гарантована верска равноправност, додатно је отворено питање позиције верских заједница у новонасталим околностима.[438] Промена дотадашњег институционалног положаја Цркве условила је преобликовање њеног јавног деловања, које се у другој половини XIX века све више испољавало у покретима за католичку аутономију и појачаном мисионарском делатношћу, као и изградњом нових и обновом постојећих црквених објеката.

У наведеном амбивалентном положају, између постепене секуларизације модерног друштва и истовремене потребе за очувањем верског ауторитета, Римокатоличка црква је унутар вишеслојног друштвеног и културног пејзажа Двојне монархије ипак задржала важну улогу. Положај Цркве био је постојано утврђен вишевековном повезаношћу мађарске традиције са хабзбуршком династијом, односно наративом о историјској улози Угарске у одбрани хришћанске Европе од османске претње. Тај симболички оквир дуго је функционисао као један од идеолошких инструмената у конституисању националне посебности мађарског народа, унутар етнички и верски плуралистичке структуре Хабзбуршке, односно касније Двојне монархије.[439]

Тежња ка очувању религијског ауторитета посебно је долазила до изражаја у периферним регијама Монархије, које су у другој половини века пролазиле кроз убрзану

[437] Процеси секуларизације у Европи током друге половине 19. века били су нарочито изражени у Француској и Немачкој. У Француској, након пораза од Пруске 1870. године и успостављања Треће републике, усвојени су низ антиклерикалних закона: уклањање верских симбола из јавних установа, национализација школа и цркава, као и распуштање верских редова, нарочито током председништва Жила Гревеа. Истовремено, у Немачком царству, Бизмарков *Kulturkampf* имао је за циљ да ограничи утицај Католичке цркве кроз мере као што су проповедни параграф (1871), државни надзор над црквеним образовањем (1872), укидање језуитског реда, као и обавезно световно универзитетско образовање и испит (тзв. *Kulturexamen*) за свештенике (1873). Ове мере представљале су делове ширих настојања да се успостави примат државе над верским институцијама и осигура световни карактер образовног и јавног простора. K. Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism' of the Fin de Siècle", in: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 61–85, 63–65.

[438] К. Орел, Средња Европа: Од идеје до историје, Београд, 2012, 19–20.

[439] Исто, 19–20.

трансформацију. Највећи демографски успон током седамдесетих и осамдесетих година доживела су подручја преко Тисе и Трансилванијска регија, углавном захваљујући великим унутрашњим миграцијама у правцу север–југ.[440] Интензиван раст градова довео је до потребе за изградњом административних и јавних зграда, и захтевима локалних заједница за проширењем постојећих или изградњом нових црквених објеката.[441]

Док је периферија расла, Будимпешта је, након административног уједињења Будима, Пеште и Обуде 1873. године, постала епицентар културног и индустријског живота. Као седиште најзначајнијих градитељских подухвата и културних иницијатива, мађарска престоница је предводила изузетан архитектонски процват, док су регионална средишта настојала да прате интензитет продукције и естетске обрасце нове престоничке панораме.[442]

Нови талас градитељских остварења пратила је тежња за избором архитектонског језика који је могао да нагласи историјску утемељеност католичке и угарске традиције. До последње трећине XIX века, под утицајем искустава конзервације споменика у Средњој Европи, постепено се формирала идеална представа црквене грађевине, заснована на облицима средњовековног хришћанског наслеђа.[443] Истористичка здања, махом обликована у духу готичке или романичке стилске традиције су, на тај начин, омогућавала да се савремени сакрални подухвати представе као визуелни знак континуитета Цркве, а не нужно производ модерног градитељског замаха.[444] Отуда се црквено градитељство друге половине XIX века открива као један од важних механизама кроз које се Католичка црква, у условима друштвених и политичких промена, позиционирала као активни учесник у обликовању културног пејзажа. С тим у вези, и подизање катедралног храма Светог Јована Непомука у Великом Бечкереку, престоници Торонталске жупаније, треба посматрати као подухват у коме су се укрстиле потребе сверастуће верске заједнице и репрезентативне амбиције мађарске постнагодбене власти.[445]

Архитектонски значај и оквир

Изградња катедралне цркве Светог Јована Непомука представља вишедеценијски пројекат, чији се настанак преплитао са изградњом других великобечкеречких богомоља, да би званично полагање камена-темељца било започето у јесен 1864. године, а уређење ентеријера настављено у међуратном периоду.[446] Подизању цркве претходио је дужи сакрални континуитет истог места, који се може пратити од некадашње џамије,

[440] J. Sisa, *Motherland and Progress,* 496.

[441] Усвајање Закона из 1868. године, којим је загарантована верска равноправност, поклопило се са економским процватом и интензивном архитектонском делатношћу, која је представљала један од видљивих израза ширег пројекта рекатолизације Баната у периоду од 1860. до 1870. године.

[442] Мађарска архитектура и уметност утицала је и на став земље према ауторитету Беча. Однос Мађарске према Аустрији, односно целокупној германској култури, увек је био амбивалентан и дуго је чинио камен темељац према којем су се Мађари културно и политички идентификовали. J. Sisa, *Motherland and Progress,* 425, 830.

[443] Isto, 425, 830.

[444] D. Damjanović, „Friedrich Schmidt i arhitektura Đakovačke katedrale“, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, br. 32, 2008, 251–268; D. Damjanović, „Srednjovjekovno-barokna đakovačka katedrala i njezina sudbina“, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest, Vol. 40, 2008, 151–176.

[445] J. Sisa, *Motherland and Progress*, 495.

[446] Одлуку о изградњи нове катедрале подржао је чанадски бискуп Шандор Бонац, чијим је залагањем подигнут велик број католичких цркава и сакралних објеката по Банату. A. P. Petri, *Biographisches Lexikon des Banater Deutschtums*, Marquartstein, 1991, 124–125, наведено према: Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (I део)“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXXI, Нови Сад, 2018, 45–54, 50.

преобликоване у католички храм након ослобођења Бечкерека од османске власти, по свој прилици око 1700. године, до барокне цркве подигнуте по налогу Марије Терезије, средином XVIII века.[447] На месту старије барокне цркве (1758–1763), која се након једног века постојања урушила под теретом звоника, 1864. године је започета изградња новог храма, чије је архитектонско уобличавање изведено према пројекту Франца Ксавера Брандајса (Franz Xaver Brandeisz, 1818–1894).[448] (Сл.52)

Реализација зрењанинске катедрале временски се поклапа са закључењем Аустроугарске Нагодбе 1867. године, којом је Мађарска, као једна од две равноправне државне целине Двојне монархије, стекла већу самосталност у уређивању унутрашњих послова и развоју сопствених институционалних и културних програма.[449] На путу осамостаљења, тежило се проналажењу јединствено мађарског облика уметничког израза, заснованог на фолклорној традицији и митологизованим националним наративима.[450]

Ангажовање угледног архитекте, вичног стваралачкој реминисценцији историјских стилова, какав је био Брандајс, говори о намери мађарске католичке деноминације да уприличи репрезентативни простор вере на етнички и конфесионално спорној територији. Образован у духу средњоевропских традиција и актуелног архитектонског уобличавања, а ситуиран у Вршцу, *Брандајс постаје утемељивач новог, изразито католичког архитектонског пејзажа на овом подручју.*[451] Црква је према његовој замисли грађена у истористичком маниру, у духу неороманике, представљајући оличење истористичких схватања средњоевропског градитељства, уклапајући се у корпус великог пројекта рекатолизације Баната (1860–1870), кроз градитељство окренуто традицији и коренима средњовековне побожности.[452]

Манифестација деноминацијске моћи морала је бити саобразна уверењу о стабилности одређеног римокатоличког стожера, односно зрењанинске катедралне цркве као центра католичанства Торонталске жупаније. Тиме је сумирано наслеђе средњовековне романичке архитектуре, која је у својој модификованој форми уткана у естетику нововековног мађарског градитељства, у сврху слављења златног доба мађарске прошлости, времена великих владара и територијалних експанзија краљевства. Потребу за истицањем овог националног наратива додатно поспешује доношење Закона о верској равноправности 1868. године, што доприноси изградњи нових сакралних објеката, те потребе за истицањем римокатоличке супремације у новим околностима.

Катедрала Јована Непомука је манифестовала и нови значај главног градског трга као управног и деноминацијског центра, са додатно национално мотивисаним тоном, важним у овој мултиетничкој и мултиконфесионалној средини. Заједно са зградом

---

[447] F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában*, 26, 30–31.

[448] Упркос досадашњим уверењима, које су аутори монографије Петровград из 1938. године погрешно преузели од Ф. Милекера, да је црква дело пројектанта Стевана Ђорђевића, који је заправо извођач грађевинских радова, Филип Крчмар према подацима из рада В. Коншицког, објављеног у Банатском календару за 2018. годину, поентира да је у питању овај мање познати, али веома остварени архитекта Франц Ксавер Брандајс. F. Milleker, *Geschichte der Stadt Veliki Bečkerek 1333–1918*, Wrschatz, 1933, 60; A. Stanojlović (ur.), *Petrovgrad*, Beograd, 1938 (Zrenjanin, 2004), 134; W. Konschitzky, „Bauentwürfe zu Banater Kirchen. Die Architekten Camillo Sitte und Franz Xaver Brandeisz“, in: *Banater Kalender 2018*, Temesvar, 2017, 168–178, 175–176, наведено према: Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (I део)“, 45–46.

[449] J. Sisa, *Motherland and Progress,* 424.

[450] Isto, 11.

[451] Ф.Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (I део)“, 46–47; W. Konschitzky, „Bauentwürfe zu Banater Kirchen. Die Architekten Camillo Sitte und Franz Xaver Brandeisz“, 175.

[452] Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (I део)“, 46; W. Konschitzky, nav.delo, 175.

жупног уреда, која је подигнута у другој половини XIX века у неоренесансом стилу, и зградом бискупског ординаријата из 1909. године, сецесијског остварења архитекте Иштвана Барта (István Stephanus Barth, 1875–?), представља хетерогену архитектонску целину, која сведочи о стилским преплитањима у освит XIX и предратном периоду XX века.[453] Тако је централни градски трг, омеђен архитектонским делима која су истовремено носила идеје реминисценције прошлости, исказане кроз истористичку архитектуру, као и идеје надолазеће модерности, видљиве у примени сецесијских елемената и нових материјала, постао перформативно поље симболичких топоса моћи.

Као стожер католичанства Торонталске жупаније, катедрала је поред истористичке архитектонске љуштуре, уобличене у складу са актуелним стилским и идеолошким хтењима, временом попримала и подједнако импозантну унутрашњост и ликовни репертоар, дела средњоевропских мајстора и занатлија. (Сл.53)

Главни олтар са табернаклом, параван за олтар и оргуље су наручени из радионице Алојза Хербигера и синова (Alois Hörbiger, 1810–1876).[454] Као тиролски аутодидакт, првенствено градитељ оргуља, Хербигер је изградио своју каријеру на територији Аустроугарске монархије. Поред израде инструмената, обављао је све додатне столарске, браварске, вајарске и резбарске радове потребне при изградњи оргуља. Поред тога, радио је и на развоју музичких аутомата, као што је такозвани *хармоникон,* који је могао да репродукује музику целог оркестра и био је намењен за Светску изложбу у Паризу 1855. године. Целокупан приступ раду етаблирао га је као врсног занатлију, па су Хербигерова дела распрострањена широм некадашње географске области Хабзбуршке монархије. Након већих престоничких подухвата, наруџбине су углавном долазиле са истока и југоистока велике монархије, из Трансилваније и Баната. У тај крај Хербигер се са породицом преселио у последњој етапи живота. Године 1870. добио је наруџбину за оргуље у Вршачкој катедрали, где се породица и настанила. Столарске радове и израду оргуља за зрењанинску катедралу израдио је у бечкој радионици заједно са синовима Вилхелмом и Готфридом (Wilhelm Hörbiger, 1839–1890; Gottfried Hörbiger, 1840–1876), непосредно пре него што се доселио у ове крајеве. Хербигер ће се нешто касније преселити у Земун, у којем ће остати до краја живота.[455]

Заслугом тадашњег жупника, Јаноша Варадија (János Várady, 1792–1881), као и темишварског бискупа, Шандора Бонаца, који се лично ангажовао око изградње катедралне цркве, прикупивши знатну суму средстава, посао осликавања олтарске слике је 1868. године поверен реномираном будимпештанском сликару, Берталану Секељу.[456] Образован на Бечкој, а потом и на Минхенској академији, сликар је оформио доследан стилски израз, базиран на традиционалним ликовним техникама, о чему је касније и

---

[453] V. Majstorović, *Odabrana zbirka građevinskih planova iz fonda: Veliki Bečkerek grad sa uređenim senatom (1769–1918)*, Zrenjanin, 2013; В. Мајсторовић, Сецесија у архитектури Зрењанина, Зрењанин, 2016, 100–107; Б. Којчић и Д. Воргић, „Златар Карл Хелмболд и његова кућа из хиљаду и једне ноћи“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXXI, Нови Сад, 2018, 145–156, 148–149.

[454] Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXXIII, Нови Сад, 2020, 208–218, 209; Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (II део)“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXXII, Нови Сад, 2019, 115–122, 116; C. von Wurzbach, „Hörbiger, Alois“, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vol. 9, Wien, 1863, 124–125. За детаљнији приказ занатских радионица које су радиле за Зрењанинску катедралу: Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 208–218.

[455] G. Allmer, J. Riedmann i G. Tötschinger, *Alois Hörbiger 1810–1876: Der Orgelbauer von Tirol*, Wildschönau, Bergbauernmuseum z’ Bach, 2010, 28–34.

[456] Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 209; Zs. Bakó, *Bertalan Székely*, 2006, 6, 8.

објавио теоретске есеје.[457] Стварајући дела сакралног, портретног, жанр и историјског сликарства, Секељев опус сведочи о виртузиозности и широком схватању различитих ликовних израза и тема.[458]

Са стваралаштвом Берталана Секеља јужноугарска публика сусрела се већ на почетку његове каријере, када је 1857. године, за новоподигнуту цркву у Турској Кањижи, израдио своје прво дело сакралне тематике, монументалну олтарску представу Светог Ђорђа. Тако посматрано, простор жупаније омогућава праћење Секељевог уметничког успона, од раног афирмисања у велепоседничким племићким круговима, до поновног ангажовања на олтарској пали жупанијске катедралне цркве, када је већ уживао статус уметника на врхунцу своје каријере.

Пре ангажовања за турскокањишки храм, Берталан Секељ се школовао на Уметничкој академији у Бечу (1851–1855), да би своје даље ликовно образовање, након успешно остварених порођбина за племићке породице јужне Угарске и одласка у Дрезден, наставио на Минхенској академији (1859–1862), на класи Карла Теодора фон Пилотија (Karl Theodor von Piloty, 1826–1886) и Вилхелма фон Каулбаха (Wilhelm von Kaulbach, 1805–1874). Судећи по младалачким дневницима, Секељ је *желео да оде у Париз, али је имао новца само до Минхена.*[459] За разумевање ликовног и идејног помака у раном стваралаштву Берталана Секеља, важно је имати у виду специфичну климу минхенске уметничке средине, са којом се сликар сусрео током школовања и боравка у баварској престоници.

Средином XIX века, конкретно 1859. године, када се Берталан Секељ обрео у Минхену, баварска престоница већ је имала статус једног од најзначајнијих уметничких средишта Европе.[460] Њено обликовање као самопрокламованог *града уметности* (*Kunststadt*) било је у великој мери условљено културном политиком и патронатском делатношћу Лудвига I Баварског (Ludwig I. von Bayern, 1825–1848), под чијим је покровитељством Минхен стекао репутацију *тевтонске Фиренце*.[461] Посебну улогу у формирању овог уметничког пејзажа имала је Минхенска академија ликовних уметности (*Münchner Akademie der bildenden Künste*), која је током XIX века постала једно од најпрестижнијих европских средишта академског образовања. Њен значај почивао је и на изразито космополитској атмосфери, која је привлачила студенте али и професоре из различитих делова Европе. За разлику од строжих академских система, минхенска средина је неговала већу отвореност према индивидуалном изразу, омогућавајући младим сликарима да, поред наставе на Академији, своје образовање допуњују радом у јавно доступним атељеима угледних уметника, проучавањем музејских збирки Старе и Нове пинакотеке и сусретом са савременим изложбеним токовима.[462] За Секељево уметничко формирање нарочито је био важан спој академске дисциплине и *живе* уметничке размене. Саобразно са космополитском климом града, и силабус минхенске Академије је почивао на прожимању различитих традиција од холандског и фламанског

[457] Поред сликања романтичних жанр-сцена и портрета, према крају 1870-их, Секељева пажња постаје све више усмерена на подучавање. Резултате своје практичне делатности сумира у делу Принципи фигуралног цртежа и сликања (мађ. *A figurális rajz és festés elvei, melyek a M. Kir. Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezdei szakoktatásnál alkalmazásban vannak*), које је служило и као уџбеник, објављеном 1877. године, а затим 1881. године издаје књигу под насловом Анатомија сликарства (мађ. *Festészeti boncztan*), махом инспирисан уметничким списима Џошуе Рејнолдса. Zs. Bakó, *Bertalan Székely*, 2006, 8.
[458] Isto, 9.
[459] Isto, 15.
[460] Isto, 14-15.
[461] И. Савић, „Између историјске веродостојности и симболистичке визије: слика Голгота Стевана Алексића из Збирке икона „Секулић““, Годишњак града Београда, књ. LXIII–LXIV, 2016–2017, 81–100, 81.
[462] Исто, 83.

сликарства XVII века, преко барбизонског пејзажа и немачког романтизма, до белгијског и немачког историјског сликарства.[463] Утицај Пилотија и Каулбаха био је посебно значајан за развој и популаризацију монументалних историјских композиција, драматичног наратива и сложене сценске организације. У таквом окружењу, Секељ је могао да усвоји ликовне елементе који ће постати важни за његово касније историјско и религиозно сликарство. Зато боравак у Минхену представља важан тренутак у формирању његовог уметничког језика, који је омогућио младом уметнику да превазиђе оквире раног бечког образовања и да своје сликарство усмери ка идејно сложеним и национално артикулисаним темама, које ће обележити његов каснији опус.

Пре самог уписа на Академију, Секељ је дошао у Минхен с планом да реализује циклус мађарских историјских слика, тзв. *Национални еп* (мађ. *Nemzeti eposz*), за који је писао молбу за помоћ барону Јожефу Еетвешу (Baron József Eötvös von Vásárosnamény, 1813–1871), тадашњем министру културе. Посебно интересовање за теме османских окупација, Секељ је бирао због слојевитог симболичког система, будући да су се учесници у ратовима нису се жртвовали само за домовину, већ и за хришћанство.[464] Представљање патриотско-хришћанских тема директно је кореспондирало са револуционарним догађајима 1848. године и осећајима националне сете, која је у време настанка Секељевих слика још увек била дубоко присутна међу мађарским становништвом.[465]

За Секеља су године проведене у Минхену допринеле продубљивању техничких вештина, али су му донеле и славу. Упркос свом личном утиску о *неуверљивости приказа историјских сцена*, боравак са бројним значајним уметницима у европским центрима донело му је шире разумевање ликовних израза и нових стилских тенденција. Опште незадовољство ликовном сценом, охрабривање мађарских покровитеља, као и снажна жеља да ствара, како у свом дневнику пише, *националну уметност*, пресудило је да напусти Минхен и настави каријеру у домаћем окружењу.[466]

Тако се почетком шездесетих година трајно настањује у Будимпешти, да би деценију касније постао један од првих професора на новооснованој Мађарској академији лепих уметности.[467] Тек пристигавши кући, на пољу ликовне уметности, постаје једна од водећих личности патриотски оријентисаног, национално-историјског сликарства. Уз помоћ државних средстава, Секељ 1863. године поново одлази у Минхен и учествује у зидном осликавању галерије Баварског националног музеја. Као Пилотијев студент, Секељ је био ангажован са другим младим сликарима да поред свог ментора изради слику у *seccо* техници, под називом *Бег цара Карла VII*. Зидна слика је завршена 1864. године. Од хонорара који је добио за свој рад од баварске владе, Секељ је наредне године кренуо на велику европску студијску турнеју, током које је посетио Париз, Брисел, Хаг, Харлем, Касел, Померсфелд, Антверпен, Амстердам и Нирнберг.[468]

По повратку у Будимпешту, Секељ се суочава са новим политичким догађањима уочи Нагодбе, који кулминирају крунисањем Фрање Јосифа I за краља Мађарске. Организацијски одбор је том приликом поверио Секељу задатак да припреми серију акварела за ову значајну прилику, који су потом поклоњени краљици Елизабети (Elisabeth Amalie Eugenie in Bayern, 1837–1898). Са догађајима крунисања повезан је и

[463] Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2008, 30.
[464] Zs. Bakó, *Bertalan Székely*, 2006, 18-19.
[465] Isto, 17-18.
[466] Isto, 21-22
[467] D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana u Zrenjaninskoj katedrali*, Filozofski fakultet, Beograd, 2006, 6-10.
[468] Zs. Bakó, *Bertalan Székely*, 2006, 24-27.

репрезентативни портрет краљице Елизабете који је насликао 1868. године, као наруџбина великог чанадског жупана.[469]

Само месец дана након осликавања документарних сцена крунисања и портретисања царице Елизабете баварске (*Сиси*), Секељ добија поруџбину за осликавање монументалне олтарске пале са представом Светог Јована Непомука. Наруџбина за бечкеречку цркву дакле стиже након Секељевог свршеног образовања у Бечу и Минхену и великог пропутовања Европом, те коначног успостављања атељеа у Будимпешти. У традицији академског образовања, такозвана *grand tour* путовања представљала су наставак уметничког усавршавања изван институционалног оквира академије, конкретно обилазак великих европских уметничких центара, музејских збирки, цркава и галерија, као и непосредно изучавање дела старих мајстора. Стога се може закључити да је 1868. година тренутак када је Секељ већ био формиран академским школовањем, али и непосредним искуством европске уметничке традиције, док је отварање атељеа у мађарској престоници означило његову спремност за самостално деловање и укључивање у систем значајнијих јавних и црквених наруџбина.

О тадашњој позицији Секеља Берталана на мађарској сцени, сведочи и податак да је наручена олтарска слика Светог Јована Непомука, непосредно пре слања у Бечкерек, представљена на изложби Ликовног удружења у Будимпешти, у августу месецу 1868. године.[470] То указује на потребу Секеља за промоцијом, те уметањем у јавни дискурс будимпештанских ликовних кругова и могућих поручилаца. Са друге стране, наручиоци олтарске слике, школовани Бонац и Варади, препознали су потенцијал младог уметника на успону каријере, сматрајући да ће велико име допринети репутацији жупанијског уреда, постављајући његово дело на фокалну тачку олтарског простора деноминацијског средишта. Централни простор бечкеречке катедрале Секељ је украсио олтарским палама са представама Светог Јована Непомука на главном, и Богородице са Христом на бочном олтару, које је израдио у свом атељеу у Будимпешти, одакле су онда слике пренете у Велики Бечкерек. Будући да се у изворима се спомиње само израда и цена главног олтара, може се закључити да је сликар прво добио поруџбину за централну слику, па да су поручиоци, задовољни његовим радом, тек потом наручили и слику за споредни олтар.[471]

Главна олтарска слика Светог Јована Непомука

Јован Непомук (чеш. Svatý Jan Nepomucký, 1349–1393), национални је светац Чешке који је као викар прашке бискупије бранио аутономију цркве, што је довело до сукоба с краљем Вацлавом IV (Václav II. Přemysl, 1271–1305). Према историјским изворима, главни разлог мучеништва било је Непомуково залагање за очување независности цркве од политичке корупције, када је за опата поставио кандидата противно краљевој вољи. Јован Непомук се сматра и мучеником печата тајне исповести, јер је, према предању, одбио да изда исповедну тајну краљеве супруге. Краљ је потом наредио његово хапшење, након чега је био мучен и бачен са Карловог моста у Влтаву,

[469] Isto, 30.
[470] Догађај су забележили локални престонички листови (*Fovarosi Lapok* и *Vasarnapi Ujsag*). D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana*, 1.
[471] D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana*, 1.

где је изгубио живот.[472] Специфичан начин смрти допринео је да Непомук буде сматран свецем дављеника, мостова као и заштитником од поплава.[473]

Култ Светог Јована Непомука постаје заступљен и ван граница Чешке убрзо након канонизације 1729. године, ширећи се најпре на простор Хабзбуршке монархије. Иако званично није био проглашен националним свецем, Непомук је у побожности и визуелној култури Монархије уживао статус једног од њених најпоштованијих заштитника. У првим деценијама након ослобођења од османске власти, његов култ добија посебан значај и у Тамишком Банату, где су се на дан Светог Јована Непомука, 16. маја, одржавале свечаности, а сам светитељ је временом поштован као заштитник покрајине, али и као царски и бискупски патрон. Његово поштовање било је додатно оснажено у време епидемија, будући да му се у народној побожности приписивала моћ заустављања куге, због чега су широм Баната подизане цркве, капеле и јавни споменици у његову част.[474]

Заступљеност култа Светог Јована Непомука на простору Торонталске жупаније може се повезати и са специфичним природним и урбаним околностима овог подручја. Као светитељ повезан са водом, мостовима и заштитом од поплава, култ Светог Јована Непомука је имао посебан апотропејски значај у мочварним пределима Баната, чија су пространства упркос систематским исушивањима ради формирања насеља, и даље била изложена честим поплавама. У таквом амбијенту, обележеном каналима, воденим токовима и бројним мостовима који су обликовали жупанијски пејзаж, култ светитеља добијао је изразито локалну функцију. Стога су се скулптуре Светог Јована Непомука плански постављале на рубове мостова и уз водене површине, где су истовремено имале побожну, заштитничку али и просторно-симболичку улогу.[475]

За иконографски канон чешког мартира сматра се дело скулптора Јохана Брокофа (Johann Brokoff, 1652–1718) из 1683. године, на основу гипсаног модела Матијаса Раухмилера (Johann Mathias Rauchmiller, 1645–1686) из 1681. године, насталог за Карлов мост у Прагу на претпостављену тристогодишњицу светитељеве смрти.[476] Иконографија Раухмилеровог модела утемељила је даље представљање светитеља у ликовној уметности. Јован Непомук представља се у свештеничкој бирети, са распећем у левој руци и палминим листом, симболом славе у десној. Ореол од пет звезда око његове главе симболише пет рана Исуса Христа, које се тумаче и као пет слова латинске речи *tacui* (*ћутао сам*). Приказ ореола алудира на легенду о звездама које су се појавиле изнад његовог тела када је пронађено на обали реке Влтаве.[477] Као знак његовог црквеног ранга, Јован Непомук је представљен са кратким плаштом, такозваном мозетом, или крзненом алмуцијом. Међу другим свештеничким иконографским атрибутима су рокета или суплица, сутана, бирета и стола.[478]

Упркос добром познавању хришћанске иконографије, као и наклоности према коришћењу релевантних извора у приказивању историјски егзактних композиција,

[472] K. H. Carl, V. Charles, *Baroque Art*, New York, 2009, 195.
[473] R. Bireley, *The Refashioning of Catholicism, 1450–1700: A Reassessment of the Counter Reformation*, 1999, 114; M. R. Forster, *Catholic Revival in the Age of the Baroque: Religious Identity in Southwest Germany, 1550–1750*, Cambridge, 2001, 113.
[474] J. Szabó, nav.delo, 17.
[475] D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana*, 3–5.
[476] Раухмилеров модел од глине израдио је у дрвету вајар Јан Брокоф 1683. године, а затим га је у бронзи излио Јеронимус Херолд. P. Volk, „Nepomukstatuen. Bemerkungen zu den Darstellungsformen“, in: Johannes von Nepomuk 1393–1993, eds. R. Baumstark, J. von Herzogenberg, P. Volk, München, 1993, 17–35, 27; J. von Herzogenberg, „Johannes von Nepomuk“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 7: *Ikonographie der Heiligen. Innozenz bis Melchisedech*, hrsg. von W. Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1974, Sp. 153–157.
[477] P. Cannon-Brookes, C. Cannon-Brookes, *Baroque Churches*, 1969, 39.
[478] J. Royt, *Der hl. Johannes von Nepomuk*, Regensburg, 1993, 13–17.

Секељ на бечкеречкој слици приказује Непомука са ореолом од седам звезда, док се у доњој зони композиције отвара идеализована панорама Прага, са пејзажом Карловог моста и катедрале Св. Вида, места светитељевог страдања и починка. У складу са традицијом старих мајстора, чија је дела Секељ имао прилику да изучава у Бечу, Минхену, Дрездену као и на *grand tour* пропутовању, олтарска слика за зрењанинску катедралу одише великим контрастима, тамном гамом и низоземским композиционим решењима.[479] (Сл. 54)

Патрон цркве, Свети Јован Непомук, на Секељевој слици је представљен узвишено, на сегменту облака, у највишој зони олтарске композиције, окружен анђелима, од којих један приноси палмин лист, симбол небеске награде за земаљска страдања. Тиме је истовремено корпорално и метафизички одвојен од нижих сфера овоземаљског постојања. Примењени метод светлосног раздвајања нивоа слике присутан је од антике, да би у периоду барока употреба мотива облака и сунчевих зрака постао честа појава.[480] Трансцедентални домен светитељске фигуре на Секељевој слици потврђен је присуством анђела, који су на олтарској композицији приказани попут античких амора, нагих и крилатих бића. Симболички приказ тзв. покрштених *putta* у посттридентском времену сматран је тријумфом правоверја, што додатно афирмишу и атрибути палминих грана у њиховим рукама.[481] Мања историјска композиција у доњем делу представе на Карловом мосту у Прагу, која приказује хагиографске догађаје из живота свеца, додатно потврђује трансисторијски карактер свеца и сведочи о мартирском хришћанском тропу, преласку из физичке реалности историјске личности у домен светог, односно метафизичког, вечног постојања.

Зато се може рећи да олтарска представа Јована Непомука сублимира досадашње ликовно искуство и образовање младог Секеља, сликара на успону каријере, који ће у наредним деценијама дефинисати појам мађарског историјског сликарства. Упркос неговодању манира својих ментора из европских престоница о којима је бележио у својим дневницима, Секељ на олтарској слици показује зрело разумевање и усвајање актуелних композиционих решења, те успешно цитирање европских мајстора прећашњег и његовог доба. Наслањајући се махом на образовање стечено на катедри Пилотија и Каулбаха, Секељ се користи монументалним решењима историјског сликарства, оплемењених традицијом италијанског и фламанског стваралаштва, да би створио целовито дело сакралног садржаја. У поређењу са Секељевим ранијим радом на овим просторима, у поменутој цркви Светог Ђорђа у Турској Кањижи, кроз неколико деценија уочава се напредак на свим пољима ликовне обраде хришћанских наратива, чинећи обе композиције значајним примерима из раног и средњег периода стваралаштва мађарског уметника.

Импозантан и сложен програм зрењанинске катедрале, чији је део представа Светог Јована Непомука, рефлектује и националне аспирације мађарског империјализма у мултиетничком контексту. Секељ, који је током свог боравка у Минхену истицао значај историјског сликарства са религиозним конотацијама, овде демонстрира како се универзални хришћански мотиви могу инструментализовати у служби националних и идеолошких тежњи, интегришући различите аспекте културног и политичког идентитета у једно сликарско дело.

---

[479] D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana*, 3-5.

[480] О библијској ангеологији и иконографском развоју мотива: C. von Heijne, „Angels“, u: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, 20–24.; S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, Perast – Beograd, 2000, 94.

[481] W. Telesko, „Sakrallandschaft: Annäherungen an einen komplexen Begriff“, in: *Sakralisierung der Landschaft: Inbesitznahme, Gestaltung und Verwendung im Zeichen der Gegenreformation in Mitteleuropa*, eds. W. Telesko, T. Aigner, St. Pölten, 2019, 10–21; S. Brajović, *Gospa od Škrpjela*, 118-121.

Бочни олтар са представом Богородице са Христом

Настала непосредно након главне олтарске слике, представа Богородице и Христа за бочну олтарску палу зрењанинске катедрале такође је дело поменутог мађарског сликара, Секеља Берталана. Атрибуција је извршена тек 1999. године, када су објављени подаци да су у Секељевој заоставштини пронађене скице за обе композиције.[482] (Сл. 55)

Бочна олтарска пала бечкеречке катедралне цркве поседује наглашену вертикалност, где централизована хијерархија слике, узвишено постављена пред верника, приказује Богородицу са малим Христом као објекат култа. Решење фигуралне композиције, односно положаја тела Богородице и Христа, указује на недвосмислени узор Рафаелове *Мадоне Грандуке* (*Madonna del Granduca*, 1506), где је бројне репродукције Рафаелових дела, Секељ имао прилику да види само годину дана пре, на свом пропутовању по Европи.[483] (Сл.56)

Настала током Рафаеловог боравка у Фиренци, између јесени 1504. и 1508. године, а пре пресељења у Рим, *Мадона Грандука* носи име по Фердинанду III, Великом Војводи од Тоскане (Granduca Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, 1769-1824), који је одобрио куповину слике између јесени 1799. и зиме 1800. године.[484] Назив је испрва имао правно значење и био је скраћеница за: *Мадона Рафаела из приватног власништва Великог војводе*. Тоскански војвода био је посебно привржен овом делу, те је након повратка у Фиренцу после Наполеонове опсаде слика била изложена у приватним просторијама племићке породице.[485]

Популаризацији *Грандуке* допринео је управо њен ограничени приступ јавности, будући да је била доступна само током војводиног одсуства, којом приликом је била премештана у Салу Аполона, а касније у Салу Јупитера у Palazzo Pitti. Тако је, више од пола века, слика била позната углавном посредством гравура и копија.[486] Околности око доступности дела ренесансног мајстора у XIX веку су изнедрила култ Мадоне Грандуке, па тако слика поприма карактер *највишег примера чисте Рафаелове Мадоне, у контрасту с превише земаљским Мадонама из сликаревог римског периода*.[487] Пуристичка интерпретација доминирала је у критикама XIX века, која је у плавокосим библијским протагонистима, односно Богородици, чак препознавала *мир и чедност једне немачке девице*.[488] Док германизација Рафаеловог опуса није без преседана, будући да *Сикстинска Мадона* већ средином XVIII века, преносом у Дрезден, постаје оличење духа немачког народа, широка распрострањеност графика и копија *Мадоне Грандуке* сведочи о универзалности овог композиционог решења Богомајке и детета.[489]

Реферисање на Рафаела тако постаје вид идолатријског понављања идеалног обрасца, неумитног генија сликарства, те културни и естетски идеал XIX века. Таква универзалност наглашава значај Рафаелових дела као вечитих инспирација у уметничком стваралаштву, укључујући и Секељево инкорпорирање композиције Мадоне Грандуке у програм зрењанинске катедралне цркве Светог Јована Непомука. С

[482] D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana*, 2.
[483] Isto, 5-7.
[484] Након бројних рестаурација слике, утврђена је 1506. као најпрецизнија година настанка. C. Pirovano (ed.), *Raffaello a Firenze: dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Firenze, Electa, 1984, 88–93.
[485] Isto, 90.
[486] Isto, 90.
[487] G. Barbieri, in: L. Bardi (ed.), *L'Imperiale e Reale Galleria Pitti Illustrata*, Vol. IV, Firenze, 1842, br. 6.
[488] C. Pirovano, 92.
[489] И. Борозан, „Култ Рафаела и назаренско сликарство: Богородица са Христом Аксентија Мародића на ковиљском иконостасу“, 197–212; С. Брајовић, „Рафаел у ренесанси и европској нововековној култури”, 96–117.

обзиром на његово претходно образовање у европским уметничким центрима – Бечу, Дрездену и Минхену, као и великој студијској турнеји 1864. године, може се са сигурношћу закључити да је првак мађарског сликарства имао прилику да се упозна са оригиналним делима, али и бројним гравурама и другим репродукцијама ренесансног сликара.[490]

Настајући у периоду рекатолизације мађарских територија, Секељева представа Богородице поприма вишеструки теолошки, али и политички значај. У овом кризном тренутку, када се у Двојној монархији говори о секуларизацији црквене имовине и општем умањењу римокатоличког ауторитета у законодавним механизмима, реактивирају се теолошко-визуелне стратегије посттридентског времена. У тренутку великог раскола, када протестанти одбацују Богородичину улогу у хришћанском систему деловања, католички теолози се залажу да Богородица, будући да је у њеној утроби инкарниран Бог, представља есхатолошки лик непорочне и бесмртне Католичке цркве.[491] Истовремено, у лику Богомајке се огледа дух победоносне цркве, која као заштитница од јереси и греха остаје неукаљана у периоду османских најезда на хабзбуршке територије, и тиме представља симбол наде и тријумфа правоверја.[492] Тако, уз уобичајене теолошко-профилактичне атрибуте, на територији Средње Европе Богородица поприма титулу патронке, заштитнице хришћанског тријумфа над безбожништвом.[493] Оживљавање постридентских визуелних стратегија у нестабилном времену подразумевало је истицање Богородичиног значаја у хришћанској догми, односно њене идентификације са црквеном институцијом.[494] Отуда на овом примеру Секељевог сликарства можемо видети преплитање ренесансних, односно универзално естетских и политичко-националних елемената.

За даљу контекстуализацију вишеструке симболике олтарске представе, важно је поменути и да је у тадашњем Великом Бечкереку, коме је 1769. године повељом Марије Терезије признат статус административог и трговачког центра, Богородица постала заштитница и симбол града.[495]

Профилактичка улога Богомајке претрајава османске окупације, да би потом у XIX веку попримила специфично национални тон. У патриотском јеку мађарске нације, честе су представе тзв. Патроне Угарије, Богородице са регалијама мађарског краљевства, на основу чега су Земље круне Св. Стефана сагледаване као *Regnum Marianum*, а мађарски народ као богоизабран. Овај концепт послужио је за истицање посебности мађарске нације, али и легитимизације све интензивнијег процеса мађаризације.[496] Уска повезаност нације и цркве се у времену Нагодбе релативизује, а тим поводом долази и до поменутог пројекта рекатолизације мађарских територија, односно појачаног деловања цркве у сврху враћања пређашњих положаја и утицаја. Један од механизама одржавања релевантности била је и визуелна култура, у овом случају конкретно улагање државних и локалних власти у римокатоличке руралне и урбане заједнице. На овом трагу се може тумачити одабир представе Богородице као симбола цркве, као неизоставног аспекта теолошког и политичко-административног деловања нације.

---

[490] Zs. Bakó, *Bertalan Székely*, Budapest, 2009, 24–27; D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana*, 5–7.
[491] S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 102.
[492] Isto, 95.
[493] Репрезентативан пример ове визуелне стратегије представља олтарска слика са представом *Patrona Hungariae* у гимназијској капели у Суботици. Више о томе: Ј. Миловановић и В. Стојковић, „На тромеђи образовања, вере и нације: слика Patrona Hungariae Јаноша Бема*", Зборник Народног музеја Србије*, XXV–2, Београд, 2022, 201–223, 207.
[494] W. Telesko, "Sakrallandschaft: Annäherungen an einen komplexen Begriff.", 10–21, 19.
[495] D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana*, 2.
[496] Ј. Миловановић, В.Стојковић, нав. дело, 201.

Омаж старим мајсторима на олтарској слици је додатно уобличен у доњем делу композиције, представом идеализованог пејзажа који у себи носи симболику Еденског врта.[497] За разлику од главне олтарске слике са представом Јована Непомука, где су налик на античке *путе*, анђели приказани као нага, разиграна деца, овде је уметник одлучио да их прикаже само као главе са крилима. Полемика о представљању анђела има своје корене у времену тридентских раскола, сукоба између римокатоличке и протестанстке догме, када су многобројна иконографска решења и њихова теолошка тумачења довођена у питање.[498] Телесност, самим тим и чулност анђела, сматрана је спорном, где водећи писци католичке реформе, попут теолога Јоханеса Молануса (Joannes Molanus, 1533–1585), сматрају исправним приказивање ових трансцеденталних бића без икаквих корпоралних карактеристика, дакле као глава са крилима, чиме би се исказали њихова нематеријалност и оноземаљски карактер. Упркос томе, у сликарству долази до неминовне паганизације приказа анђела, где представе нагих, инфантилних бића са крилима, постају један од најупечатљивијих тријумфалних мотива посттридентске уметности.[499]

Приказ различитих иконографских решења анђела у Секељевом опусу, као и уврштавање Рафаелових композиционих решења, потврђује усвајање разнородних, концептуално, временско и географско удаљених утицаја, указујући на процес опште секуларизације сакралних наратива у сликарству XIX века.

Бочни олтар са представом апостола Јакова

Поред Секељевих олтарских пала, у бечкеречкој катедрали се налази још једна бочна олтарска слика, представа светог апостола Јакова, рад сликара Августа Мантлера (August Wenzel Mantler, 1830–1914).[500] О Мантлеру је познато да се школовао на бечкој Академији код Карла Рала, као и да је 1856. боравио у Италији, што је додатно обликовало његов ликовни израз. Мантлер је почео да излаже своје радове 1853. године у оквиру изложбе Аустријског уметничког удружења (*Österreichischer Kunstverein*) у Бечу. Постао је члан Бечке куће уметника (*Wiener Künstlerhaus*) 1870. године, што је додатно потврдило његов статус значајног уметника и аустријског културног живота друге половине века.[501] Година поруџбине олтарске пале са представом апостола Јакова за зрењанинску катедралу Св. Јована Непомука није позната, док је извесно да је то било пре почетка осликавања зидног програма, 1879. године.[502] (Сл.57)

У јеванђељској нарацији, апостол Јаков представљен је као један од првих Христових ученика, позван заједно са својим братом Јованом, док су на обали припремали мреже. Такође је први од дванаесторице апостола који је страдао мученичком смрћу, погубљен мачем по наређењу краља Ирода Агрипе I (אגריפס; 11. п. н. е – 44: *У оно пак време подиже Ирод цар руке да мучи неке од цркве*. *И погуби Јакова брата Јовановог мачем*. *Дела апостолска* 12: 1–2). Његова жртва представља сведочанство чврсте и непоколебљиве вере, па се у складу са предањем у римокатоличкој цркви Јаков поштује као симбол мисионарског рада и ширења

[497] D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana*, 5-7.
[498] W. Telesko, "Sakrallandschaft: Annäherungen an einen komplexen Begriff.", 10–21, 12.
[499] S. Brajovic, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 118-121.
[500] *Gross-Becskereker Wochenblatt*, br. 32, 1868.
[501] B. Holaus, E. Hülmbauer и C. Wöhrer (Bearb.), *Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts*, Bd. 3: L–R, Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg.), Wien, 1998, 58; *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 6, Wien, 1973, 62; A. George-Mayer, *Erinnerungen an C. Rahl*, 1882, 72, 121.
[502] Немет Ференц датује све три слике у 1868. годину. F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában*, 33.

хришћанске вере у удаљене крајеве. Он остаје узор верности и духовног жара, као и симбол мисионарског духа и путовања ка вишим духовним циљевима. Одабир приказа ове фигуре из библијске историје у простору зрењанинске катедрале може упућивати на мисионарско-асимилациону тежњу, те неопходност проповеди римокатоличке догме на мултиетничкој регији Торонталске жупаније, јужног бедема Двојне монархије.

У иконографско-композиционом смислу, може се претпоставити да се Мантлер у приказивању апостола Јакова угледа на Рубенса (Peter Paul Rubens, 1577–1640), конкретно његову серију представа апостола, коју је радио за војводу од Лерме у периоду између 1612. и 1613. године.[503] Обрада људских фигура и интензивно усмерено осветљење резултат су Рубенсовог путовања у Италију, где је био под утицајем Микеланђеловог стваралаштва. Апостоли су у Рубенсовој серији слика представљени са препознатљивијим атрибутима, по узору на различите иконографске и књижевне традиције. Представљена у природној величини, снажног израза и знатне пластичности, фигура апостола Јакова на Мантлеровој слици се помаља из тамне позадине са препознатљивим атрибутима, ходочасничким шеширом и штапом. Мотив шкољке на апостоловој капи додатно потврђује идентификацију фигуре, будући да тзв. Јаковове капице, врста морских шкољки, реферира на епизоду мучеништва апостола и ходочаснички култ оформљен око његовог места починка, у манастиру Сантјаго де Компостела у Шпанији.[504]

Мантлерова композиција светог апостола Јакова представља успешно оживљавање барокних естетских идеала, адаптираних кроз призму уметничких утицаја из Италије и Беча, са посебним акцентом на снажну експресију и препознатљиве атрибуте, указујући на сликареву свест о значају верске уметности као инструмента визуелне комуникације и духовног надахнућа. *Ослобађајући* лик апостола Јакова из тамне позадине, Мантлер постиже визуелни контраст који оличава духовну снагу и узвишеност, што сведочи о ванвременском идеалу и универзалности Рубенсовог опуса.

*

Изостављањем куполе и елевацијом олтарског простора, наглашава се лонгитудиалност сакралног објекта у сврху несметане комуникације са верницима. Тако олтарски простор заједно са својим ликовним програмом постаје кључни елемент литургијске праксе, посебно у тренуцима консекрације евхаристијских дарова. Као емотивни стимуланс побожности, односно визуелна потпора миси, олтарска слика има врсту својеврсне одговорности, која се не може приписати ни једном другом уметничком делу.[505] На трагу оваквог разумевања *одговорности* слике, олтарска тријада бечкеречке цркве илуструје вишеструке тенденције мађарског клира.

Олтарска слика Светог Јована Непомука поседује снажан контемплативни карактер, приказујући мученика који је страдао за виши циљ, као хришћански мартир тајне исповести, чиме вернике подстиче на размишљање о побожној жртви. Представа чешког мученика, заштитника цркве и града, носи и есхатолошко значење. Неповољни услови, попут честих поплава и епидемија, значајно су отежавали насељавање банатског подручја, па у датим околностима лик Непомука постаје синоним за обнову и истрајност, како за староседеоце тако и за нове досељенике, који су упркос препрекама тежили да изграде бољи живот на климатски нестабилним подручјима жупаније. Са друге стране, представа Богородице и Христа интегрише хришћанске теме страдања и тријумфа као

[503] H. Vlieghe, *Saints I*, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, no. VIII, 1972, 34–48, 39.
[504] Isto, 40.
[505] S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 130.

одраз кризе ауторитета цркве у времену Нагодбе. Оживљавање постридентских визуелних стратегија у нестабилном времену подразумевало је истицање Богородичиног значаја у хришћанској догми, односно њене идентификације са црквеном институцијом. Истовремено, представа апостола Јакова сугерише мисионарско-асимилациону тежњу, те неопходност проповеди римокатоличке догме на мултиетничкој регији Торонталске жупаније. Настале у почетној фази ликовног уобличавања цркве, олтарске представе рефлектују дух времена обележеног политичком и верском неизвесношћу, демографским променама и надом у еманципаторске идеје мађарског национа, пружајући визуелну и духовну утеху у периоду интензивних друштвених промена.

Зидна декорација

Упркос ангажовању реномираних средњоевропских сликара за уређење олтарског простора цркве, у локалној штампи се налазе наводи *како су зидови остали празни и неосликани, прљаво-бели и суморни*, те да огољени зидови цркве Светог Јована Непомука *одају језив утисак*.[506] Чак деценију након ликовног довршавања олтарског простора, у пролеће 1879. године, отпочет је процес концептуализације фреско програма цркве Светог Јована Непомука. За овај задатак био је ангажован већ поменути Јосиф Гојгнер, који у том тренутку довршава радове на зидном репертоару суседне капеле пијаристичке гимназије.[507] Вишеструко потврђени уметник зидног и декоративног сликарства, *локалац* аустријског порекла, Јосиф Гојгнер преузима посао осликавања катедрале наредних шест година, на иницијативу директора пијаристичке гимназије Беле Арањија (Béla Arányi, 1844–1921).[508] У процесу израде *concetta*, односно идејног нацрта програма зидног сликарства, значајну улогу одиграо је и др Лајош Арањи (Lajos Arányi, 1812–1887), професор патологије, знани естета и познавалац историје и археологије, чији су стручни савети обликовали иконографски програм катедрале.[509]

Током медицинских одсустава, Лајош Арањи је путовао широм земље, упознавши се са народном медицином**,** етнографским и историјским изворима, притом правећи детаљне цртеже у својим путничким бележницама, што га је приближило народној традицији и њеној практичној примени. Арањи је био веома активан и у археологији, где је оставио значајан допринос скицирајући историјске споменике.

---

[506] *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 21, 1882; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 29, 1884; Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 208–218.

[507] Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 211.; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 23, 1879.
Gross-Becskereker Wochenblatt, бр. 47, 1881.

[508] J. Szinnyei, „Arányi Béla“, *Magyar írók élete és munkái*, Arcanum Digitális Tudománytár, приступљено 16. 6. 2024. Као првенствено сликар декоратер, Гојгнер је пре ангажовања за осликавање цркве радио позлату капитела и симсова, као и пресвлачење гвоздених решетака и штапова. Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 210; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 29, 1884; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 22, 1879; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 29, 1879. Више о Гојнеровом животу: E. Sentklaray, „Nekrolog“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 11, 12. 3. 1887, 2.; J. Szinnyei, Magyar írók élete és munkái, 1891-1914. https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-irok-elete-es-munkai-szinnyei-jozsef-7891B/a-7893E/aranyi-bela-79885/;
Gross-Becskereker Wochenblatt, бр. 32, 9. 8. 1879, 14; Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 209.

[509] Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 211; F. Németh, *A bánsági középtanoda*, 76, 86; F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 33; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 41, 1884; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 42, 1884; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 47, 1881; C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 16, Wien, 1867, 64.

Активно је радио на рестаураторским иницијативама, међу којима се истиче обнова замка Вајдахуњад (мађ. Vajdahunyad vára), започета 1861. године. Као пионир мађарског покрета за заштиту споменика, кроз рад Друштва мађарских лекара и природњака, Арањи је дао немерљив допринос очувању културне баштине. За његова постигнућа, 19. јануара 1875. године, цар Франц Јозеф му је доделио породични грб и племићки предикат *hunyadvári*, чиме је званично признат његов друштвени и интелектуални рад.[510]

Сензибилитет и знање Арањијевих обликовали су морфолошке и феноменолошке карактеристике Гојгнеровог сликарства у катедрали, које је прожето религиозним, моралним и политичким порукама. Њихов *concetto* одредио је ликовни и идејни оквир рада у контексту уметничког покровитељства, уз ослањање на постридентску догму употребе слике као реторичког и духовног средства. Тако је репертоар зидног сликарства у катедрали постао израз синтезе верских убеђења, друштвених околности и политичких аспирација, служећи као инструмент визуелизације догматских и дидактичких идеја времена.[511]

Инспирисани програмом новоизграђене престоничке цркве Светог Фрање Асишког у кварту Ференцварош (*Assisi Szent Ferenc-templom, Ferencváros*), пример аутентичног *gesamtkunstwerk* пројекта у коме се прожимају визије архитекте Миклоша Ибла (Miklós Ybl, 1814–1891), те сликара Каролја Лоца (Károly Lotz, 1833–1904) и Мора Тана (Mór Than, 1828–1899), творци зидног репертоара катедрале у Зрењанину настојали су да постигну сличан утисак јединства архитектуре и ликовне уметности.[512] Посебно је занимљиво то што су обе цркве, и престоничка и бечкеречка, паралелно добијале свој коначни облик. У време када је осликавана црква Светог Фрање Асишког у Ференцварошу (1879–1881), у Бечкереку је настајао идејни програм за катедралну цркву. Временска подударност сведочи о високом степену информисаности и културној освешћености наручилаца и идејних твораца бечкеречког ликовног програма, те њиховом праћењу актуелних уметничко-архитектонских токова у мађарској престоници. Са амбицијом да се црквени простор претвори у велику галерију, својеврсни *мађарски Пантеон*, у коме би се славни догађаји и личности из мађарске историје представили у визуелној форми, у програм цркве Светог Фрање Асишког по први пут су уврштене фреске историјске тематике: Танова фреска *Свети Ласло извлачи воду из стене*, као и три Лоцове композиције, *Свети Стефан дели милостињу*, *Проповед Јована Капистранског са позивом на свети рат* и *Последња причест Јаноша Хуњадија*.[513] (Сл. 58)

Следећи концепцију цркве као простора симболичке синтезе уметности и националног памћења, односно места које повезује овоземаљску и метафизичку димензију, библијску и историјску нарацију, катедрала Светог Јована Непомука издваја се комплексним теолошко-ликовним програмом, који кроз трансисторијску призму рефлектује уметничку традицију Средње Европе.

Гојгнер је осликавање фресака у цркви Светог Јована Непомука у Зрењанину започео у другој половини 1884, а завршио крајем 1885. године.[514] Као првенствено

[510] „Aranyi Lajos“, *Magyar Életrajzi Lexikon*, Arcanum, приступљено 16. 12. 2024; „Dr. Arányi Lajosnak, a budapesti egyetem nyugalmazott tanárának a „hunyadvári“ előnév használhatását díjmentesen megengedem“, *Budapesti Közlöny*, 28. 1. 1875.

[511] S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 5–6, 27, 64.

[512] J. Sisa, *Motherland and Progress*, 501; B. Büki, „A Bakáts téri templom falképeiről“, u: A. Tüskés (szerk.), *Ars perennis: Fiatal Művészettörténészek 11. Konferenciája*, CentrArt Művészettörténeti Műhely Tanulmányok / Primus Gradus Tanulmányok, Budapest, 2010, 343–353, 343.

[513] B. Büki, nav.delo, 343–5; C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich,* 64.

[514] Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 211.

сликар-декоратер, Гојгнер своју каријеру започиње у пештанском атељеу Морица Лемана, чије су сценографије красиле бечка и друга средњоевропска позоришта.[515] Зато је корисно сагледавати Гојгнерове програме зидног сликарства као хомогене уметничке целине, укључујући и секундарну декорацију, попут сликане орнаментике и рамова у виду картуша. Већ уметност раног хришћанства препознаје флоралне мотиве као симболе историје спасења, који потврђују Христову спаситељску мисију, па тако гледано, декоративна уметност наизглед другоразредног значаја, заправо поседује одређену теолошку симболику и уоквирујући насликане сцене, додатно афирмише изабране сликане представе из библијске историје.[516] У том смислу, потребно је сагледавати програм зидног сликарства, те целокупни ликовни програм цркве Св. Јована Непомука, кроз популарно средство теолошког тумачења – алегорију.[517]

Уметничко стваралаштво претходних епоха у великој мери почива на алегоријском духу, својевресном тумачењу садржаја, на којем се заснивају све митолошке и библијске теме, али и представе свакодневног живота, мртве природе и пејзажа. Алегорија подразумева постепено одгонетање централне идеје и представља популарно средство тумачења доктринарних учења католичке цркве.[518]

Архитектонска концепција цркве уздужне основе, каква је катедрална црква Јована Непомука, додатно условљава структуру сликане декорације, па тако долази до увођења мањег броја зидних представа већих димензија.[519] Док Гојгнер у пијаристичкој гимназијској капели уоквирује сцене декоративним рамовима, стварајући ефекат монументалних уља на платну које висе на зидовима, у катедралној цркви су зидне слике уклопљене у засвођене горње зоне катедрале, где својим полукружним обликом при врху алудирају на олтарску тријаду, стварајући ефекат свете градације наратива. Супротно вертикалној оси олтарске тријаде, хоризонтални ток зидног програма погодан је за разраду развијених ликовних програма, који, за разлику од контемплативног карактера олтарске слике, пружа могућност несметане нарације.

Користећи се махом предлошцима из Дореовог најраспрострањенијег дела, *Илустроване Библије,* Гојгнер је према упутствима идеатора програма представио сцене из хришћанске историје. Одабране Дореове композиције илуструју наративе из старог завета, укључујући *Соломонов суд* и *Исак благосиља Јакова* у јужном делу наоса, те *Продају Јосифа* и *Изгнанство из раја* на северном делу наоса. Поред монументалних приказа на зидовима брода, Гојгнер је осликао и свод цркве, уоквирујући представе картушама од којих су по подобију Дореове *Библије* представљене сцене из Новог завета – *Христова проповед на Маслиновој гори, Доведите децу к мени* и *Молитва Христа у Гетсиманији*.[520]

Употреба предложака из Дореове Илустроване Библије представља устаљену праксу у стваралаштву Јосифа Гогјнера, који је, ослањајући се на популарне илустрације, осликао бројне римокатоличке цркве у Торонталској жупанији, укључујући

[515] C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich,* 52–57; М. Шијаковић, нав. дело, 115; F. Németh, „Prilozi izučavanju početaka kulturnog života u Zrenjaninu“, 30–31.
[516] S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 60, 122.
[517] G. E. Sterling, „Allegory/Typology“, in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, S. E. Balentine (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2015, 17–20, 17.
[518] Хераклит (око 540–480. п.н.е.) је написао: „Троп који изјављује једно [alla men agoreuon], али означава нешто друго [hetera] од онога што се каже, назива се, сасвим прикладно, алегорија [allegoria]“ (All. 5.2). према: G. E. Sterling, nav.delo, 17.
[519] S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 59–60.
[520] Коришћење графичких листова из Илустроване Библије француског илустратора, уобичајена је пракса Јосифа Гојгнера, будући да су његови програми из цркве у Карлову, потом пијаристичке капеле Светог Стефана, па тако и катедрале, уобличене обојеном верзијом познатих композиција популарног француског илустратора.

и већ поменуту пијаристичку гимназијску капелу Светог Стефана у Бечкереку и ктиторски храм Светог Јована Крститеља у Ечки. Честа употреба *Илустрованих Библија* као ликовне потпоре за европске уметнике допринела је широј визуелној интерпретацији религиозних текстова у XIX веку, отварајући нове могућности за приказ славних, али и ређе визуелно заступљених сцена из библијске историје. Такав приступ омогућио је усложњавање ликовних програма, те су се сликари, ослањајући се на постојећу композициону структуру, могли одважити на представљање жељених библијских сцена.[521]

Као самоуки илустратор, Доре је црпео инспирацију из широког спектра историје уметности, од старих мајстора као што су Микеланђело, Рафаел и Тицијан, до својих савременика попут Френсиса Денбија (Francis Danby, 1793–1861) и Џона Мартина (John Martin, 1789–1854), укључујући и актуелну археолошку и изложбену грађу из европских музејских збирки Египта, Месопотамије и Палестине. Прецизна реконструкција библијске сценографије и костима сведочи о богатству извора којима је уметник располагао, чак и без путовања ван граница *Другог француског царства*. Темељно проучавање библијских текстова, музејских експоната, археолошке, фотографске и писане грађе омогућило је обликовање разнородних сакралних сцена, од махнитих и динамичних композиција до медитативних представа пророка, које су убрзо постале део нормативног визуелног језика сакралног сликарства XIX века.[522]

Старозаветне сцене

Сагледавање програма катедралне цркве кроз призму егзегетске теолошке дисциплине, која старозаветне личности и догађаје тумачи као наговештаје новозаветних, упућује на тумачење хришћанске историје као јединствене целине, и иде у прилог својеврсно алегоријском тумачењу репертоара.[523] Почевши од тридентских сабора, односно времена контрареформације, историја се користила у сврху величања цркве као највиши верски и политички аргумент. Са становишта теоцентричне концепције историје, Свето писмо је било предмет интерпретације, при чему је библијски канон посматран као историјска основа католичке догме. Истовремено, профана историја је сматрана историјом католицизма, чиме је постајала средство и оправдање за сопствено политичко деловање.[524]

У таквом систему значења, Стари завет се сагледава као интегрални део јединствене хришћанске историје спасења, у којој сваки догађај добија пуноћу смисла тек у односу на новозаветно испуњење. Употреба старозаветне тематике у црквеној уметности XIX века, стога одражава континуитет са библијском традицијом, али и

[521] Штампа је имала пресудан утицај на продукцију, обликовање и употребу Библије у Европи, нарочито на њену визуелну репрезентацију, делом захваљујући ширењу тржишта, а делом примени нових техника стереотипије и, касније, електротипије. Специјално обучени мајстори резали су у дрвеним блоковима претходно нацртане илустрације, док су нове технике омогућавале њихово брзо и масовно умножавање без губитка квалитета. D. M. Gunn, "Illustration, Bible", 435–457.

[522] „Gustave Doré", in: T. Beal (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, Vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 2015, 271–274.

[523] G. E. Sterling, nav.delo, 17–20; S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika,* 66–67.

[524] B. Stephenson, „Ritual Art", in: T. Beal (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, Vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 2015, 306–316; „New Testament Literature", u: T. Beal (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, Vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 2015, 151–159;mM. Тимотијевић, нав. дело, 369; S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika,* 36-37.

стреми ка идеолошком артикулисању догматских ставова кроз симболичке и наративне паралеле.[525]

На тим основама, анализа појединачних старозаветних сцена унутар сликарског програма катедрале Светог Јована Непомука открива њихову улогу у изградњи комплексне теолошко-историјске структуре, која обједињује библијску, догматску и културно-политичку димензију уметничког дела. Изабране старозаветне епизоде приказане су у засвођеном формату у горњој зони цркве, прилагођене архитектонском ритму виших зона наоса. Овакво формално решење визуелно прати просторну структуру ентеријера, те директно кореспондира са обликом олтарских пала и жртвеном симболиком олтарског простора, чиме се додатно оправдава избор конкретних сцена за ову позицију.

Исак благосиља Јакова

Представа Исак благослиља Јакова (*Прва књига Мојсијев*а 27: 1–29), изведена у складу с иконографским обрасцем Дореове *Илустроване Библије*, тематизује сложени однос божанске воље и људске обмане. Приказан је контемплативан, а истовремено драматичан тренутак у којем слепи Исак, вођен обманом, благосиља млађег сина Јакова, уместо старијег Исава.[526] Женски лик у позадини сцене, Ребека, скреће поглед са фигуралне групе оца и сина, стрепећи да се Исав не врати пре него што чин благослова буде окончан. Њен страх наглашава драматичност тренутка и снагу благослова као инструмента Божје воље, те дубоку теолошку и симболичку димензију старозаветне традиције.[527] (Сл. 59)

Као божанска институција кроз коју, уочи смрти, отац породице из аврамовске лозе преноси своје пророчанско знање потомству, благослов у библијском контексту има духовну и божанску тежину, што значи да је једном дат, коначан и неопозив.[528] Иако Јаков стиче благослов обманом, вођен саветом његове мајке Ребеке, он остаје делотворан, и Јаков постаје наследник Аврамовог обећања и праотац израиљског племена.[529]

Старозаветна сцена илуструје парадокс Божје промисли и тајну односа између човекове слободне воље и божанског провиђења. Исакова физичка заслепљеност у тренутку благослова симболизује и духовну заслепљеност. Он не препознаје Божју вољу и, вођен људском интуицијом, настоји да пренесе благослов на погрешну особу. После преваре Јаков, бежећи од гнева брата, пролази кроз бројне недаће да би се најзад измирио с Исавом и добио ново име, *Израиљ,* што значи *Онај који се бори с Богом*.[530]

Сложени братски однос осветљава архетипски сукоб тела и духа, предодређености и избора, односно наслеђеног права и вером задобијеног признања. У том егзистенцијалном сукобу, Јаков пролази кроз унутрашњу трансформацију од човека који благослов присваја обманом, до изабраника коме је, упркос сопственим слабостима, поверена божанска мисија и откривена визија лествице која спаја небо и земљу.[531] Тим

[525] B. Stephenson, nav.delo, 306–316.
[526] N. M. P. Tischler, *All Things in the Bible: An Encyclopedia of the Biblical World*, vol. 2, 2006, 77, 83.
[527] Прва књига Мојсијева 27:1–29; "Blessings and Curses," in *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, ed. Samuel E. Balentine, vol. 1, Oxford University Press, 2015, 83–85; G. E. Sterling, nav.delo, 17–20.
[528] B. D. Chilton, „Abraham", in: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2014,. 1–5, 1–2.
[529] "Blessings and Curses." *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, 83.
[530] B. D. Chilton, nav.delo, 1–2.
[531] N. M. P. Tischler, nav.delo, 179–180.

искуством он постаје духовни темељ израиљског народа, посредник између земаљског и небеског.

Изгнанство из раја

Арханђел Јофил стоји на узвишењу са пламеном сабљом, обасјан божанском светлошћу, као судија који извршава Божију вољу. Прогнани Адам и Ева, нагих тела и сагнутог погледа, крећу се према мрачном и непознатом свету изван еденског врта. Дореово композиционо решење одликује се снажним светлосним контрастом, који наглашава прелазак из стања невиности у стање знања и патње, симболизујући први корак у људској историји обележен прогонством и стремљењем ка искупљењу. (Сл. 60)

Наратив о Адаму и Еви у *Књизи постања* представља старозаветне ликове као типолошке архетипове човечанства.[532] Као први људски пар (*Књига Постања* 5; 10), Адам и Ева инкорпорирају саму суштину људске природе, што додатно наглашава етимологија њихових имена: „Адам“ (’*Adamah*) у хебрејском носи значење „човечанство“, док је име „Ева“ (*Hayyah*) повезано с глаголом „живети“ (*hay*), што објашњава библијско тумачење да она постаје „мајка свега живог“ (*Књига Постања* 2: 7, 3: 20).[533] Наратив о стварању првог мушкарца и жене, њиховом преступу и коначном изгнанству из раја, дотиче се кључних тема за антропологију Библије, питања одговорности, стида, страдања и смрти.[534]

Као кључна спона у наративу *Књиге постања*, Дореова композиција *Изгнанство из раја* (*Прва књига Мојсијева* 3, 21–24), коју је у фреско-техници насликао Јосиф Гојгнер, драматично приказује арханђела Јофила како протерује Адама и Еву из еденског врта, означавајући прекретницу у историји човечанства, када непослушност уводи човека у свет рада и смртности.[535] Постављена насупрот сцене Исак благосиља Јакова, симболички продужава тему човекове грешности и божанске правде, постављајући тако визуелни и теолошки дијалог између обмане и казне, људске воље и њених последица. Као што се Јакову упркос грешном понашању кроз личну трансформацију поверава божанска мисија, тако се и Адаму и Еви након пада пружа прилика за искупљење човечанства у новим околностима. Јаковљева визија о лествицама такође се може протумачити као антитеза Рајским вратима која су се затворила мачем, па тако лествице представљају наду и могућност повратка у духовну заједницу с Богом кроз веру и покајање.

Соломонов суд

Библијска прича о Соломоновој пресуди (*Прва књига о царевима* 3: 16–28) један је од најпознатијих симбола цареве божанске мудрости и проницљивости. У сржи драматичне старозаветне представе налазе се две жене које долазе пред цара, обе тврдећи да су мајке истог детета. Суочен са наизглед нерешивом ситуацијом, Соломон предлаже радикално решење: *Расијеците живо дијете на двоје, и подајте половину једној и половину другој* (*Прва књига о царевима* 3: 25).[536] (Сл. 61)

[532] A. LaCocque, „Eden“, in: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2014, 246–248.
[533] J. D. G. Dunn, „Adam, Last“, in: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, 11–13.
[534] A. Schellenberg, „Adam (Primeval Human Being)“, in: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, 4–11.
[535] A. LaCocque, „Eden“, 246–248.
[536] N. M. P. Tischler, nav.delo, 13–17, 54.

Дореова композиција описане библијске епизоде је визуелно и наративно стимулативна. Цар у раскошној одежди**,** са подигнутом руком у гесту пресуде, оличење је достојанства и унутрашње моћи. Извршилац, који у једној руци држи мач, а у другој дете, тражи потврду од владара, док једна жена обара поглед без емоција, а друга, дирнута мајчинским инстинктом, на коленима моли за милост.

Соломонов поступак, иако наизглед апсурдан, представља врсту моралне замке, помоћу које је могуће открити истину. Тај парадоксални чин остао је вековима узор мудрости која надилази законску форму и илуструје саму суштину правичности.

Продаја Јосифа

Представа продаје Јосифа Гистава Дореа део је Јаковљевог циклуса у *Књизи Постања* (37: 12–36) који је Доре илустровао као део *La Grande Bible de Tours*. Као 26. илустрација у низу који прати драматуршки развој библијске приче од Јосифових снова до братске издаје, продаје и каснијег поновног сусрета, ова сцена обликује емоционални врхунац Јосифовог наратива.[537] (Сл. 62)

Уместо да прикаже уобичајени приказ бацања Јосифа у бунар или мотив крвавог плашта, Доре се фокусира на сам чин продаје номадима, чиме наглашава издају као кључни тематски тренутак. Изостављањем канонских детаља, он се усмерава на унутрашњу драму и морални терет који сцена носи, створивши снажну визуелну интерпретацију која премашује пуку илустрацију текста и уводи гледаоца у дубоку емоционалну и етичку димензију библијске приче.

Приказ најмлађег сина израиљског поглавара Јакова, Јосифа којег продају браћа у ропство, представља једну од најкомплекснијих и наративно најразрађенијих фигура у *Књизи Постања* (37: 12–36). Његов животни ток представља парадигму верности, страдања, опроштаја и божанске промисли, те истовремено служи као теолошки и морални узор унутар старозаветног корпуса. Од самог почетка, Јосиф је представљен као жртва братске зависти, што резултира продајом у ропство и прогоном у Египат. Јосифова судбина од позиције најмлађег и омиљеног сина, преко робовања и затвореништва, до положаја високог египатског званичника и коначно фараоновог саветника, сведочанство је Божје моћи која не делује упркос људској слободи, већ кроз њу. У хришћанској егзегези, Јосиф је такође схваћен као префигурација Христа, односно симбол невиног страдалника, одбаченог и пониженог, који кроз послушност и страдање бива уздигнут, постајући средство спасења. У том наративном оквиру Египат, као географски и духовни простор страдања, постаје позорница дубоке трансформације, па се тако кроз Јосифов успон отвара пут ка историјској формираности израиљског идентитета.[538]

*

У основи одабраних старозаветних наратива налазе се теме моралне амбивалентности, идентитета, правде и божанске промисли. Отуда представе из Старог завета представљају сложене сценарије у којима се божанска намера исписује кроз људску историју, често парадоксално и наизглед контрадикторно. Уметањем драматичних композиционих решења Гистава Дореа у горње зоне наоса, одабране сцене успостављају унакрсни визуелни и теолошки дијалог са новозаветним представама у нижим зонама, као и са олтарском тријадом и програмом осликаног свода. Илустрације

[537] N. M. P. Tischler, nav.delo, 15, 55.
[538] Isto, 192–198.

библијских догађаја тако пружају подстицај за контемплацију о непрестаној драми страдања, преображаја и искупљења, чиме се вернику омогућава постепено увођење у димензију цикличности библијске нарације.

Новозаветне сцене

У складу са Дореовим трансисторијским узорима, и Гојгнеров репертоар за катедралну цркву обилује бројним цитатима старих европских, као и тадашњих националних мајстора. На јужном зиду катедрале, изнад бочног улаза, налази се представа *Тајне вечере* Леонарда да Винчија (Leonardo di ser Piero da Vinci, 1452–1519, *Il Cenacolo*, 1495–1498), док је наспрам ње, на северном зиду, насликана композиција *Христ пред Пилатом,* изведена по узору на дело мађарског сликара и Гојгнеровог савременика, Михаља Мункачија (Mihály Munkácsy, 1844–1900, *Krisztus Pilátus előtt,* 1881).

Тајна вечера

Реплика ренесансне фреске *Тајне вечере* Леонарда да Винчија у простору катедралне цркве делује као увод у циклус страдања и рефлексију о Христовој жртви. У том контексту, горепоменуте старозаветне сцене добијају функцију типолошких најава новозаветних догађаја, учвршћујући идеју јединственог спасоносног наратива. (Сл. 63)

Тајну вечеру, данас једино сачувано зидно сликарско дело Леонарда да Винчија, наручио је 1492. године милански војвода Лудовико Марија Сфорца (Ludovico Maria Sforza, 1452–1508) за трпезарију доминиканског манастира Santa Maria delle Grazie..[539] Изведена између 1495. и 1498. године, ова композиција представља Христа као идеализовану фигуру невиности и унутрашњег спокоја, окружену динамичним фигурама апостола, *отелотворењима световних страсти и људске драме*.[540] *Тајна вечера* представља лако препознатљив тренутак идентификације издајника, драматично наглашен узбуђеним реакцијама апостола, и други, прикривени тренутак установљења Еухаристије, који одговара наводима из *Јеванђеља по Матеју: Узмите, једите; ово је тело моје,* и: *Пијте из ње [чаше с вином] сви, јер је ово крв моја Новога Завета* (26, 26–28).[541] Сложена композиција омогућила је преусмеравање пажње између две теме и њихово узајамно повезивање унутар целине дела, како у временском, тако и у линеарном смислу.[542]

Уместо традиционално прихваћене *buon fresco* технике, која је захтевала брзо извођење и стога није одговарала Леонардовом спором и промишљеном стваралачком процесу, фирентински мајстор је експериментисао с новим уметничким поступком, који је укључивао уље и лак. Због овог неконвенционалног метода, али и услед влаге у зиду трпезарије, фреска је врло брзо почела да показује мрежу пукотина.[543] С обзиром на лоше стање очуваности Леонардог дела, сама фреска више није био поуздан референтни оквир за Леонардова сликарска решења, па су најквалитетније копије, чак и ако су биле

[539] J. Wasserman, „Reflections on the Last Supper of Leonardo da Vinci“, *Arte Lombarda*, nuova serie, No. 66 (3), *Leonardo Oggi: Atti del Convegno: Umanesimo problemi aperti* 7, 1983, 15–34, 29.
[540] K. Clark, *Leonardo da Vinci*, Harmondsworth, 1976, 142–145.
[541] J. Wasserman, “Reflections on the *Last Supper* of Leonardo da Vinci”, 23.
[542] J. Wasserman, “Rethinking Leonardo da Vinci’s *Last Supper*”, *Artibus et Historiae*, Vol. 28, No. 55, 2007, 23–35, 31–33.
[543] C. Gaggetta, “The Faithful Copy as a Medium of Appropriation and Propaganda: French Commissions after Leonardo’s Last Supper”, in: *Nichts Neues schaffen: Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*, eds. A. Putzger, M. Heisterberg, S. Müller-Bechtel, Berlin, 2018, 133–152, 138.

међусобно контрадикторне, постале неопходан извор за проучавање изгубљених детаља.[544] На тај начин, копије Тајне вечере су добиле и значајан историјски и научни извор. Као посредници у рецепцији дела, оне су обликовале стручна тумачења, доприносиле разумевању композиције и стила, и истовремено подизале свест јавности о значају дела високе ренесансе, које се већ тада налазило у лошем стању. (Сл. 64)

Један од кључних примера репродукција из XIX века јесте мозаичка копија *Тајне вечере* у природној величини, коју је, према скици Ђузепе Босија (Giuseppe Bossi, 1777–1815), извео Ђакомо Рафаели (Giacomo Raffaelli, 1753–1836) између 1806. и 1814. године. Намењена Наполеону, али недовршена у време његове абдикације, монументална мозаичка представа постављена је 1814. године у Цркви минорита (Minoritenkirche) у Бечу.[545] Њено присуство у престоници Хабзбуршког царства симболично је повезивало Беч са славом италијанске ренесансе, истовремено пружајући свештенству и уметницима верну референтну тачку за даља репродуковања Леонардовог дела. Присуство мозаичке репродукције у хабзбуршкој престоници створило је окружење у којем се Леонардова *Тајна вечера* поштовала и због духовне поруке и због своје уметничко-историјске важности, чинећи његово реплицирање у црквама XIX века културно цењеним подухватом.

У контексту ултрамонтанизма и католичке обнове након Просветитељства, охрабривано је приказивање сцена из хришћанске историје које су наглашавале кључне црквене доктрине, са циљем јачања верског идентитета и ауторитета Римокатоличке цркве. Стога је постављање композиције Тајне вечере на истакнуто место у црквама представљало и катихетски избор. Служило је као визуелно средство поучавања верника, приказујући Христа у тренутку установљења причести, централног чина хришћанског богослужења, које сведочи о успостављању новог савеза између Бога и човека, запечаћеног Христовом жртвом и проливеном крвљу.[546] Постављање култне слике из Леонардовог опуса појачавало је утисак ванвременске светости и уметничког легитимитета локалних богомоља, повезујући нове националне цркве са универзалном католичком уметничком традицијом.

Леонардов реалистични израз одговарао је укусу епохе која је ценила дидактичку и наративну сакралну уметност. Монументална фреска, која заузима читав северни зид трпезарије у миланској цркви, осмишљена је тако да се у линеарној перспективи доживљава као продужетак стварне просторије у којој се одржала Тајна вечера, те су Христ и апостоли тако делили оброк са присутнима и унутар континуалних просторних димензија.[547] Наративни дух XIX века био је дубоко прожет снажним емоцијама које је публика исказивала према реалистичким приказима историјског сликарства, што је даље утрло пут будућим кинематографским достигнућима. Монументалне представе библијских личности, изведене с археолошком прецизношћу и сценографским размахом, будиле су истоветна осећања као и призори јуначких борби, о чему сведоче бројне свечаности током друге половине века, приређене уочи обелодањивања нових сликарских платана са библијским темама.

Таква рецепција реалистичке, наративне уметности, отворила је простор за адаптацију великих узора, попут Леонардове *Тајне вечере*, у новим културним и сакралним контекстима, каква је бечкеречка катедрална црква. Изразита драматика

[544] L. Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, New York, 2001, 17.
[545] M. Alfieri, "New Notes on Giacomo Raffaelli and Michelangelo Barberi", in: *Micromosaics: The Gilbert Collection*, J. H. Gabriel, A. M. Massinelli, J. Rudoe, M. Alfieri, London, 2000, 263–279.
[546] B. Stephenson, nav.delo, 310; K. Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism' of the Fin de Siècle", u: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 61–85, 61–64.
[547] C. Gaggetta, nav.delo, 136.

Леонардове фреске, као и његово мајсторско коришћење перспективе, у потпуности су одговарали театралном духу XIX века, што је додатно допринело популаризацији ове представе и одлуци сликара Јосифа Гојгнера и наручиоца, учених Арањијевих, о њеном уметању у простор наоса. У циљу продубљивања осећаја имерзије верника у сцену из библијске историје, помогло је Гојгнерово познавање театралних и декоративно-илузионистичких техника, којима се служио у раном периоду стваралаштва, осликавајући позоришне кулисе и сводове средњоевропских позоришта.[548] Гојгнерово сликарско умеће, културни утицај Арањијевих и њихово заједничко познавање актуелне уметничке сцене, у споју са Леонардовом канонском композицијом као стилским и идејним узором, чине сложену мрежу међусобно условљених утицаја. Таква спрега представља изразит пример деловања социо-културних механизама XIX века, епохе у којој је развој индустрије и медија омогућио интензиван трансисторијски и трансрегионални пренос културних модела, као и њихову адаптацију у новим локалним контекстима.

Христ пред Пилатом

Фреско приказ сцене Христа пред Пилатом, која се композиционо у потпуности ослања на дело из Мункачијевог библијског циклуса, као контрапункт Леонардовој *Тајној вечери* на супротној страни наоса, појачава драматургију Христовог страдања и уноси психолошки набој код верника, поткрепљујући идеју сликарства као медија дубоке духовне и визуелне сугестије. (Сл. 65)

Аутор оригиналне композиције, мађарски сликар Михаљ Мункачи, стекао је међународну славу својим жанр сценама и историјско-библијским делима великог формата. Након школовања у Пешти, где је добио државну стипендију за студије у иностранству, Мункачи се 1865. уписује на Бечку Академију у класи Карла Рала, да би потом, 1866. године, наставио школовање на Минхенској академији код сународника Шандора Вагнера (Sándor Wagner, 1838–1919).[549] Екстензивно сликарско усавршавање наставља на Ликовној академији у Дизелдорфу, на катедри Лудвига Кнауса (Ludwig Knaus, 1829–1910) 1878. године, па се потом трајно сели у Париз.[550] (Сл.66)

Прекретница у Мункачијевом опусу и уједно његова прва монументална историјска композиција, за коју је добио *medaille d'honneur* на Међународној изложби у Паризу, представља историјско жанр дело под именом *Слепи Милтон диктира Изгубљени рај својим кћеркама* (мађ. *A vak John Milton diktálja leányának az Elveszett Paradicsom című művét,* 1878*)*.[551] Овај рад означио је почетак његове препознатљиве фазе

[548] М. Шијаковић, нав.дело, 106–115; В. Стојковић, „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину", 143–164.

[549] Занимљиво је истаћи Мункачијеву повезаност са Торонталском жупанијом, будући да је прве сликарске кораке начинио у Беодри (Новом Милошеву), где је, боравећи код грофовске породице Карачоњи, као шегрт сликару Елеку Самошу (Szamossy Elek 1826–1888) помагао у изради портрета и рестаураторским радовима. Zs. Bakó, „An Irregular Biography", in: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 13–32, 13–17; Zs. Bakó, „Mysterium und Zauber in der Malerei von Mihály Munkácsy", in: *Magic & Mystery: Mihály Munkácsy*, Künstlerhaus Wien, Wien, 2012, 7–50, 10.

[550] Zs. Bakó, „Mysterium und Zauber in der Malerei von Mihály Munkácsy", 11.

[551] Поводом двестоте годишњице Милтоновог (John Milton 1608–1674) рођења објављен је значајан део његовог опуса, уз бројна пратећа издања. Есеј Томаса Макаулија (Thomas Babington Macaulay, 1800–1859, *Essay on Milton*, 1825) о песниковим недаћама, слепилу, усамљености и суочавању са смрћу, имао је снажан утицај на Мункачија, који се поистоветио с Милтоновим трагичним животом и у томе пронашао уметничку инспирацију. Тај утисак довешће до настанка дела које ће означити прекретницу у Мункачијевој каријери. Zs. Bakó, „Mysterium und Zauber in der Malerei von Mihály Munkácsy", 25; Zs. Bakó, *Munkácsy Mihály. Híres Magyar Festők*, 32.

историјског сликарства, током које је истраживао сложеније теме и користио се детаљним проучавањем историјских контекста и ликова.[552] Подстакнут успехом дела историјске тематике, Мункачи у јулу 1880. започиње рад на монументалној композицији *Христ пред Пилатом* (*Krisztus Pilátus előtt,* 1882), намењеној излагању на Париском салону, које представља прву у низу слика из уметникове библијске трилогије великог формата, коју ће употпунити *Голгота* (*Golgota,* 1886) и *Ево човека* (*Ecce homo*, 1896).[553]

Мункачи у делу *Христ пред Пилатом* морално контрастира актере библијског догађаја, у којем се Христов *индивидуалан и племенит карактер истиче насупрот негативним особинама вулгарних маса*.[554] Судбоносну библијску епизоду уметник интерпретира као историјски догађај из римске прошлости, приказујући јеврејске великодостојнике у аутентичном историјском руху, смештајући их у ужарену гомилу испред Преторијума.[555]

Мункачијева наклоност позитивистичком приступу сликарству може се повезати са ширим токовима историзације религиозне слике у XIX веку, али и његовим обитавањем у париским кружоцима оријенталиста, као и непосредним познанством са Ернестом Ренаном, који је 1863. године објавио своје утицајно дело о *Живот Исусов* (Joseph Ernest Renan, *Vie de Jésus*). У овом делу Ренан, на натуралистички начин, представља Исуса као спаситеља света.[556] Сматрајући јеванђеља производима конкретне епохе, идеје свеприсутне у тадашњој књижевности и оријенталистички наклоњеном јавном мњењу, Ренан је обављао археолошка ископавања у Палестини и Сирији. Тадашња истраживања земаља Леванта омогућила су непосредан увид у *живу антику*, како су истраживачи из XIX века сматрали да су услови, начин живота, обичаји и одевање на тим просторима *непромењени* од библијских времена.[557] У датим околностима, ослоњен на позитивистичку струју откривања Свете земље, развија се и феномен оријентализујућег библијског сликарства. Од сакралне представе више се није очекивало само да посредује догматску истину, већ и да гледаоцу понуди уверљиву инсценацију јеванђеоске прошлости као историјски могућег и визуелно проверљивог догађаја.[558] Отуда се и Мункачијев *Христ пред Пилатом* сматра делом оријенталистичког корпуса, у којем је библијска тема обликована као драматичан историјски призор, а у коме реалистички третман ликова, костима и простора треба да појача утисак непосредности и веродостојности. Стога није случајно ни то што је и сам Ренан, након виђења Мункачијевог дела, забележио *да је то, заиста, његов Христ*.[559]

---

[552] K. Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism' of the Fin de Siècle", 69.

[553] Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)", 212; Zs. Bakó, „An Irregular Biography", 23.

[554] K. Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism' of the Fin de Siècle", 74

[555] Zs. Bakó, *Munkácsy Mihály*, *Híres Magyar Festők,* 34.

[556] Након успеха *Милтона*, продукција наредне монументалне слике већ је била прописана уговором са покровитељом и сарадником, Шарлом Седелмајером. Требало је приказати драматичан историјски тренутак, приказ херојске смрти или страдања, те су Мункачи и Седелмајер као *највећег мученика и спаситеља човечанства*, препознали управо Христа. Решење за оригиналан приступ тематици пронађено је у концепту историјске слике у позитивистичком духу Ернеста Ренана и његовог бестселера *Vie de Jésus.* Више о Седелмајеровој улози у Мункачијевој каријери: C. Huemer, „Weltreisende Wandgemälde: Munkácsy, Sedelmeyer und das Wiener Künstlerhaus", u: *Magic & Mystery: Mihály Munkácsy*, Künstlerhaus Wien, Wien, 2012, 74–85, 80; Zs. Bakó, „Mysterium und Zauber in der Malerei von Mihály Munkácsy", 28–29; Zs. Bakó, „An Irregular Biography", 23.

[557] D. M. Gunn, „Bible Reproductions", u: T. Beal (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, Vol. 2, Oxford, 2015, 289–293; S. C. Schaefer, „From the Smallest Fragment: The Archaeology of the Doré Bible", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 13, No. 1, 2014, 99–100.

[558] М. Тимотијевић, нав. дело, 362; И. Савић, нав. дело, 86–89.

[559] Zs. Bakó, „Mysterium und Zauber in der Malerei von Mihály Munkácsy", 29.

Развијање сложене представе Христовог суђења у серији скица био је део Мункачијевог дуготрајног креативног процеса. Прво у цртежима, а касније у уљу, радио је на прецизним пропорцијама ликова и димензијама дворане Преторијума. У овом процесу, кључну улогу имао је Мункачкијев покровитељ, Шарл Зеделмајер (Charles Sedelmeyer, 1837–1925), који је организовао да неке од најранијих представа Христа из Ватикана буду доступне сликару.[560] Имајући на располагању читаву плејаду ликовних и књижевних узора, Мункачи се угледао на ранохришћанске приказе Христа у катакомбама, као и на представу изнад Пилатових степеница у Латеранској цркви у Риму, како би што прецизније рекреирао архитектонско окружење библијске представе.[561]

У тадашњој штампи доживљена као *слободна мешавина стварног и идеалног, ниског и узвишеног, али са идеалним елементима и социјалном проеминенцијом која и даље доминира композицијом*, представа Христа пред Пилатом настала је као резултат преплитања различитих библијских сцена, односно поигравања са хронолошким плановима и стереоскопским елементима.[562] Инкорпорирањем географски прецизне сценографије, вегетације, архитектуре и костима, сликари друге половине XIX века су настојали да постигну утисак историјске, односно библијске егзакности, ослањајући се на путописе, археолошка открића и културне трансфере проистекле из колонијалних експанзија Друге француске империје (1852–1870).[563]

Упркос великом труду, Мункачи није успео да доврши слику до отварања Париског салона у пролеће 1881. године. Након што је слика довршена наредне, 1882. године, Зеделмајер ју је са великим успехом изложио у својој палати. Убрзо потом, као што је била пракса и за Мункачијеву представу Милтона, организована је турнеја слике, која започиње у Енглеској а завршава се у Америци, да би након излагања слике у Бечу, цар Франц Јозеф препознао квалитет Мункачијевог дела и одликовао га Крстом Светог Стефана.[564] Током премијерног излагања слике у пештанском *Kunsthalle*, у част Мункачија је приређен свечани пријем са бакљадом, коју су пратили концерт, банкет и маскенбал. Сâм Мункачи појавио се одевен као Рубенс, док се његова супруга, Сесил Папије (Cécile Papier, 1845–1915), обукла као краљица Шкотске, Марија Стјуарт (Mary Stuart, Queen of Scots, 1542–1587), додајући свечаној атмосфери посебан историјски тон.[565] Писци су на пештанској карневалској гозби изводили одломке из Милтоновог *Изгубљеног раја* (*Paradise Lost*, 1667), док је Арнолд Ипољи (Arnold Ipolyi, 1823–1886), председник Уметничког друштва и један од првих великих мађарских историчара уметности, том приликом уручио Мункачију сребрни ловор, представљајући га као

[560] Сарадња Седелмајера и Мункачија трајала је читаву деценију, започевши 1878. године, када Седелмајер откупљује слику *Слепи Милтон диктира Изгубљени рај својим кћеркама*. Isto, 23, 46.
[561] K. Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism' of the Fin de Siècle", 72.
[562] Isto, 75.
[563] R. Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930*, 2003; L. Nochlin, „The Imaginary Orient", *Art in America*, Vol. 71, No. 5, 1983, 118–131.
[564] До краја трогодишње европске турнеје кроз Будимпешту, Беч, Варшаву, Берлин, Стокхолм, Брисел, Амстердам, Ливерпул, Манчестер, Лидс и Глазгов, слику је видело око два милиона људи, да би потом 1886. започело пропутовање слике по америчком континтенту. Популарност библијских тема већ је била демонстрирана Дореовим монументалним платнима религиозног садржаја. Омиљен међу француским дворским круговима, Доре се након само две године од изградње атељеа у Паризу, преселио у Лондон, где су његови пословни партнери отворили *Dore-Gallery*, да би потом каријеру развијао у Америци. Мункачијева каријера, махом вођена Седелмајеровим познавањем тржишта, у потпуности прати проверену руту прослављеног француског илустратора. K. Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism' of the Fin de Siècle", 69; Zs. Bakó, *Munkácsy Mihály*, 7–50, 30, 42; Ph. Kaenel, nav. delo, 181.
[565] K. Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism' of the Fin de Siècle", 70.

великог мађарског уметника, који је златним словима уписао име и уметност своје нације у славне и вечне странице историје уметности.[566]

Након успешног представљања *Христа пред Пилатом,* Мункачи је у штампи изједначаван са старим мајсторима попут Рафаела и Тицијана, уз публику која га је прогласила наследником Рембранта и Веласкеза.[567] Слављен као уметник који је *достојан поређења само са Францом Листом*[568], Мункачи је сматран националним херојем, док је његов атеље у Паризу био сматран местом које сваки угледни Мађар мора посетити из патриотске дужности.[569]

Излагање појединачних слика током XIX века представљало је популаран облик забаве, финансиране углавном продајом улазница и репродукција. Пракса излагања појединачних дела указује на све израженије ослањање на публику, која се уздиже до позиције највишег уметничког судије, док број посетилаца и високе цене на тржишту постају кључни показатељи уметничког успеха.[570] Популарност мађарског сликара и његових библијских композиција довела је до масовног умножавања *Триологије* у различитим медијима, најчешће путем штампе. Стога не изненађује што је већ 1891. године, у тренутку када је оригинално платно већ било откупљено у Америци, репродукција *Христ пред Пилатом* нашла своје место у програму зидног сликарства зрењанинске катедрале. Понављајући композициони оквир култне слике, аутор зидног репертоара катедрале, Јосиф Гојгнер, овим путем одаје почаст свом савременику и живом херојy кичице.

Успех Мункачијеве слике делимично се заснивао и на иновативној презентацији која је, у много чему, антиципирала тријумф кинематографије у XX веку. Унапред осмишљен начин кретања посетилаца, услови рецепције и пажљиво израчунавање односа светла, платна и публике, у функцији појачавања драмског утиска, био је део излагачке стратегије Мункачија и Зеделмајера, наликујући популарним диорамама тог доба.[571] У својој критици, Ђула Пастеинер (Gyula Pasteiner, 1846–1924) посебно наглашава *снажан визуелни утисак слике који произлази, између осталог, из брисања границе између масе приказане на платну и гомиле гледалаца испред њега*.[572]

Стога, Мункачијев концепт „светски путујућих мурала“, монументалних слика библијске тематике излаганих у строго контролисаним условима у светским метрополама, у зрењанинској катедрали добија жељени утисак, уобличен у фреско техници, а овековечен у сакралном простору којем је слика таквог карактера и првобитно намењена. Пут од монументалног дела историјско-библијске тематике, преко канона савремене мађарске уметности, па до враћања у иницијални контекст, у сакрални

---

[566] Поводом овог догађаја је сликар Ђула Агази (Aggházy Gyula 1850–1919) насликао дело под називом *Добродошлица Мункачију у Мучшарнок, 19. фебруара 1882.* (*Munkácsy Mihály fogadása a Képzőművészeti Társulat régi Műcsarnokában 1882. február 19-én*), чији се историјски значај изједначавао са митолошким националним епизодама из живота светих мађарских краљева. G. Szatmári, „Hommage à Munkácsy“, in: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 223–225, 223.

[567] A. Zs. Kovács, „Munkácsy and the French Critics. The French Reception of *The Last Day of a Condemned Man* and *Milton*. Munkácsy Exhibitions in Paris between 1870 and 1900“, in: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 89–103, 94.

[568] Zs. Bakó, „An Irregular Biography“, 24.

[569] J. Boros, „A Hungarian Painter in Paris: Mihály Munkácsy's Career between 1870 and 1896“, y: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 33–60, 34.

[570] Isto, 34.

[571] C. Huemer, „Weltreisende Wandgemälde: Munkácsy, Sedelmeyer und das Wiener Künstlerhaus“, in: *Magic & Mystery: Mihály Munkácsy*, Wien, 2012, 74–85, 81–83.

[572] J. Boros, nav.delo, 49.

простор катедралне цркве, пример је комплексног механизма секуларизације, и истовремене борбе црквених званичника за враћањем ауторитета у новом друштвеном поретку. Не треба искључити ни удео идеатора зидног програма цркве, који су били веома учени и свеприсутни у културним дешавањима мађарске престонице, као и илузионистичким механизмима које је практиковао двојац Мункачи-Зеделмајер. За продубљивање идеје имерзије публике, у овом случају, верника у сцену из библијске историје, помогло је познавање театарских и декоративно илузионистичких алата, којима се Јосиф Гојгнер користио у свом стваралаштву. Као једине представе на доњим зонама наоса, постављене изнад бочних улаза, копије *Тајне вечере* и *Христа пред Пилатом* стварају визуелни утисак смештања библијских сцена у реални простор храма.

Свод

Надовезујући се на сложени програм монументалних фресака са сценама из Старог и Новог завета, осликани свод се може сагледати као целовита мисаона и ликовна композиција. Од певнице, преко наоса, до олтарског простора, развија се теолошка путања која је у тесној вези са архитектуром и њеном сакралном функцијом, истовремено градећи театарски утисак узвишене наративне градације.

Христ Агнец

Смештена изнад главног улаза, непосредно испод таванице певнице, иконографска представа Христа Агнеца функционише као иницијална тачка уласка у сакрални амбијент и полазиште за теолошко и визуелно сагледавање комплексног ликовног програма катедралне цркве. Симболика светог Јагњета, као префигурације Христа из књиге *Откровења Јовановог,* алудира на искупитељску димензију земаљске мисије, у којој Христос, кроз страдање на крсту, преузима улогу прехришћанског приноса жртвених животиња.[573] Тријумфални карактер васкрслог Христа додатно је наглашен иконографским елементима попут књиге са седам печата, на којој Јагње почива, у складу са визијом из Откровења, као и присуством тријумфалног барјака, који у литургијском и визуелном дискурсу симболизује Христову победу над злом и коначно испуњење спасоносне мисије.[574] Стратешки позиционирана у паралелном односу према олтару, визуелно повезана са простором часне трпезе, представа Христа Агнеца артикулише просторну и литургијску путању верника, истовремено наглашавајући евхаристијски циљ богослужбеног окупљања. (Сл. 67)

Давид

Постављена изнад простора певнице, представа старозаветног помазаника и мудраца, цара Давида, представља још једну визуелну манифестацију христолошке префигурације. Приказан у раскошној краљевској одежди, с круном на глави и харфом као својим атрибутом, цар Давид је на сегменту облака окружен хором крилатих пута, чиме се иконографски наратив директно надовезује на функцију певничког хора и значаја псалмодије у оквиру литургијског обреда.[575] Налази се у паралели са другим

[573] B. Stephenson, nav.delo, 306; N. M. P. Tischler, nav. delo, 152, 568.
[574] J. T. Hibbard, „Apocalypticism“, in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, S. E. Balentine (ed.), Oxford, 2013, 42–46.
[575] S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 72; N. M. P. Tischler, nav. delo, 15, 37.

старозаветним фигурама које својом појавом најављују месијанску мисију, чиме се визуелни наратив просторно и теолошки гради у слојевитом и симболички густом систему старозаветних алузија. На тај начин, у простору певнице као уводном делу светог простора, остварује се веза између старозаветне традиције и њеног испуњења у новозаветној стварности, а улога музике и појања добија своје библијско и литургијско утемељење.[576]

Испод фигуре Давида, а изнад профила оргуља, насликане су две камене таблице с урезаним римским бројевима од I до X, јасна алузија на Десет Божјих заповести.[577] Овај мотив продубљује наратив певничког простора, где као део вертикалне композиције коју сачињава са Давидом и оргуљама, ствара визуелну синтезу која литерално и симболички осликава савез између Старог и Новог Завета односно музичког израза и моралног поретка. Отуда певница постаје богословско средиште храма, односно место где се песмом слави испуњење месијанских обећања. (Сл. 68)

Проповед на Маслиновој гори

Представе жртвеног јагњета из Откровења и старозаветна префигурација у виду Давида служе као визуелна увертира за наративно и теолошко развијање ликовног програма свода, уводећи посматрача у простор наоса, у којем се открива новозаветна представа Христове проповеди на Маслиновој гори, изведена по композиционом решењу Дореове *Илустроване Библије*. Заснована на тексту *Јеванђеља по Матеју* (5–7), представља једно од теолошки најсадржајнијих новозаветних учења. Често тумачена као теолошки наставак и преобликовање старозаветних заповести, беседа афирмише континуитет Божјег закона, те уноси нови поглед на веру усредсређену на љубав, милост и правду као основне принципе хришћанског живота. Као визуелни и богословски центар програма осликаног свода, проповед на Маслиновој гори симболички представља отелотворење Христове Речи, намењене сабраној заједници верника окупљених у катедрали.[578] Просторно посредујући између старозаветних представа у западним деловима цркве и евхаристијског испуњења у олтарском простору, сцена *Проповеди* делује као теолошка окосница читавог наративног тока програма осликаног свода. (Сл.69)

Вазнесење Богородице

Надовезујући се на хронолошки ток библијске нарације, од старозаветних најава Месије до представа његовог јавног деловања, простор наоса заокружује просторно најобимнија композиција, са представом Вазнесења Богородице. Без директног иконографског цитирања, али у духу посттридентинских ликовних решења, Гојгнер представља тренутак наративног врхунца Богородичиног живота, односно крај њеног телесног, овоземаљског постојања и преласка у вечну, небеску сферу.[579] (Сл.70)

Представа Богородице, овенчане круном од дванаест звезда, склопљених руку на грудима, која се у пратњи анђела успиње на небо, временом је препозната као најснажнији израз идеје тријумфалног католичанства.[580] Као потпуни визуелни израз

[576] M. A. Leuchter, "David.", in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, S. E. Balentine (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2014, 189–197.
[577] N. M. P. Tischler, nav. delo, 39, 201–202, 305, 360–361.
[578] Isto, 562–563.
[579] S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 124; M. Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, 2010, 54–57.
[580] S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 126.

маријанске теологије, иконографско решење Вазнесења Богородице обликовало се као плод вишевековних теолошких расправа о њеном предодређењу и саискупитељској улози, да би то учење 1854. године коначно проглашено догмом католичке цркве.[581] Учење о бесмртној, неукаљаној Богомајци темељи се на ауторитету светоотачке традиције, чије су идеје, у време протестантских оспоравања маријанске догме, добиле на значају као бедем њене одбране.[582] Из тог разлога се према устаљеном иконографском обрасцу, на рубу представе Богородичиног Вазнесења приказују четири црквена оца – Свети Јероним, Свети Гргур, Свети Амброзије и Свети Августин.[583]

Често бирана као представа за поткуполни простор, сцена Вазнесења Богородице би заузимала средишњи део куполе, док би представе светих отаца, односно претходно представљаних јеванђелиста, заузимале архитеконски простор пандантифа, симболичког, али и конструктивно ослонца сакралног објекта. Као четири ступња хришћанске егзегезе, свети оци темељили су теолошки ауторитет институције Католичке цркве.[584] Иако зрењанинска катедрала са својом конфигурацијом подужне основе нема куполу, осликани простор свода архитектонски имитира поткуполни амбијент, чиме се традиционални иконографски модел прилагођава новим просторним условима.

Укључивање представа светих отаца у иконографско решење Вазнесења Богородице повезује се са њиховим списима о саискупитељској улози Богомајке, илуструјући теолошку градацију маријанске догме. Свети Јероним, заклоњен црвеним покривачем, оличава историјски ниво тумачења као преводилац Светог писма на латински језик, док свети Гргур Велики, у папској одори, симболизује тропролошки ниво својим доприносом литургијском канону. Свети Амброзије, милански бискуп и отац латинске мариологије, и свети Августин, у бискупској одори са митром, представљају алегоријски и анагогички ступањ, указујући на култ Богородице као пут ка спасењу и отварању небеских врата.[585] Илуструјући својеврсност доктрине Маријиног краљевства, свети оци су конкретизовали догму божанског материнства, непорочног зачећа и саискупитељске мисије, те њихово представљање симболички и визуелно уоквирује приказ најважнијег тренутка вазнесењска догме.[586]

Доведите децу к мени

Иконографска сцена Доведите децу к мени, заснована на сведочанствима *Јеванђеља по Луки* (18: 15–17) и *Јеванђеља по Марку* (10:13–16), приказује епизоду из Христових јавних делатности, која приказује децу као симболичке наследнике и будуће носиоце хришћанске вере.[587] (Сл.71)

Иста представа, насликана на своду пијаристичке капеле свега неколико година пре започетог зидног осликавања катедрале, сведочи о континуитету интересовања истих наручилаца и сликара. Из наведеног контекста може се закључити да сцена *Доведите децу к мени* има посебну важност за породицу Арањи, чији је члан Бела Арањи, један од наручилаца, уједно обављао дужност директора пијаристичке школе. Обликована у складу са пијаристичким духовним начелима, породица Арањи је

[581] Isto, 100.
[582] Isto, 100–102.
[583] Isto, 100–102.
[584] Isto 117-8.
[585] G. E. Sterling, nav.delo, 19; S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 117-8.
[586] S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, 128.
[587] G. Schiller, *Iconography of Christian art*,, 84.

систематски заступала ширење концепта васпитања и образовања деце у побожном и морално утемељеном оквиру.

Избор теме може се додатно тумачити и у светлу приклањања назаренским идејама, будући да је сцена Доведите децу к мени била једна од често заступљених у ликовним програмима назаренских уметника.[588] Осим тога, избор мотива повезује се и са функцијом наоса, будући да илуструје аспект Христовог јавног деловања, односно континуитет постојања католичке цркве, кроз нове генерације верника. Пратећи Дореов иконографски образац, Гојгнер је одабрану представу прилагодио архитектонском простору свода, смештајући је у декоративну картушу.

Молитва у Гетсиманији

Молитва у Гетсиманији представља једну од кључних момената хришћанске историје, у којој се преплићу теме жртве и божанско-људског односа. Према Дореовом графичком предлошку, Христос је приказан клечећи на земљи, у стању дубоког духовног бола, чиме се наглашавају његова рањивост и људскост у тражењу утехе и снаге од Бога.[589] Присуство анђела, указује да је овај визуелни цитат преузет из *Јеванђеља по Луки* (22: 39–46), док осветљење, посебно усмерено на Христово лице, додатно наглашава Христово осамљење које ће свој врхунац достићи на Голготи.[590]

У поређењу са програмом већ поменуте пијаристичке капеле, уочава се понављање распореда и избора сцена, где представа Доведите децу к мени у наосу претходи Молитви у Гетсиманији у (пред)олтарском простору. Као парадигматска слика назаренског уметника Фридриха Овербека, Молитва у Гетсиманији оличава омиљене теме назаренског сликарства, као и Овербекову тезу о телесном умртвљењу зарад дубоке духовне контемплације.[591] Темељно приступајући религиозним списима, идеолошки опредељен, Овербек је имао циљ да теолошки делује на посматрача путем слике.[592] С тога се узастопно понављање двају представа на своду пијаристичке капеле и катедрале може довести у везу са потенцирањем назаренске пикторалне поетике, односно њиховог система визуелно-теолошког поимања хришћанске историје. (Сл.72)

Иако припадају различитим тематским круговима – Доведите децу к мени илуструје теме радости и поверења, а Молитва у Гетсиманији теме страдања и унутрашње борбе – оне у теолошкој основи деле заједничку идеју о безусловном препуштању Божијој вољи. Тако Христова порука да *само онај који приступа Царству Божијем са чистотом и поверењем детета може ући у њега* (Лука 18: 17) налази своје најдубље остварење у тренутку молитве у Гетсиманском врту (Лука 22: 42), када, упркос људској стрепњи, Христ прихвата страдање као израз послушности Божијој вољи.[593]

Свето Тројство

Смештена на своду изнад олтарског простора, представа Светог Тројства, за разлику од зидног и сводног програма наоса, остаје практично невидљива верницима

[588] C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism,* 37.
[589] N. M. P. Tischler, nav. delo, 455, 507, 527.
[590] G. Schiller, *Iconography of Christian art*, 78.
[591] C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism,* 15; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена", 2017, 13–47, 31.
[592] M. Krapf, "Die monumentale Kirchenmalerei", 307; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена", 2017, 13–47, 25–28.
[593] D. Morgan, nav.delo, 65.

током мисе. Ипак, упркос својој позицији, она се тематски надовезује на осликани свод, успостављајући непосредну везу са сценом Молитве у Гетсиманији, као и са другим одабраним старозаветним и новозаветним епизодама, градећи непрекинут контемплативни низ страдања–искупљења–спасења. Постављена изнад часне трпезе, представа Светог Тројства улази у дијалог са програмом олтарског простора, доприносећи театарској димензији сакралне нарације и подцртавајући визуелну иконографску комплексност унутрашњег устројства катедрале. Визуелно уобличавање Светог Тројства, као највишег теолошког принципа хришћанске мисли, алудира на олтар као најсветији простор храма и место реализације евхаристијског обреда.[594] Представа афирмише идеју нераскидивог јединства Оца, Сина и Светога Духа, који се кроз сликовни низ испољавају као вечна и узајамно прожета лица једног божанског бића. (Сл.73)

*

Иконографски програм свода, који се креће од представе префигурације Месије као жртвеног Јагњета, па све до визуелне артикулације најузвишенијег појма светости, Светог Тројства, замишљен је као теолошки промишљен и наративно заокружен лук. Обухвата старозаветне наговештаје доласка Спаситеља, њихово остварење у јавном деловању, те неминовном страдању Христа, односно Вазнесења Богородице, осликавајући кључне моменте историје спасења у хронолошко-симболичком низу као визуелни систем који води ка медитативном промишљању божанског плана спасења.

Мадона Сеђола

Као део екстензивног програма зидног сликарства Јосифа Гојгнера, у највишој зони олтарског простора, уврштена је и фреско копија Рафаелове Мадоне дела Сеђоле (*Madonna della Seggiola,* 1513–1514).[595] (Сл.74)

Оригинална Рафаелова уљана слика на дрвеној плочи, кружног, *tondo* формата, приказује Девицу Марију како седи на столици и грли малог Христа, док их с побожним изразом посматра млади Јован Крститељ. Настала током Рафаеловог боравка у Риму, након завршетка осликавања ватиканских *Stanza,* Мадона дела Сеђола је насликана под непосредним покровитељством папе Лава X (Leone X; Giovanni di Lorenzo de' Medici 1475–1521), који је у то време био један од Рафаелових највећих патрона. Као и *Грандука*, према инвентарима из 1723. и 1761. године, *Сеђола* је била изложена у спаваћој соби Великог војводе Фердинанда II.[596] Након тога премештана је по просторијама Сала планета, најпре у Салу Јупитера (око 1771), а затим у Салу Марса (око 1793). Крајем XVIII века, током Наполеонове опсаде Фиренце, слика је однета у Париз, где се налазила од 1799. до 1815. године. По повратку у Фиренцу, 1882. године, слика је трајно смештена у Салу Сатурна, насупрот поменутој *Грандуки*, где су обе Рафаелове представе постале популаран избор међу европским копистима.[597] (Сл. 75)

Поред утицаја наручиоца и идеатора програма, одабир сцена, ликовних предложака, као и клима у којој се Гојгнер развијао као уметник, на више начина упућују на уплив идеја позноназаренске пикторалне логике, које се директно транспонују на сликарски репертоар катедрале. Популарно монументално фреско-сликарство у стилу

[594] N. M. P. Tischler, nav. delo, 57, 209, 287, 310.
[595] В. Стојковић, „Ехо ренесансе: копије дела Леонарда да Винчија и Рафаела у римокатоличким црквама Зрењанина“, у: *Неоренесансни дух Медитерана у Банату*, Зрењанин, 2025, 39–55, 48–49.
[596] C. Pirovano (ed.), *Raffaello a Firenze: dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Firenze, 1984, 151–157.
[597] Isto, 151–157.

италијанске ренесансе представља одјек ширих уметничких токова XIX века, те се може довести у везу са деловањем назаренских пионира, а нарочито са радом Петра Корнелијуса, чије је теоријско и практично ангажовање значајно допринело обнови фреско-сликарства у средњоевропском простору.[598]

Такво упориште у ренесансним моделима постаје видљиво и у конкретним изборима иконографских и композиционих решења, као што је случај са још једном представом у оквиру зидног програма катедрале, која у потпуности преузима кружни формат *tonde* и стилски израз Рафаелове *Сеђоле*. Насупрот фреско представи *Сеђоле*, која је постављена као директна реплика, симетрично је осликан зид са сценом Светог Јосифа са малим Христом и Јованом Крститељем, чиме је успостављен визуелни и концептуални дијалог са Рафаеловим канонским моделом. У истом нивоу, дуж читавог простора наоса, постављене су кружне композиције са представама светих жена и других ликова из хришћанске историје, настављајући се на постојеће решење *Мадона дела Сеђоле.* Композициона паралела тако указује на снажан утицај Рафаеловог дела, отварајући простор за даљу креативну интерпретацију у духу новог контекста. Тако на се на овом примеру увиђа механизам у којем ренесансна матрица представља динамичан оквир за даљу наративну и стилску прераду у функцији стварања аутентичног израза. Отуда се може закључити да је реч о свесној трансформацији ренесансног канона, у којем се универзална композиција преузима као идејно и композиционо полазиште, али се у новој интерпретацији обликује у складу са специфичним теолошким и културним потребама наручиоца и средине у којој настаје. (Сл.76)

Витражи

Поред обимног програма олтарског и зидног сликарства, цркву Светог Јована Непомука у Великом Бечкереку краси и репрезентативан циклус витража, чије је осмишљавање започето у оквиру првобитног уметничког обликовања ентеријера (1887), а окончано тек у међуратном периоду (1934). Уметање осликаних стаклених површина у сакралне објекте и јавне просторе сведочанство је обнови стакларске технике у XIX веку, у контексту шире ревитализације примењених уметности подстакнуте технолошким и индустријским напретком. Након Аустроугарске нагодбе, новоуспостављена управа посвећује се развоју образовања и институционализацији музејске делатности, пратећи савремене европске токове. Захваљујући овим напорима, индустрија примењених уметности у Мађарској доживљава процват, и по квалитету и по обиму продукције.[599]

Спроводећи политику подстицања развоја примењене уметности у Мађарској, министар културе, Аугустон Трефорт (Ágoston Trefort, 1817—1888) позива 1878. године прашког витражисту Едуарда Крацмана (Eduard Kratzmann, 1847–1922),[600] да води Прву мађарску краљевску радионицу витража. Чешки пионир мађарског витража стекао је углед испуњавајући најзначајније црквене и световне наруџбине, ослањајући се на

[598] Петар Корнелијус је 1814. године, указујући на значај монументалног историјског сликарства за подстицање националног осећања, упутио писмо у којем позива на подршку монументалној уметности отаџбинског духа, што је већ 1816. довело до наруџбине фреско декорације назаренима, а 1818. до краљевског налога да Корнелијус декорише Глиптотеку у складу са својом визијом јавне уметности која обликује дух времена и јача национални идентитет. C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, 15; И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена", 28.

[599] J. Sisa, *Motherland and Progress,* 724.

[600] Крацманов утицај протеже се и на територију Торонталске жупаније, када за Жупанијску палату у Зрењанину израђује витражни програм са персонификацијама Правде (Igazság), Мудрости (Bölcsesség) и Моћи (Hatalom). Више о томе: Д. Воргић, „Витражи Жупанијске палате у Великом Бечкереку (Зрењанину)", 83–92.

традиције назаренског круга и естетику готичке орнаментике, неретко се користећи картонским шаблонима које су осмислили истакнути мађарски савременици попут Мора Тана, Берталана Секеља и Кароља Лоца.[601] Поред пионирског доприноса Крацманове делатности, развоју витражне уметности у Мађарској значајно су допринели и Шандор Лигети (Sándor Ligeti, 1859–1930), као и Јожеф Палка (József Palka, 1860–1952). Заједно, ове две радионице произвеле су на стотине прозора за цркве и јавне грађевине широм историјске Мађарске, чак и након 1900. године.[602]

Вођени узором Крацмановог рада, међу којима се издваја рад на цркви у Ференцварошу, али и другим релевантним витражним подухватима који су спровођени у монархији у седмој деценији, бечкеречки покровитељи настојали су да уређење катедралне цркве буде усаглашено са историцистички заснованом обновом витражног стваралаштва, која је обележила уметничке токове краја XIX и почетка XX века.

Од сакупљених донација верника, прва три витражна прозора катедрале наручена су из хромопирографског атељеа др Л. Егера и К. Никлина у Минхену (*Chromopyrographisches Institut des Dr. L. Eger u. C. Niklin in München*). Сваки прозор састојао се од три сегмента: горњег и доњег, са геометризованим мотивима, као и централног, у коме су приказане фигуре Пречисте Богородице (*Madonna Immaculata*), Светог Стефана, првог мађарског краља, и Светог Гелерта, првог епископа чанадске бискупије.[603] Прозори су уграђени средином априла 1886. године изнад олтарског простора, тако да представа Богородице буде у средини, а десно од ње Св. Стефан и лево, Св. Гелерт.[604] У складу са схватањем библијске историје као линеарног и јединственог наратива, постављање Богомајке уз првог мађарског хришћанског краља и првог епископа Чанадске бискупије имало је за циљ да визуализује идејну спону између канонске библијске историје и почетака Мађарске као хришћанске земље, односно Мађара као хришћанског народа. Представе првог хришћанског владара и епископа овде функционишу као симболички темељи конституисања хришћанске Мађарске, при чему Богородица заузима посредничку улогу.

Постављањем витража у пролеће 1886. године завршено је иницијално украшавање ентеријера цркве Светог Јована Непомука, које ће у међуратном периоду претрпети одређене измене.[605] Један од најдраматичнијих тренутака у историји

---

[601] J. Sisa, *Motherland and Progress,* 732.

[602] Isto, 733.

[603] Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 212; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 14, 1886; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 17, 1886.

[604] Витражи су замењени у више наврата, па тако се постојећи витражни програм датује у двадесети век, са већим витражима у наосу из међуратног периода, стакларске радионице Маринковић из Загреба, а оне изнад олтара у 1939. и 1940. годину. Сви витражи су дарови прилога и верника. Такође се у контексту великог невремена 2004. године говори о уништеном витражном окну олтара, пречника пет квадратних метара обојена представа *Благовести* (*Angyali üdvözlet*), чије је обојено стакло такође уништено, дело минхенског уметника Франца Мајера (*Franz Mayer & Co. / Mayer'sche Hofkunstanstalt, Минхен; Josef Gabriel Mayer, 1808–1883; Franz Borgias Mayer, 1848–1926.*). Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 212; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 20, 1886; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 27, 1896; *Torontál*, бр. 152, 1896; F. Németh. *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 39–41.

[605] Израђена у реномираној ливници Игнаца Хилцера у Винер Нојштату, четири звона, Александар, Елизабета, Марија и Рудолф, била су усклађена у тоналитету и украшена барељефима са ликовима и именима својих светитељских патрона. Први пут су се огласила 19. августа 1868. године, уочи празника Светог Стефана Мађарског. Њихова судбина је забележена и на фотографијама из Првог светског рата, када су, као и многа друга црквена звона, претопљена у војне сврхе током 1916. и 1918. године. Хербигерове оргуље биће 1907. године замењене новим инструментом, израђеним у темишварској радионици Карла Липота Вегенштајна. Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (II део)“, 118–119; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 11, 1907; *Gross-*

опремања катедралне цркве одиграо се 16. децембра 1916. године, када су украшена звона, након што их је Иштван Олдал (István Oldal, 1829–1916) овековечио на фотографији, положена на теретна кола и одвезена ка железничкој станици на обали Бегеја. *Верници су их у жалосној поворци испратили до станице, где су се од њих, уз песму и молитву, последњи пут опростили*.[606] Тај чин представљао је симптоматичан пресек односа између краткотрајног индустријског оптимизма и ратне стварности са почетка XX века. Захваљујући фотографији као новом медију документовања, забележен је тренутак у коме се црквени инвентар, односно предмети примењене уметности и литургијске функције, издвајају из сакралног простора и у јеку рата претварају у материјал подређен потребама војне индустрије.

Након ратних губитака и промена које су обележиле прве деценије XX века, до значајнијег проширења и преобликовања декоративног репертоара долази 1934. године, када је витражна тријада изнад олтарског простора замењена представом Христа Пантократора у средини, као и бочним представама Благовести на северу и Христовог Рођења на југу. У прозорска окна предолтарског простора, надомак бочних олтара, уметнуте су представе Свете Елизабете Мађарске, односно *Чуда са ружама,* на северу, и Свете породице на југу, рад загребачке витражне радионице Маринковић. И поред измена у односу на првобитно решење, међуратни витражни програм остао је доследан концепту интеграције канонске библијске историје и национално-хришћанске традиције, кроз уобличавање јединственог иконографског оквира у којем се представе библијских сцена и мађарских светаца сажимају у заједнички идејни наратив.[607]

Ослањањем на европску ликовну традицију од Леонарда и Рафаела, преко Дореа, до Мункачија, успоставља се хронолошка и идејна градација унутар ликовног програма катедрале. На тај начин гради се континуирана нит између ренесансних уметника и савремених мађарских сликара, укључујући и оне ангажоване на самом осликавању катедрале. Иста та логика прожима и тематски програм, који прати ток универзалне историје спасења ка све израженијој националној димензији репертоара.

Универзална, кохерентна ликовна и теолошка целина гради јединствену наративну нит, која се протеже од старозаветних наговештаја месијанске судбине, преко Христовог страдања, све до личности средњовековних светаца који својим примером потврђују трајност и домет хришћанске поруке. Такво сагледавање историје спасења као нераскидивог континуума, у којем се прожимају библијска прошлост и средњоевропска традиција, представља једно од омиљених изражајних средстава, а понекад и суштински циљ уметничких програма истористичке парадигме.[608]

Becskereker Wochenblatt, бр. 12, 1907. *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 28, 1868; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 29, 1868; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 34, 1868.

[606] F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 35.

[607] На овај податак упућује присуство исписа *Aus der Glasmalerei L. Marinković, Zagreb* у доњој зони представе Свете породице. Представе Елизабете и Свете породице у доњим регистрима поседују портретне медаљоне донатора, Јохана и Луизе Вајтершан и испис о њиховој посвети. (*Gewidmet Johann Weiterschan 1934; Gewidmet von Luise Weiterschan geb. Pils 1934*)

[608] М. Тимотијевић, нав. дело, 369.

Капела Карла Боромејског у клостеру Сиромашних Школских Сестара Богородице – Notre Dame

Да би се разумео градитељски замах који је у последњим деценијама XIX века пресудно обликовао урбано средиште жупанијске престонице, неопходно је задржати се на осамдесетим годинама, када Велики Бечкерек улази у ново раздобље интензивне културне и институционалне артикулације. Упоредо са осликавањем пијаристичке капеле, 1879. године започете су припреме за фреско уређење катедрале, док је исте године положен и камен-темељац за клостер католичког учитељско-васпитног завода сиромашних часних сестара Нотр Дам, чије је деловање званично отпочело већ наредне, 1880. године.[609] Поред већ успостављене гимназије и новоподигнуте катедралне цркве, зграда учитељског завода представљала је трећу тачку у сакралној ведути ужег градског средишта, која је својим архитектонским изразом, али и самом наменом, потврђивала предњачење римокатоличког, односно мађарског становништва и његовог утицаја у жупанији. Као плод донаторске делатности имућне појединке, Каролине Сатмари рођ. Михановић (Carolina Szathmáry Mihanovich, 1799–1867), комплекс учитељско-васпитног завода представљао је готово усамљен пример приватног ктиторства које је било усмерено ка јавном деловању, у самом средишту жупанијске престонице. По пореклу приватна задужбина, а по функцији и просторној видљивости јавна установа, завод је својим успостављењем и наменом истовремено кореспондирао са јавним градским здањима и са приватним ктиторским комплексима какви су се, по правилу, подизали у оквиру велепоседа, изван урбаних средишта.

Каролина Сатмари, рођена Михановић, удовица торонталског жупанијског инжењера Самуела Сатмарија (Sámuel Szathmáry, 1796–1865), завештала је значајна средства са жељом да се у Бечкереку оснује женски самостан, под управом школских сестара Нотр Дам. Према каснијем сведочанству листа *Híradó*, поводом педесетогодишњице њиховог деловања, добротворка је за ову сврху оставила 80.000 форинти.[610] Издвојена средства временом су увећана, док је коначну реализацију њене воље спровео чанадски бискуп Шандор Бонац, у договору са локалном римокатоличком црквом. Према наводима, бискуп је 26. августа 1880. године предузео кораке да се седам школских сестара пресели у Велики Бечкерек и тамо отпочне своје деловање на пољу васпитања, док је самостан свечано отворен 4. новембра исте године, на дан Светог Карла Боромејског.[611]

Установа је била поверена Реду Школских сестара Богородице Нотр Дам (лат. *Congregatio Pauperum Sororum Scholasticarum Dominae Nostrae;* нем. *Arme Schulschwestern von Unserer Lieben Frau;* мађ. *Boldogasszony Iskolanővérek / A Miasszonyunkról nevezett Szegény Iskolanővérek*), католичкој женској конгрегацији папског права, чији је основни позив био образовање и васпитање девојака.[612] Иако је

[609] Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, 211; *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 24, 1879; *Torontál*, бр. 24/1879; V. Majstorović, „Zgrada siromašnih školskih sestara ‘De Notre Dame’ (OŠ ‘Vuk Karadžić’)“, u: V. Majstorović, V. Karavida, B. Kojičić, *Poznati arhitekti i njihove građevine u Velikom Bečkereku krajem XIX i početkom XX veka*, Zrenjanin, 2009, 27–32, 27.

[610] Њен тестамент обухвата донације институцијама од националног значаја: Мађарској академији наука, Пештанском друштву лепих уметности, Мађарском националном музеју, као и бројним школама, болничким фондацијама и верским заједницама, без обзира на конфесију. Посебно је значајна њена одлука да се од прихода имања у насељу Мала Америка стипендирају ученици различитих националности, чиме се јасно очитава дух инклузивности и интерконфесионалне толеранције. F. Németh. *A jótékonyság bánáti apostola: „Aki folyvást másoknak élt…”*. Kollegium Becskerek, https://kollegiumbecskerek.rs/wordpres/wp-content/uploads/Rolunk/Nevadonk/Szathmary-Karolina.pdf. Приступљено 13.6.2025.

[611] F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 64–65.

[612] S. M. Josephine, „School Sisters of Notre Dame“, in: *The Catholic Encyclopedia*, vol. 11, 1911.

ред духовно и педагошки био ослоњен на старију традицију, повезану са деловањем Аликс ле Клерк (Alix Le Clerc, 1576–1622) и Пјера Фуријеа (Pierre (Peter) Fourier, 1565–1640) крајем XVI века, његово конкретно историјско оснивање везује се за 1833. годину и баварско место Neunburg vorm Wald, где је блажена Марија Терезија Исусова, Каролина Герхардингер (Karolina Gerhardinger, 1797–1879) започела заједнички верски живот са првим сестрама.[613] Након што им је баварски краљ 1841. године доделио минхенски манастир Anger као матичну кућу, њихова образовна делатност брзо је прерасла локалне баварске оквире. У Угарској, сестре се први пут трајније настањују 1858. године у Темишвару, на позив чанадског бискупа Шандора Чајагија (Sándor Csajághy, 1810–1860)[614], одакле се њихова мисија касније ширила ка другим градовима, укључујући и Велики Бечкерек.[615] Римокатолички женски учитељски завод започео је рад у жупанијској престоници у школској 1880/81. години као сложена образовна установа, у чијем су оквиру од самог почетка деловале шестогодишња основна народна школа, четвороразредна основна девојачка школа и четвороразредна виша девојачка школа.[616] Изведено у истористичком маниру, у стилу академизма са елементима неоренесансе и необарока, према пројекту архитекте Едуарда Рајтера (Eduard Reiter, 1847–1908), здање католичког учитељско-васпитног завода било је употпуњено капелом Карла Боромејског, чија унутрашњост баштини сопствени ликовни програм.[617] (Сл.77, 78)

Главна олтарска слика Светог Карла Боромејског

Олтарску слику са представом патрона капеле, Карла Боромејског (итал. *Carlo Borromeo*, лат. *Carolus Borromeus*; 1538–1584), окруженог школским сестрама и ученицама, наручио је 1880. године поменути чанадски бискуп и добротвор, Шандор Бонац, чијом је иницијативом деловање сестринства проширено на територију Торонталске жупаније.[618] Упоредна анализа сликарског потписа[619] поуздано указује на то да је аутор олтарске слике Јосеф Кеслер (Josef Kessler 1825–1887)[620], сликар моравско-аустријског порекла, чија је уметничка делатност била распрострањена широм територије некадашње Дуалне монархије.[621] (Сл.79)

---

[613] Процес канонизације сестре Герхардингер покренут је 1952. године за време папе Пија XII, када је проглашена за *Слугу Божијег*. Папа Јован Павле II прогласио ју је Часном 1983. године и канонизовао 17. новембра 1985. године. https://catholicsaints.info/blessed-karolina-gerhardinger/; F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 64–65.

[614] "Csajághy Sándor." *Magyar életrajzi lexikon* [*Hungarian Biographical Dictionary*]. Manual Library, Arcanum, www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/c-cs-74E9A/csajaghy-sandor-74EEC/. Приступљено 19.5.2025.

[615] L. Szebeni, „A hét plébániája: Temesvár-Józsefváros“, *Mária Rádió Erdély*, 16. 12. 2013; „Bonnaz Sándor“, u: I. Diós i J. Viczián (ur.), *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, St. Stephen's Society, 1996; „Miasszonyunkról nevezett Szegény Iskolanővérek“, u: I. Diós и J. Viczián (yp.), *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, St. Stephen's Society,1996, https://lexikon.katolikus.hu/M/Miasszonyunkr%C3%B3l%20nevezett%20Szeg%C3%A9ny%20Iskolan%C5%91v%C3%A9rek.html, Приступљено 19.5.2025.

[616] F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 64–65.

[617] V. Majstorović, „Zgrada siromašnih školskih sestara 'De Notre Dame' (OŠ 'Vuk Karadžić')“, 29.

[618] L. Szebeni, „A hét plébániája: Temesvár-Józsefváros“, nav. delo; „Bonnaz Sándor“, nav. delo.

[619] R. Sabol, „Gemälde der Unbefleckten Jungfrau Maria von Josef Kessler in Marianka bei Bratislava“, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LXXVIII, бр. 3, 2024, 77–82.

[620] При транскрипцији његових потписа на сликама могу се срести различите варијанте: Keßler / Kehsler / Keszler / Kestler / Ketzler. У овом раду је коришћена најраспрострањенија транскрипција – Kessler, као што је наведено и у монографији Ханса Клигера из 2005. године. H. Klinger, *Der Maler Josef Kessler (1825–1887): Ein Beitrag zur Wiener Kunst der Spätromantik*, Wien, 2005, 33.

[621] Тренутно је познат Кеслеров рад на олтарској слици са представом Светог Бартоломеја из 1855. године у римокатоличкој цркви у Банатском Двору. О. Милановић-Јовић, „Аутори дела ликовних и примењених

О Кеслеровом детињству, раном образовању и околностима под којима је дошао у Беч, постоји врло мало података.[622] Први поуздан траг о његовом животу налазимо у архивској грађи Бечке академије ликовних уметности из 1847. године. Средином XIX века, Кеслер је ступио у атеље Леополда Купелвизера, где је остао као шегрт све до смрти свог учитеља. Вишеслојна лична и професионална веза имала је пресудан утицај на формирање Кеслеровог уметничког израза, у којем је остало трајно присутно стилско и идејно наслеђе Купелвизерове школе.[623] Током целокупне каријере, Кеслер је остао доследан естетици позно назаренске традиције, која је, захваљујући Купелвизеровом педагошком деловању, уживала дуготрајан углед и прихваћеност у бечком уметничком окружењу.[624] Да је ова веза превазилазила уобичајени однос учитеља и ученика, сведочи и чињеница да је Кеслер након Купелвизерове смрти довршавао његове започете радове, међу којима се издваја слика Богородица у слави облака за дворац *Persenbeug*.[625]

Након Купелвизерове смрти, 17. новембра 1862. године, Кеслер добија двогодишњу стипендију за боравак у Риму, што представљала важну прекретницу у његовом професионалном сазревању.[626] Кеслерова италијанска скицен-књига из 1863/4. године, која се данас чува у Кабинету бакрореза Академије ликовних уметности у Бечу, сведочи о путовању које је започео крајем лета 1863. године, крећући се преко Трста и Венеције, преко Падове, ка Тоскани и Риму.[627]

У рано лето 1864. године, Кеслер се вратио у Беч већ као формирани „историјски сликар“, спреман да Купелвизерово назаренско наслеђе преведе у сопствени, самостални сликарски језик. Прве значајније наруџбине након повратка у Беч добио је од бечког надбискупа и кардинала Јозефа Отмара Раушера (Joseph Othmar von Rauscher, 1797–1875), за капелу Школских сестара у Wiedengasse.[628] Рани ангажман указује на то да је Кеслер већ током шездесетих година XIX века био повезан са уметничким програмима католичких женских и школских установа. У истом смислу значајан је и податак из хришћанске хронике Дружбе Кћери Божанског Спаситеља, где се наводи да је 1869. године код Кеслера наручена слика *која је требало да одговара педагошким стремљењима школског реда*.[629] То доказује да је Кеслер, деценију пре наруџбине чанадског бискупа за бечкеречку капелу, већ био препознат као сликар чији се сакрални израз могао успешно уклопити у васпитно-образовне програме женских католичких конгрегација. Отуда се Бонацов избор Кеслера за израду олтарске слике капеле Карла Боромејског може разумети као промишљена одлука, заснована на уметниковом претходном опусу, његовој препознатљивости у кругу црквених наруџбина и могућим препорукама које су произлазиле из тог окружења.

уметности евидентираних у Банату“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, VIII–IX, 1978, 319–332, 324; *Katalog der Monatsausstellung des (neuen) österreichischen Kunstvereins: November-Ausstellung 1854*, Wien, 1854, Kat.-Nr. 33, „Der H. Franciscus Seraphicus“; *Katalog der Monatsausstellung des (neuen) österreichischen Kunstvereins: März-Ausstellung 1862*, Wien, 1862, Kat.-Nr. 50, „Der H. Johann Capistran im Kampfe gegen die Türken vor Belgrad“.

[622] H. Klinger, nav.delo, 9.

[623] R. Sabol, nav.delo, 80.

[624] У листу *Die Dioskuren, Deutsche Kunstzeitung*, 5. годиште, Берлин 1860, стр. 79, стоји: „За многе композиције које је израдио Купелвизер ваља напоменути да је велики део истих реализовао мајсторов највреднији ученик, Јозеф Кеслер.“ H. Klinger, nav.delo, 21.

[625] О томе сведочи и удовица Леополда Купелвизера, недуго након његове смрти, која је изразила уверење да ће Кеслер најбоље довршити једну од царских наруџбина, што потврђује степен поверења који је уживао у учитељевом најближем кругу. H. Klinger, nav.delo, 26.

[626] Isto, 55.

[627] Isto, 21.

[628] Isto, 21.

[629] Isto, 82.

Посебну вредност за данашње проучавање Кеслеровог дела представља чињеница да је, у складу с тадашњом праксом, потписивао и полеђину платна (тзв. *verso* потпис), што омогућава поуздану идентификацију ауторства, времена настанка дела и имена наручиоца. На основу потписа на полеђини слике са сигурношћу сазнајемо да је олтарска слика са представом Карла Боромејског настала у Бечу 1880. године, као наруџбина чанадског бискупа, Шандора Бонаца (*Gemalt im Auftrage Sr. Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Alexander Bonaz, Csanáder Diöcesan Bischof. Von Jos. Keßler, Wien 1880*).[630]

Као утицајна личност у црквеним и државним круговима, Шандор Бонац је 1860. године именован за бискупа, а убрзо потом и за папског прелата. Учествовао је на Првом ватиканском сабору и био одликован највишим степеном Ордена Гвоздене круне, те изабран за члана Горњег дома. Бонац се убраја међу најзначајније чанадске бискупе, због свог доприноса у организовању црквеног живота, као и изузетне добротворне делатности. Бонац је издвојио значајна средства за подршку школским сестрама, подижући им седиште у Темишвару и оснивајући сиротиште под њиховом управом. Бискуповом заслугом успостављени су и самостани са интернатским школама за девојке, чиме је у великој мери допринео ширењу образовне и васпитне мисије овог реда.[631] Сачувани потпис аутора и наручиоца стога представља материјални доказ многоструког доброчинства чанадског бискупа, који се залагао за приступачност образовања, под окриљем хришћанских вредности.

Свети Карло Боромејски је на олтарској слици приказан у складу с канонском иконографијом, утврђеном након његове канонизације, 1610. године. Носи римску рочету (*rocchetto*), симбол епископског реда и литургијске чистоте, преко које се истиче црвена кардиналска моцета (*mozzetta*), наглашавајући дисциплину и естетику посттридентске цркве. Црвени зукето (*zucchetto)*, који покрива теме главе као некадашњи знак монашке понизности, такође представља популаран симбол високог клера у раздобљу након Тридентског сабора.

Олтарска представа истовремено одражава и праксу Леополда Купелвизера, који је своје ученике упућивао да светитеље посматрају као људе „од крви и меса“, односно као фигуре које, упркос временској удаљености и идеализованом руху, треба да задрже меру људске блискости.[632]

У Кеслеровој композицији, милански светитељ заузима централну позицију, која је додатно наглашена јарко црвеном кардиналском одеждом, окружен Нотр Дам сестрама са његове леве, односно побожним мајкама са десне стране, док су у доњој зони композиције, на степеницама ученице распоређене око свеца у понизном и пажљивом гесту. Корпорална реторика његових испружених руку може се читати као израз благослова и преношења знања, те визуелна алузија на просветитељску улогу и образовну мисију коју сестре Нотр Дам, управитељке ове капеле, остварују кроз свој рад.

Посвета капеле светом Карлу Боромејском произлази из више слојева значења. На првом месту, она чува успомену на добротворку Каролину Сатмари, чије је име у патрону капеле налазило свој побожни одјек. У контексту установе поверене сестрама

---

[630] *Насликано по налогу Његове Еминенције, Пречасног господина Александра Боназа, бискупа Чанадске бискупије. Од Јос. Кеслера, Беч 1880.*

[631] E. Vende, „Bonnaz Sándor“, u: S. Borovszky (ed.), *Magyarország vármegyéi és városai: Temesvár*, Kézikönyvtár, Arcanum, www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Borovszky-borovszky-samu-magyarorszag-varmegyei-es-varosai-1/temesvar-1A7E9/irodalom-tudomany-es-muveszet-a-bevezetest-az-irok-eletrajzat-es-a-sajtot-irta-vende-erno-tanar-az-irodalomtorteneti-tarsasag-valasztmanyi-tagja-1AE52/bonnaz-sandor-1AE96/. Приступљено 19.5.2025.

[632] H. Klinger, nav.delo, 23.

Нотр Дам, Карло Боромејски појављује се као фигура која је могла да обједини ктиторско сећање и образовну мисију сестринства.[633] Као италијански кардинал и миланski надбискуп (1564–1584), Карло Боромејски је био заслужан за организовање завршног заседања Тридентског сабора (1562–1563).[634] Такође је основао Братство хришћанске науке (лат. *Confraternitas Doctrinae Christianae*) и иницирао бројне институционалне реформе, посебно у образовању свештенства.[635]

Утицај Карла Боромејског обележио је и препород мађарског католичанства током територијалне обнове Хабзбуршке Угарске, након смиривања Ракоцијеве буне (1703–1711).[636] Мађарски бискупи су усвајали његове смернице и реформске моделе, нарочито у области образовања свештенства и унутрашње обнове.[637] На учвршћивање култа Светог Карла Боромејског у мађарским католичким срединама утицала је подршка бечког двора, реформски оријентисаног свештенства с нагласком на образовање, као и личних, породичних и духовних веза које је светитељ негоавао са највишим слојевима европског племства, пре свега с мађарским Баторијима (*Báthori*) и италијанским Гонзагама (*Gonzaga*), чиме је његов утицај прешао оквире италијанског контекста и постао део шире католичке културне меморије.[638] Све веће укључивање мађарског вишег и средњег племства у дворски живот током XVIII века, као и интензивне везе са Миланом и ломбардијским областима, приближиле су историјску личност Карла Боромејског мађарском католичком свету и проширile његов култ, прво у племићким круговима, а потом и у побожности шире католичке заједнице.[639]

У време када су лутеранске идеје претиле поретку католичке цркве, канонизована је читава плејада тридентских личности, као и мађарских националних светаца.[640] Путем канонизације, поред већ утврђеног култа светих мађарских краљева и принцеза, у мађарски црквени пантеон улазе и нови светитељи, попут Алојзија Гонзаге. У том контексту, канонизује се и Свети Карло Боромејски.[641] Његова канонизација и присуство у побожности народа огледа се и у великим градитељским подухватима, као што је изградња *Karlskirche* у Бечу, али и у локалним иницијативама, попут изградње катедрале у Панчеву и оснивања верских школа под његовим патронатом. Ипак, много дубљи

[633] F. Nemeth. *Negyed évezred az Úr szolgálatában,* 64–65; R. Bireley, nav. delo, 60–62.
[634] M. Mullett, *Historical Dictionary of the Reformation and Counter-Reformation*, Lanham, 2010, 40–41.
[635] Карло Боромејски интензивно је развијао верско образовање, оснивајући катихетске школе у свакој парохији своје миланске надбискупије. Без мењања наставног садржаја, али уз појачану клерикалну контролу, поставио је темеље верског образовања у модерном добу. R. Bireley, nav. delo, 60–62, 124.
[636] F. Galla, "Borromei Szent Károly hatása Magyarországon", *Theologia: hittudományi folyóirat*, Vol. 6, No. 1, 1939, 46–57, 50.
[637] F. Galla, "Borromei Szent Károly hatása Magyarországon." *Theologia: hittudományi folyóirat*, vol. 5, no. 4, 1938, 289–300, 291, 294.
[638] Карло Боромејски је уважавао Стефана Баторија, кнеза Трансилваније и краља Пољске, због његових немерљивих заслуга у одбрани и ширењу католичке вере. Култ Светог Карла утемељен је кроз везе с Горњом Италијом, нарочито преко сродства са породицом Гонзага, мантованским владарима и покровитељима ренесансне културе. Сестра Светог Карла, Камила Боромоео (Camilla Borromeo ? – 1582), била је удата за Ћезареа Гонзагу (Cesare I Gonzaga 1530 – 1575), док су краљице Угарске, супруге Фердинанда II и III, такође потицале из те породице. Карло Боромејски је неговао духовни однос према најсветијем изданку породице Гонзага - Светом Алојзију, кога је сматрао својим духовним сином. F. Galla,"Borromei Szent Károly hatása Magyarországon." *Theologia: hittudományi folyóirat*, vol. 5, no. 4, 297.
[639] F. Galla, "Borromei Szent Károly hatása Magyarországon." Theologia: hittudományi folyóirat, vol. 6, no. 1, 1939, pp. 46–57, 47-48.
[640] Isto, 51.
[641] F. Galla, "Borromei Szent Károly hatása Magyarországon." *Theologia: hittudományi folyóirat*, vol. 5, no. 4, 300.

утицај од личних веза имао је његов удео у унапређивању свештеничког образовања, у којем је представљан као најузвишенији узор свештеничког и епископског живота.[642]

Са тим у вези, посвета капеле Карлу Боромејском, као и целокупна иницијатива оснивања образовно-васпитне установе под директивом сестара Нотр Дам, сведочанство је претрајавања култа постридентског светитеља, односно ревитализације католичанства под окриљем образовања у позним деценијама XIX века.

Олтарска слика Светог Срца Исусовог

Комплексност ликовног уређења капеле додатно је обогаћена присуством још три религиозне слике. Олтарска слика непознатог аутора са представом Светог Срца Исусовог, која се данас налази у хору капеле, датира се приближно на размеђу векова, у време када је, одлуком тадашње настојнице, капела на кратко време променила своју првобитну посвету Карлу Боромејском у Свето Срце Христово. (Сл.80)

Олтарска представа приказује Христа у стојећем положају, фронтално окренутог посматрачу, са левом руком која показује на откривено срце, док десну руку подиже у гесту благослова. Исус је одевен у црвени плашт преко плаве тунике, наглашавајући тако дуалност своје природе, где плава симболизује ону небеску, божанску, а црвена ону човечанску и телесну, односно мученичку. Анатомски прецизно приказано људско срце је на Христовим грудима окружено пламеном са крстом на врху, венцем од трња и раном, који подстичу контемплацију о страдању, у складу са установљеном иконографијом побожности Светог Срца. Златна позадина с орнаментима уоквирује фигуру, визуелно наглашавајући њену оностраност и метафизички карактер, ослањајући се при томе на ранохришћанску мозаичку декорацију.

Порекло култа Светог Срца проистиче из средњовековне хришћанске мистичне мисли.[643] Већ у XV веку појављују се прве материјалне представе овог мотива, у дрворезима и минијатурама рукописа, инспирисане библијским и текстовима светих отаца, да би кохерентан облик и иконографију добио посредством Маргарите-Марије Алакок (Marguerite-Marie Alacoque, 1647–1690), монахиње Визитантског реда (*Ordo Visitationis Beatissimae Mariae Virginis*), чије су визије дале есхатолошку дубину побожности Светог Срца.[644] На основу њених визија, оформљена је првобитна

[642] О истрајности култа Светог Карла Боромејског сведочи и чињеница да се на њега често позивало током Естергомског сабора 1859. године, сазваног ради сузбијања верске равнодушности и моралне кризе изазване ширењем либералних идеја. Свети Карло је том приликом истакнут као узорни модел савременог пастира. F. Galla, "Borromei Szent Károly hatása Magyarországon." *Theologia: hittudományi folyóirat*, vol. 6, no. 2, 1939, 122–134, 133-134.

[643] Манастир Хелфта (Helfta), смештен у Лутерштат Ајслебену и повезан са цистерцитским редом, сматра се колевком ране побожности према Светом Срцу. У XIII веку, ова побожност је развијана кроз мистичка искуства Мехтилде од Хакеборна (Mechthild of Hackeborn, 1241/2–1298), Мехтилде Магдебуршке (Mechthild of Magdeburg, око 1210–1282) и Гертруде од Хелфте (Gertrude of Helfta, 1256–1301/2). Из овог духовног круга, утицаји ће се у XVII веку пренети на духовност Маргарите Марије Алакок (Marguerite-Marie Alacoque 1647–1690), чије ће визије обликовати култ Светог Срца у модернијем облику. L. G. Kilroy-Ewbank, *Holy Organ or Unholy Idol? The Sacred Heart in the Art, Religion, and Politics of New Spain*, Leiden – Boston, 2019, 44–47.

[644] Маргарета Марија Алакок ушла је 1671. године у манастир у Пара ле Монијалу (Paray-le-Monial), након визије Христа, у којима су јој откривени облици побожности према Светом Срцу. Њеном иницијативом започето је штовање Светог Срца у манастиру (1686), након чега је подигнута и посебна капела (1688), а култ се потом проширио и у друге манастире Визитантског реда. Године 1689. Маргарета Марија Алакок је, према сопственом сведочењу, позвала Луја XIV да посвети Француску Пресветом Срцу Исусовом. Писмо, по свему судећи, никада није стигло до краља. Његов унук, Луј XVI, наводно је дао сличан завет током револуције, али је погубљен 1793. пре него што га је испунио. Током Француске револуције, Срце

иконографска схема Светог Срца Исусовог као срца у пламену, окруженог трновим венцем, прободеног стрелицама, са капима крви.[645]

Култ Светог Срца добија своје институционално утемељење кроз језуитски утицај, што резултира првим иконографским обликовањем срца као људског анатомског органа у делу Жозефа Галиге (Joseph de Gallifet, 1663–1749, *De Cultu Sacrosancti Cordis Dei ac Domini Nostri Jesu Christi*, 1726).[646] У барокном периоду, култ поприма снажан емоционални и теолошки карактер, посебно након што папа Климент XIII 1765. одобрава литургијску прославу Светог Срца у Француској, а Пије IX је 1856. проширује на целу Цркву.[647] Званична потврда побожности резултира појачаном продукцијом овог мотива, па се тако у XVIII веку истичу дела Помпеа Батонија (Pompeo Batoni, 1708–1787)[648] из 1767. и Пјетра Тедескија (Pietro Tedeschi, 1708–1787) из 1782. као кључне референце за даљу визуелну кодификацију мотива Светог Срца, које добија улогу *Lux Mundi*, односно *светлости света,* као одговора на нападе Просветитељства.[649]

На размеђи XIX и XX века, хомогенизовани су прикази у којима Христ показује или држи своје пламено Срце. Ти прикази постају снажно визуелно упориште католичког идентитета у условима све израженијих антиклерикалних покрета и процеса опште секуларизације друштва, служећи притом као средство отпора и духовне консолидације, нарочито кроз облик националних и породичних посвета.[650] У том контексту, *заменски* олтар у капели зрењанинског клостера сведочи о постепеној трансформацији овог средњовековног култа. Та трансформација се одвија у смеру од првобитно духовног значења, преко стицања политичких, касније и антиреформских конотација, па све до инструментализације као средства отпора растућој секуларизацији модерног друштва, до које долази на прелазу између векова.

Христ са децом

На слици је приказан Христ који седи, окружен вегетацијом и архитектонским елементима. У наручју држи дечака, док друго дете стоји уз њега, наслањајући се са његове леве стране. Описана композиција се односи на познату библијску епизоду: *Пустите децу нека долазе к мени, јер таквих је Царство небеско* (Матеј 19: 13–15; Марко 10: 13–16; Лука 18: 15–17). Ова композиција је представљала популаран избор декорације простора образовно-васпитних и јавних здања у XIX веку, о чему сведочи и поменути податак да је та новозаветна епизода у Дореовој интерпретацији присутна у

Христово постаје симбол старог поретка (*ancien régime*) и мета револуционарног насиља, чиме побожност према Светом Срцу добија изразиту политичку конотацију. L. G. Kilroy-Ewbank, nav.delo, 46.

[645] Isto, 47.

[646] Жозеф де Галиф, језуитски теолог и аутор првог систематског трактата о култу Светог Срца, ангажовао је уметника Шарла-Жозефа Натора (Charles-Joseph Natoire 1700-1777) да за потребе његове публикације илуструје Христово и Маријино срце као анатомски веродостојне органе, што представља значајан искорак у развоју иконографије ових мотива. C. Attard, „The Sacred Hearts of Anton Inglott“, *Academia.edu*, https://www.academia.edu/40043790/The_Sacred_Hearts_of_Anton_Inglott Приступљено, 15.6.2025.

[647] L. G. Kilroy-Ewbank, nav.delo, 249, 251.

[648] Слика *Свето Срце Исусово* (*Il Sacro Cuore di Gesù*) дело је уметника Помпеа Батонија и насликана је техником уља на бакру 1767. године. Наручилац, Доменико Марија Саверио Калви (Domenico Maria Saverio Calvi), поручио је слику за цркву Ил Ђезу (Il Gesù) у Риму као одговор на све присутнији култ Светог Срца и као визуелну интерпретацију мистичних виђења које је имала света Маргарета Марија Алакок. Isto, 53.

[649] Слика *Le Sacré Cœur et l'Eucharistie*, настала крајем 18. века (уље на платну, Musée du Hiéron, Паре-ле-Моњал), приказује Христа који открива своје Пресвето Срце, док му анђео приноси евхаристију, у духу језуитске евхаристијске побожности. Isto, 54–55.

[650] H. Klinger, nav.delo, 168.

зидној декорацији пијаристичке капеле и катедралне цркве, које се налазе надомак ове капеле.[651] (Сл.81)

Одабрана библијска парабола представља Христа као учитеља и спаситеља, односно отелотворења божанске љубави и невиности, у блиској вези с децом, симболом чистоте и отворености према Богу. Мотив који обилује дидактичким и емотивним карактером, Пустите децу к мени упућује на хришћанске вредности понизности и поверења, истовремено наглашавајући важност хришћанског васпитања деце.

Питање ауторства ове слике као и њено датовање остаје отворено, иако се на основу обраде фигура и интензивне палете може наслутити да је рад поменутог Јосефа Кеслера, аутора олтарске представе Карла Боромејског.

Сикстинска Мадона

У суседној просторији капеле чува се репродукција Рафаелове *Сикстинске Мадоне.* Свеприсутност Рафеловог опуса, односно култа Сикстинске Мадоне, сведочанство је распрострањености назаренске пикторалне поетике и претрајавања ренесансних идеала на територији Средње Европе, будући да овакве представе у XIX веку постају незаобилазан део сваког верског простора. Њена заступљеност у сакралним просторима Средње Европе открива само постојану рецепцију ренесансне уметности и њену улогу у формирању специфичног визуелног канона, у функцији побожне едукације и естетског уздизања верника.[652] (Сл.82)

Зидно сликарство

Ликовно уређење капеле одликује се изразитом вертикалношћу, будући да је изнад олтарског простора насликана фреско представа Бога Оца у кружном сегменту, приказана илузионистичким маниром. Господ рукама излази из сферне димензије и, упућеним погледом ка доле, у правцу олтарске пале, благосиља представу патрона капеле, светог Карла Боромејског. Фигура Бога Оца приказана је према западнохришћанској иконографској традицији, као фигура с дугом седом брадом и косом, у руху краљевских боја, плавој и црвеној, са овалним ореолом и гестом благослова. Визуелна формула утемељена је у барокној и касније академској уметности, где се Бог Отац често приказује у небеској сфери, окружен симболичким елементима као што су анђели или стилизовани зраци светлости, што овде поприма облик орнаменталног венца.[653] Фреска непознатог аутора, која је до данас очувана у свом изворном формату, представља једини сачувани сегмент некадашњег зидног репертоара капеле, који је, судећи према архивским фотографијама, обиловао раскошним орнаменталним мотивима, који су пратили архитектонску поделу простора. (Сл.83)

[651] G. Schiller, *Iconography of Christian art*, 84; C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, 37.

[652] Више о култу Сикстинске Мадоне, односно распрострањености култа путем (пост) назаренских утицаја: И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена", 38; С. Брајовић, „Рафаел у ренесанси и европској нововековној култури", 96–117, 109; A. Henning, nav.delo, 89; M. Krapf, "Zur Situation der religiösen Historienmalerei", 265–270, 266. Пример репродукције Сикстинске Мадоне у Зрењанину: В. Стојковић, „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину", 143–164, 149–151.

[653] G. Schiller, *Iconography of Christian art*, 20, 31, 32, 137, 140, 146–147; N. M. P. Tischler, nav. delo, 12–14.

*

Ктиторство и донаторска делатност у сакралном контексту представљају посебан израз верске посвећености доброчинитељке. Сам чин даривања омогућавао је меморијализацију појединца или породице, у овом случају имућне породице Сатмари, односно њене представнице Каролине, и често је био праћен завештањем или условом, попут обавезе служења светих миса у име дародавца. Стога се може закључити да је програм капеле и целокупног клостерског комплекса прожет ктиторском намером Каролине Сатмари, чија побожност и друштвена ангажованост добијају свој пуни смисао у просторној и симболичкој вези побожности, добротворства, верског образовања и сећања. Хијерархијска нивелација светости, од представе самог Господа као врховне воље, преко његовог изасланика, миланског кардинала Боромејског, слива се ка најнижим зонама капеле, у чијем вертикалном поретку је и сам простор крипте испод олтара, у ком почивају чланови породице добротворке и ктиторке васпитно-сакралног комплекса, госпође Каролине Сатмари.[654] Подолтарски простор крипте тако представља идејни темељ установе, где породична крипта постаје оса око које се развија васпитно-сакрална мисија женског манастира и школе, под управом Реда школских сестара. У том смислу, успомена на ктиторку постаје *locus sacer* целе установе, фигура женског ауторитета и побожности на којој почива целокупни идентитет овог васпитно-сакралног комплекса.

Углед и спомен овој великодушној добротворки овековечени су песмом Шамуа Њилаша (Samu Nyilas, 1830–1874) под називом *Mihanovich Karolina emlékezete* (*У сећање на Каролину Михановић*), у којој се црква и школа појављују као чувари њеног имена и трајног добротворног дела:

S végezetül álljon versének részlete:
itt Nyilas Samu *Mihanovich Karolina emlékezete* című

Nekünk őtet ma vissza adja Emlékezés és kegyelet –
S megelevenül drága hamva, Fény lobog fel sírja felett.
És míg sokan, alant a földben Elfeledve ott porlanak: Homlokára ma néki zölden, Friss koszorúk boruljanak!
Méltó reá, méltó bizonnyal... S van joga rá, van érdeme: Hogy éljen a késői korral,
És hasson munkás szelleme – Nevét örökké emlegetjük!
S őrzi egyház és iskola –
S be nem porlik – bár eltemettük Az élő, áldásos nyoma.

***У спомен Каролини Михановић* аутора Њилаша Самуа**

[654] Судећи према епитафним плочама у простору капеле, у крипти су похрањени и земни остаци ктиторкине мајке: *Dem Andenken ihrer hier ruhenden theuersten Mutter, der hochgeborenen Frau Heresia Gräfin von Róschitz, Ehegattin des weiland k. k. General-Majors Bonaventura von Mihanovich, gestorben im Jahre 1835, den 27. November, gewidmet durch die trauernde Tochter Carolina Szathmáry, geborene von Mihanovich.* (У спомен својој овде почивајућој најдражој мајци, племенитој госпођи Хересији рођеној грофици Рошић, супрузи покојног ц. к. генерал-мајора Бонавентуре фон Михановић, преминулој 27. новембра 1835. године, поставила у жалости кћерка Каролина Сатмари, рођена фон Михановић.); *Nagyságos Szathmáry-Mihanovich Karolina úrhölgy, Szathmáry Sámuel királyi tanácsos özvegye, született 1799-ben, meghalt 1867. év szeptember hó 22-én.* (Високородна госпођа Каролина Сатмари-Михановић, удовица краљевског саветника Самуела Сатмарија, рођена 1799. године, преминула 22. септембра 1867. године.)

Њу нам данас враћају
Сећање и побожност –
И оживљава драга прашина,
Светлост се уздиже над њеним гробом.
Док многи, доле у земљи,
Заборављени у прах се распадају,
На њено чело данас нек се спусте
Зелени, свежи венци!
Она је достојна – без сумње достојна...
И има право, има заслугу:
Да живи са будућим поколењима,
Да делује духом свога рада –
Њено име ћемо довека спомињати!
Њу чувају црква и школа –
И неће у прах нестати,
Ма и да је сахрањена,
јер је траг њен – жив и благословен.[655]

Музеј Торонталске Жупаније

На размеђи XIX и XX века покренута је и иницијатива за оснивање музејске установе и систематско формирање збирке Музеја Торонталске жупаније.[656] Дуготрајан и сложен процес могуће је пратити у локалној штампи, где се питање музеја јавља као вишедеценијска тема.[657] Из *Извештаја са Генералне скупштине Удружења задуженог за оснивање музеја*[658] закључује се да се већ почетком XX века музејска збирка сагледава у складу са савременим музеолошким начелима, те да чланови одбора показују развијену свест о значају систематског прикупљања, научне обраде и репрезентативности музејског фонда, као и о његовој улози у очувању регионалног културног и историјског наслеђа.[659]

---

[655] F. Németh. *A jótékonyság bánáti apostola: „Aki folyvást másoknak élt…”*. Kollegium Becskerek, https://kollegiumbecskerek.rs/wordpres/wp-content/uploads/Rolunk/Nevadonk/Szathmary-Karolina.pdf. Приступљено 13.6.2025.

[656] К. Хел, *Доживљаји једног Американца у Торонталској жупанији*, Зрењанин, 2025, 49.

[657] Опречна мишљења на основу новинске грађе упућују на то да је музеј Торонталске жупаније основан 1905/6. године, односно да је 1911. године започет са радом, међутим прецизна година настанка се не може са сигурношћу утврдити. Јасно је, међутим, да је *у питању вишегодишњи процес који је започет у првој деценији 20. века, и који је трајао до краја Првог светског рата*. Ф. Крчмар, „Од музеја Торонталске жупаније до Народног музеја Зрењанин“, у: *Народни музеј Зрењанин 1911–2021*, Зрењанин, 2021, 17–169, 19, 22.

[658] На иницијативу великог жупана Лајоша Делиманића, Торонталско мађарско културно друштво покренуло је оснивање Жупанијског музеја и библиотеке у Великом Бечкереку. У ту сврху је Генерална скупштина Друштва оформила посебну комисију под председништвом великог жупана. Ф. Крчмар, „Од музеја Торонталске жупаније до Народног музеја Зрењанин.“, 24–25.

[659] Иницијатива за оснивање музејске збирке у великој је мери започета деловањем уског круга истакнутих чиновника некадашње Торонталске жупаније и припадника градске интелигенције Великог Бечкерека окупљених око *Торонталског мађарског културног друштва* (мађ. Torontálvármegye magyar közmüvelődési egyesület). За разумевање музеолошких оквира у којем је замишљени музеј требало да функционише, треба истаћи и ауторски текст Јаноша Хегедиша (Hegedűs János, 1858–1923), који је крајем априла 1907. године за лист Торонтал изнео своје виђење музеја: *…какав музеј желимо данас? Да ли музеј какав су имали египатски Птоломеиди, музеј какав је постојао у средњем веку, или пак музеј модерног*

Као нуклеус данашњег фундуса Народног музеја у Зрењанину, рана музејска збирка окупљала је предмете изузетне ликовне и историјске вредности.[660] Развој фундуса био је успорен и привремено прекинут услед околности Великог рата, који је у значајној мери пољуљао институционалне и културне токове, да би свој највећи обим и коначно профилисање музејска збирка добила тек у послератном периоду.[661] У том контексту, у фонду музеја се између осталог чувају и дела која потичу из данас порушених католичких цркава у Лукићеву и Лазареву. Као насеља са претежно немачким становништвом, ова места, као и бројне друге средине Торонталске жупаније, постају након рата простор принудних миграција, у којима је становништво такозваних Подунавских Шваба исељено, док су њихови сакрални и културни објекти систематски уништавани.

Константин Данил, олтарска слика Светог Августина за цркву у Лазареву

Такве околности су условиле да се претпостављено последње дело из сакралног опуса[662] Константина Данила (Constantin Daniel, 1798/9/1803–1873)[663], олтарска слика Светог Августина из цркве у Лазареву, данас налази у сталној поставци Народног музеја у Зрењанину.[664] (Сл.84)

Живот и стваралаштво Константина Данила представљају сложену и до данас недовољно разјашњену целину, чију је енигматичност и сам уметник свесно подстицао, неретко мистификујући околности свог образовања и уметничког процеса. Губитак аутобиографских и епистоларних извора,[665] у спрези са угледом који је Данил уживао за живота и чињеницом да је окупио ученике и утемељио сликарску школу, условили су формирање изразитог култа личности, који је наставио да обликује рецепцију његовог опуса и у потоњим деценијама.[666]

доба? Потом је изнео став да *музеј није зграда у којој се чувају препариране животиње и гомилају минерали и сушене биљке, него установа чији је посао да негује и развија све гране науке и лепих уметности*. Тврдње је поткрепио модерним поимањем музејских збирки, према ком се под именом музеј подразумева *затворени колегијум научника способан да негује наша блага, а који је себи поставио за циљ да обогаћује музеј прикупљањем предмета као извора и реликвија наше Жупаније*. Ф. Крчмар. „Од музеја Торонталске жупаније до Народног музеја Зрењанин.“, 24. Према: J. Hegedűs, „A mi muzeumunk“, *Torontál*, br. 98, 29. 4. 1907, 1.

[660] Више о формирању уметничког одељења и збирке кроз време: О. Скоко,. „Уметничко одељење Народног музеја Зрењанин: Збирка ликовне уметности. Од оснивања Музеја до краја Другог светског рата.“ Народни музеј Зрењанин 1911–2021, Зрењанин, 2021, 307.

[661] Ф. Крчмар, „Од музеја Торонталске жупаније до Народног музеја Зрењанин.“, 21.

[662] Д. Медаковић, „Црквено сликарство Константина Данила“, у: *Константин Данил 1789 (?) – 1873*, Зрењанин, Народни музеј Зрењанин, 1961, 136.

[663] Спорна је година рођења уметника, те се у овој полемици као најпоузданија истиче тврдња Вукице Поповић, да је на основу документације из пронађене књиге умрлих и венчаних, у питању 1803. година. В. Поповић, „Константин Данил у светлу нових докумената“, у: *Бечки бидермајер и бидермајер код Срба*, симпозијум, Народни музеј у Београду, 18–19. 5. 1981, 101–110, 103.

[664] Слика се налази у сталној поставци Народног музеја Зрењанин под Инвентарним бројем 283, димензија 221x125cm.

[665] Услед ратних разарања током последњег светског рата изгубљена је Данилова аутобиографија, коју је раније уступио проти Константину Арсеновићу (1782–1868), као и дванаест сликаревих писама предатих Народној библиотеци у Београду, која су том приликом уништена. Л. Николић, В. Николић, *Српски сликари: прилог културној повестници српског народа*, 1895, 104; З. Симић Миловановић, „Константин Данил: поводом стопедесетогодишњице рођења“, *Летопис Матице српске*, децембар 1949, 345–355, 345.

[666] М. Јовановић, *Школа Константина Данила*, каталог изложбе, Зрењанин, 1967, 25.

Рођен у Лугошу, на простору данашње Румуније, Константин Данил је одрастао у православном верском и културном окружењу.[667] Иако се у историографији задржало уверење да није имао систематско формално уметничко образовање, сам Данил је сведочио да је као младић боравио у атељеу Арсе Теодоровића (1786–1826, наводни боравак Константина Данила у атељеу између 1810–1816),[668] а претпоставља се нешто касније и у атељеу фреско-сликара и декоратера Игњаца Несенталера (Ignatius Nesselthaler, 1757–1827), који је у том периоду водио уметничку школу у Темишвару. Ова сведочанства упућују на модел атељерског и занатског усавршавања, типичан за уметничку праксу пограничних средина Хабзбуршке монархије у првим деценијама XIX века. Као *доучени* сликар, Данил је у раној фази самосталног рада деловао као путујући портретиста по Јужној Угарској, изграђујући свој углед пре свега на изразитој психолошкој и физиономској уверљивости портрета у тада актуелном, бидермајер маниру. Портретно умеће младог сликара привукло је пажњу проте Константина Арсеновића, посредством кога Данил добија прилику да изведе свој први иконостас у Вазнесењској цркви у Панчеву.[669] Након осликавања иконостаса у Панчеву, започиње интензиван период његовог црквеног сликарства, током којег се паралелно бави и портретним радом, често годинама боравећи у срединама у којима је био ангажован.[670] Иконостасе је реализовао у више значајних православних цркава на простору Баната и јужне Угарске, међу којима су иконостаси у Панчеву (1828–1833), Уздину (1833–1836), Темишвару (1838–1843/5), Добрици (1852–1855) и Јарковцу (1858–1862).[671]

Поред рада на православним иконографским програмима, Данил је био ангажован и на програмима зидног сликарства, као и на изради појединачних сакралних дела за заједнице различите конфесионалне припадности.[672] Међу таквим радовима издваја се слика Христ на Маслиновој гори у евангелистичкој цркви у Ковачици, као и поменута олтарска слика за римокатоличку цркву Светог Августина у Лазареву.[673]

---

[667] Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 7; П. Васић, „Портрети Константина Данила“, у: *Константин Данил 1789 (?) – 1873*, Зрењанин, Народни музеј Зрењанин, 1961, 15.

[668] Овај податак је такође доведен у питање у хипотези Вукице Поповић. Пратећи кретање Арсенија Теодоровића на украшавању многобројних цркава у Бачкој, Банату и Срему, она закључује да је у време када је Данил, с обзиром на свој узраст, евентуално могао да започне учење сликарског заната, Теодоровић био далеко од Темишвара. Због тога Поповић претпоставља да је Константин Данил могао једино као петнаестогодишњи дечак, 1818. године, помагати Теодоровићу приликом украшавања цркве племићке породице Нако у Комлушу. В. Поповић, „Константин Данил у светлу нових докумената“, 103.

[669] Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 44, 107; З. Маркуш, „Портрети Константина Данила“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, Матица српска, 1953, 56; Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII–XX века: ликови и дела*, Нови Сад, 1968, 110.

[670] М. Јовановић, *Школа Константина Данила*, каталог изложбе, Зрењанин, 1967, 26.

[671] Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 7; I. Miloia, „Constantin Daniel a fost sârb sau român?“, *Luceafărul*, год. I, бр. 1, јануар 1935, 21–26, 22; З. Маркуш, „Портрети Константина Данила“, 52.

[672] Липот Менцер је у периоду 1849–1853. године деловао као фармацеутски приправник у Великом Бечкереку, у апотеци Михајла Јешовића „К Светој Тројици”, где је Константин Данил често боравио. Према Менцеровом сведочењу, Данил је за фасаду апотеке извео фигуре Асклепија и Хигије у природној величини, при чему му је за лик Хигије као модел послужила млада супруга. Слике су, по оцени савременика, сматране вредним уметничким остварењима, али су временом оштећене, захтевале рестаурацију и након двоструког префарбавања су у потпуности уништене. Од других фреско радова, такође је забележено да је *на плафону предворја зграде у којој је био смештен штаб бригаде, сликар Константин Даниел израдио портрет генерала Михаљевића, који се и данас тамо налази.* С. Павлов, „Генерал, први панчевачки комуналац“, *Политика*, 5. 1. 1975; I. Berkeszi, „Temesvári művészek“, 36: према писму Липота Менцера.

[673] У Темишвару је забележено постојање више варијанти Данилових *икона Богородице*, док се наводи да је за Светску изложбу у Бечу сликао композицију *Свете породице*, коју није успео да доврши услед смрти. Лазар Николић сведочи да је у уметниковој кући у Великом Бечкереку, око 1858. године, поред портрета, видео и бројне историјске и митолошке композиције, од којих су многе остале недовршене. Према Иштвану Беркешију, 1909. године у Великом Бечкереку су се налазила следећа Данилова сакрална дела:

Поменути ангажмани сведоче о његовом изузетном угледу у мултиконфесионалној средини Баната, чије је средиште био Велики Бечкерек, град у коме су се налазили његов атеље и школа, и у коме је од двадесетих година живео са својом супругом, Софијом Дели (Zsófia Dely, ? – 1872).[674]

Стилска разматрања Даниловог опуса појављују се готово истовремено са његовим првим значајним црквеним ангажманом, односно са извођењем иконостаса у Успенској цркви у Панчеву.[675] Већ његов савременик, ученик и биограф, Лазар Николић (1824–1889), поставља питање уметничких утицаја и настоји да категоризује ликовни израз свог учитеља, упоређујући га са Овербеком, односно са назаренским кругом Братства Светог Луке. Повезивање Даниловог сликарства са назаренском ликовном поетиком задржава се и у другој деценији XX века, када Божидар Ковачевић (1902–1990) у свом сонету *Уз албум репродукованих Даниелових слика* пореди Данила са Рафаелом, транспонујући тиме вишевековни и културно утемељени култ Рафаела у модерно доба:

Уз албум репродукованих Даниелових слика

Тајанствени маестро, чије гледаш слике,
Ове фине главе, ова лица бела,
Ове ведре очи и румена тела,
с дискретним је болом, без занатске вике,

божанственом руком љупког Рафаела
сликао је жене, свеце, мученике,
малао спахије и мрке војнике
под скромним именом мајстор - Даниела

Никад није одо није живот и порекло,
ни што га болело, ни што га је пекло;
ћутећи је своје одживео доба

сам, без учитеља, ђака и модела;
веле да је воло жену дивна тела
коју је кичицом опево до гроба. [676]

У науци углавном постоји слагање о томе да се, услед формирања у неакадемским срединама, Данил пре ослањао на стваралаштво претходних генерација него на рад

слика *Свети Евтимије у молитви над лобањом*, у духу Рембрантове школе, у власништву госпође др Крал; *Мадона са љиљаном у руци*, за коју је уметникова супруга послужила као модел, у власништву Ђуле Матејича, у духу Тицијанове школе; *Свети Ђорђе* у власништву госпође Маринке Штајић–Свобода; као и композиција већих размера *Скидање Христа са крста*, која се налазила у Бечу, у колекцији Теодора Виловског. I. Berkeszi, *Temesvári művészek*, 41; Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 108; Д. Медаковић, „Црквено сликарство Константина Данила“, 54; З. Симић Миловановић, „Константин Данил: поводом стопедесетогодишњице рођења“, 352.

[674] З. Симић Миловановић, „Константин Данил: поводом стопедесетогодишњице рођења“, 349.; З. Маркуш, „Портрети Константина Данила“, 52; П. Васић, „Константин Данил и његов круг“, у: *Школа Константина Данила*, каталог изложбе, Зрењанин, 1967, 13; A. Negru, „Constantin Daniel“, *Libertatea*, Pančevo, 1996, 100.

[675] Д. Медаковић, „Црквено сликарство Константина Данила“, 42, 44.

[676] Доследно цитирано према: Б. Ковачевић, *Уз албум репродукција Даниелових слика* (песма XXXVI), *Поезија Божидара Ковачевића*, Београд, 1926, 100; Б. Ковачевић, *За албум Даниелових слика, Заустављени талас, Песме Божидара Ковачевића*, 1956, 132.

савременика, били то ренесансни Рафаел или временски много ближи, Теодор Илић Чешљар (1746–1793). Мањи број тумача га посматра као самоуког генија, који у пограничном културном простору, без јасних узора и формалног образовања, захваљујући искључиво изузетном таленту обликује и портретно и сакрално сликарство, прилагођавајући свој рад пре свега захтевима и укусу наручилаца.[678]

Време у којем се развија каријера Константина Данила обележено је позном фазом класицизма, његовим грађанским изразом у виду бидермајера, као и постепеним продором романтичарских схватања, која уносе нову организацију слике, однос према цртежу и колориту, као и само разумевање уметничке индивидуалности. На пољу српске уметности, *млетачко-бечки правац класицизма,*[679] већ крајем XVIII века посредован кроз стваралаштво Чешљара и Теодоровића, карактеришу извесна стилска колебања и неуједначеност, као одраз сложеног процеса рецепције средњоевропских уметничких модела на пограничним срединама.[680] У делима црквених сликара наредне генерације већ се могу уочити одјеци нових тенденција, које су често пристизале посредно, кроз редуковано романтичарску интерпретацију назаренске уметности у аустријском културном кругу.

За разлику од таквих тенденција, Константин Данил показује изражену колористичку осетљивост и уметничку самосталност, избегавајући прихватање строго цртачке, често хладне и декоративне естетике, која је одликовала поједине следбенике назаренског круга. Иако његов сликарски темперамент у извесној мери открива пригушене романтичарске импулсе, Данил остаје пре свега уметник сложеног и слојевитог израза, чије се стваралаштво опире једнозначној стилској класификацији. Његово црквено сликарство показује особине уметничког еклектицизма, заснованог на личном и селективном усвајању различитих формалних и иконографских решења, прилагођених сопственом сензибилитету и конкретном наручилачком контексту.[681]

Највећу стилску доследност Данил остварује у области портретног сликарства, где се јасније уклапа у оквире класицистичког бидермајера, чији се израз огледа у наглашеној психолошкој индивидуализацији, потврђујући га као једног од најзначајнијих српских портретиста.[682]

Еклектички карактер његовог израза може се довести у везу са специфичним обликом уметничког формирања, које се одвијало ван институционалних оквира великих академских центара, на културној периферији Хабзбуршке монархије. Конкретно, његово рано формирање у атељеу Арсе Теодоровића могло је пружити темељна знања у области штафелајног сликарства и иконописа, док му је евентуални боравак у радионици Игњација Несенталера омогућио да овлада техником зидног и декоративног сликарства.[683] Поменуте околности условиле су развој аутентичног,

---

[678] Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 7, 97; П. Васић, „Портрети Константина Данила“, 19–20; З. Маркуш, „Портрети Константина Данила“, 51.

[679] Д. Медаковић, „Црквено сликарство Константина Данила“, 107–108.

[680] Исто, 39–40; Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII–XX века*, 107–108.

[681] Д. Медаковић, „Црквено сликарство Константина Данила“, 54–55.

[682] Д. Медаковић,. Српски сликари XVIII–XX века, 123–124.

[683] Матичне књиге сведоче да је Несенталер у периоду од 1794–1795 боравио у Сегедину, где је извео осликавање позоришта и плесне сале, након чега је са породицом наставио да живи и ради у Темишвару. Као фреско сликар уживао је значајно признање, што објашњава чињеницу да је, по настањењу у Темишвару, у периоду 1802–1803 поново позван у Сегедин ради учешћа у уређењу позоришта и изради сценских декорација у новоизграђеној згради Градске куће (1800). Потом је у Темишвару основао атеље и радионицу, у којој је подучавао ученике све до смрти 1827. године. Уколико су наводи Лазара Николића поуздани, Константин Данил је након рада у атељеу Арсе Теодоровића (до 1816), могао боравити код Неселталера у раздобљу између 1817. и 1827. године, односно до учитељеве смрти, која временски коинцидира са Даниловом првом значајном сакралном наруџбином за панчевачки иконостас. Имајући у

унутрашње хетерогеног опуса, у коме се могу препознати бројна појединачна остварења изузетне ликовне вредности, која не чине увек стилски потпуно хомогену целину и сведоче о уметниковој спремности да непрестано преиспитује и прилагођава могућности сопственог сликарског језика.

Иако тачна година настанка олтарске слике са представом Светог Августина није позната, ранији аутори је, на основу стилске анализе, смештају у позну, такозвану *Плаву фазу* Даниловог опуса.[684] Овај период сликарства свог учитеља је Ђура Јакшић (1832–1878) Новаку Радонићу (1826–1890) окарактерисао као „вибрирање у љубичасто“, истичући тиме изразито тамну, модру димензију Данилове позне палете.[685] Стабилност форме, уједначен однос између позадине и фигуре, доминација тамне палете, као и пастозан, ваздушаст начин обраде различитих текстура, упућују на зрели период уметниковог стваралаштва.[686] У прилог оваквом датовању и познијем уметничком формирању говори и податак да је, судећи по оновременој штампи, Данил у том периоду већ посетио Италију (1846, 1851), где се упознао са наслеђем старих мајстора, али и делима славних савременика.[687] Упркос уметниковој израженој тајновитости и наглашеном инсистирању на оригиналним композиционим решењима, данас је познато да се Данил претплаћивао на уметничке и географске часописе немачког говорног подручја, као и да је током својих путовања више пута посетио бечки Белведере.[688] Према сведочењу Лазара Николића, Данил је такође, након посете приватној уметничкој колекцији грофова Одескалки (Odescalchi) у Илоку, која је обухватала и дела Леонарда да Винчија и Веронезеа (Paolo Veronese, 1528–1588), закључио да *у њој није пронашао ништа што би могло бити од користи за његов уметнички рад*.[689] Посебно је значајан

виду да је Данил и пре тога већ израђивао портрете у Алибунару, могући временски оквир његовог боравка у Неселталеровој радионици додатно се сужава. О Несенталеровом раду у Темишвару и Сегедину: E. Miklósik, „Botezuri, cununii şi înmormântări. Artişti consemnaţi în registrele parohiale din Cetatea Timişoarei în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea“, *Analele Banatului, S.N., Arheologie–Istorie*, Vol. XXIV, 2016, 431–447; О Даниловом школовању код Арсе Теодоровића и Несенталера: Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 43; I. Berkeszi. *Temesvári művészek*, 30; П. Васић, „Портрети Константина Данила“, 16, 23; З. Симић Миловановић, „Константин Данил: поводом стопедесетогодишњице рођења“, 347. I. Miloia, „Constantin Daniel a fost sârb sau român?“, 22; E. Miklósik, „Un secol de educaţie artistică în oraşul Timişoara. Tradiţie şi postmodernitate“, у: I. Medinski и A. Miklósik (eds.), *Tradiţie şi postmodernitate: 200 de ani de artă plastică în Banat*, 2. изд., рев. и проширено, Timişoara, Editura Graphite, 2012, 32–36, 32.

[684] Претпостављене три фазе стваралаштва Константина Данила: 1825–1832/4, 1832/4–1848, 1848–1873 (Плава фаза). Први пут забележено код: В. Петровић, „Константин Данил“, *Народна енциклопедија*, Загреб, Библиографски завод, 1927; З. Маркуш,. „Портрети Константина Данила.“, 56, 60; Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII–XX века,* 127.

[685] З. Маркуш,. „Портрети Константина Данила.“, 56.

[686] Д. Медаковић, „Црквено сликарство Константина Данила“, 54.

[687] Године 1845, две године по завршетку темишварског иконостаса, Темишварске недељне новине наводе да је непознати писац из Бечкерека послао допис следеће садржине:
„Наш одлични сликар господин Данил, који је украсио темишварску српску православну владичанску цркву таквим величанственим сликама, чије творевине сведоче о уметничкој оригиналности, и поред особене индивидуалности, ипак показују највише сличности са мајсторским делима Данхаузера, поћи ће ове јесени на већ давно пројектовани уметнички пут у Италију. Колико ће овим добити његово уметничко образовање, лако можемо видети.“ Temesvarer Wochenblatt (1841, бр. 45, 1845, бр. 49); I. Görve, „Vidéki levéltárcza“, *Pesti Hírlap*, бр. 45, 5. 6. 1841; Euphrosine (1851, бр. 5); I. Berkeszi. *Temesvári művészek*, 29; В. Петровић, нав. дело, 31; З. Маркуш,. „Портрети Константина Данила.“, 58; З. С. Миловановић, Константин Данил (поводом стопедесетогодишњице рођења), 347.

[688] Претплаћивао се на богато илустроване новине *Kunstblätter* из Берлина, Минхена и Штутгарта, а годинама је примао и бечки *Hans Jörgel Kalender*; I. Berkeszi, „Temesvári művészek“, 45; A. Negru, nav.delo, 16; О посети Белведере збирке у Бечу прво сведочи: Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 105; I. Berkeszi, *Temesvári művészek*, 29.

[689] Када ми Данил о томе ништа није рекао, упитах га: „Па како су вам се допали радови тих старих, бесмртних сликара?“ На то ми је Данил лаконски одговорио: „Нисам нашао ништа чиме бих се из њих

и податак да је Данил на свом пропутовању по Италији боравио у атељеу мађарског пејзажисте Карољ Марка (Károly Markó, 1793–1860), тзв. *мађарског Клод Лорена*, који је од 1843. до 1848. године водио свој атеље у Фиренци, где је већ уживао углед европски признатог уметника и радио по наруџбинама аристократских покровитеља.[690] Сва ова сазнања омогућавају јасније сагледавање сложене мреже утицаја који су могли обликовати овог доученог, али изразито аутентичног сликара, чији ће препознатљив ликовни језик постати један од кључних формативних ослонаца српских сликара у наредним деценијама.[691]

Иконографски посматрано, олтарска слика за цркву Светог Августина у Лазареву[692] представља монументалан приказ светитеља у пуној фигури са уобичајеним бискупским атрибутима. Мотив *Светог Тројства* у горњој зони платна упућује на познату хагиографску епизоду из живота Светог Августина, у којој се истиче његово богословско промишљање тајне Тројства.

Према предању је Августин током шетње морском обалом угледао дете како шкољком захвата морску воду и сипа је у малу јаму у песку. На његово питање шта чини, дете је одговорило да жели да прелије цело море у ту малу удубину. Када је Августин указао на немогућност таквог подухвата, дете му је узвратило да је исто тако немогуће људским разумом обухватити тајну Светог Тројства. У том тренутку дете је ишчезло,

---

могао користити!“ То ми се учинило помало необичним.“ Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 109; З. Маркуш, „Портрети Константина Данила.“, 59.

690 I. Görve,. “Vidéki levéltárcza.” Pesti Hírlap, 5 June 1841, no. 45; „Markó Károly“, *Magyar életrajzi lexikon*, Budapest, 1967–1994. https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC09732/10051.htm приступљено 15.02.26.

691 Међу његовим ученицима издвајају се сликари Урош Кнежевић, Јован Поповић (1829–1832), прота Константин Арсеновић, Ђура Јакшић (1850), Лазар Николић, Марко Завиши и Љубомир Александровић, док је непосредно обликовао укус и ликовни израз многих других уметника, укључујући и Уроша Предића, који га је у више наврата величао и израдио његов портрет. Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 23; П. Васић, „Константин Данил и његов круг“, 13; Д. Куручев, „Сликар историје и портрета: Константин Данил“, *Рад Музеја Војводине*, бр. 56, Нови Сад, Музеј Војводине, 2014, 305–307.

692 Лазарево (мађ. Lázárföld, нем. Lazarfeld) основано је 1809. године као насеље немачких католичких колониста на поседу грофа Јаноша Лазара од Ечке Католичка парохија убрзо је организована, најпре као филијала ечанске жупе, да би, на захтев патрона, стекла статус самосталне парохије. У средишту новоформираног насеља, између 1807. и 1809. године, подигнута је монументална римокатоличка црква која је освећена 12. новембра 1809. године. За патрона цркве изабран је Свети Августин, именски заштитник тадашњег властелина Августа Лазара, ктитора храма. Након Другог светског рата, услед нестанка верничке заједнице и укидања парохије, црква је престала да се користи, а нове власти су је посматрале као симбол непожељног немачког наслеђа. Њено систематско разграђивање започето је 1948. године, да би почетком осамдесетих година XX века била у потпуности уклоњена. Римокатоличка црква Светог Августина у Лазареву током XIX века била је постепено опремана и обнављана средствима локалне заједнице и појединачних донатора. Већ 1804. године набављено је мало звоно, посвећено Светом Флоријану, док су 1815. године купљене прве оргуље, рад познатог градитеља Валбера, као и богослужбени балдахин. Године 1817. епископ Ладислав Шимеги де Ремете осветио је два нова звона, посвећена Богородици и Светом Августину. Средином века црква је обновљена, укључујући поправку крова и преобликовање торња, а 1849. године њена унутрашњост је живописана. Након пожара у сакристији 1891. године, уследила је нова обнова, током које је позлаћен главни олтар, проширен хор и подигнут бочни олтар посвећен Богородици. Крајем века, захваљујући прилозима верника, црква је додатно украшена литургијским предметима, док је 1894. године на оближњем католичком гробљу подигнута и капела посвећена Жалосној Мајци Божјој. Последња велика обнова унутрашњости изведена је 1938. године, када је црквени сликар Антон Крел осликао зидове и таваницу. Иако се у црквеној хроници и монографијама експлицитно не помиње осликавање главне олтарске пале, може се дати претпоставка да је слика са представом Светог Августина настала у периоду првог осликавања цркве, око 1849. године, што је онда не чини последњим изведеним сакралним делом Константина Данила. Јубиларне монографије Лазарева: M. Eisler, *Monographie der Gemeinde Lázárfölde 1800–1900*, 1900, 12–15, 18, 20, 22, 24, 27, 42, 45, 46.; L. Lang, *150 Jahre Lazarfeld 1800–1950: Die Geschichte einer deutschen Gemeinde im Banat.* О послератном развоју села: М. Кујунџић, *Радован Лазаревић: Хроника Лазарева. Доћи и остати*, Нови Сад, 1997; М. Кујунџић, „Село надомак града“, у: *Хроника Лазарева II*, Зрењанин, 2000.

откривајући своју оностране природу, док је визија оставила трага у Августиновом богословском искуству.[693]

У доњем регистру Данилове слике, представа детета носи физиономске карактеристике његове супруге, Софије Дели, што представља уобичајену и доследну праксу у сликаревом стваралаштву.[694] О томе сведоче бројни портрети али и сакралне композиције у којима ликови Богородице, анђела и арханђела добијају њен препознатљив лик, чиме се интимна биографска компонента уметника укршта са канонским иконографским програмом.

У Даниловом опусу пејзаж има споредну улогу и најчешће се јавља у виду редукованих природних мотива, као пратећих елемената библијских композиција. Условљено ограниченим простором иконостасних поља, Данил бира композициона решења у којима је амбијент подређен централној фигуралној представи и њеној наративној и литургијској функцији. У представи Светог Августина, међутим, позадина је третирана реалистично, добијајући значајнију улогу у укупној структури слике. Сликарева способност да природни простор интегрише у сакралну композицију сведочи о познавању савремених пејзажних решења и о њиховом прилагођавању превасходно фигуралном и наративном сликарском изразу.[695] Представљање екстеријера у таквом маниру може се довести у везу са Даниловим боравком у Италији и његовим контактом са кругом мађарског пејзажисте Карољa Марка у Фиренци. Са друге стране, реалистични приказ узбуркане пучине уметник је могао преузети из географских и уметничких публикација, постхумно пронађених у његовом атељеу. Умешан приказ екстеријера додатна је потврда датовања уметничког дела у зрелу фазу уметниковог стваралаштва, будући да се на његовим раним радовима указује извесно неумеће приказа вегетације и других природних елемената.

Испуњена измаглицом и модрим узбурканим таласима, позадина слике је прожета дифузном светлошћу, чија се палета постепено расветљује ка горњим зонама платна, где се међу густим сивим облацима, разоткрива извор светлости у сегменту приказа Светог Тројства. Смелим обликовањем морске пучине и драматично нагомиланих облачних маса, Данил успоставља осећај просторне дубине и атмосферске напетости, илуструјући судбоносни чин божанског провиђења. У поменутој епизоди из житија Светог Августина, вода се јавља као визуелна алузија на бесконачност божанске суштине, недокучиве људском разуму. У том смислу, она представља централни природни мотив, који артикулише границу између видљивог и невидљивог, преображавајући амбијент у простор духовне контемплације.

Представа Светог Августина, као једно од позних остварења Даниловог сакралног опуса, синтетише његово целокупно стваралачко искуство, у којем се преплићу различити ликовни и културни утицаји, обликовани у препознатљив ликовни језик. Идеализовани третман лица светитеља и анђела упућује на Данилово богато искуство портретног сликарства укорењеног у естетици бидермајера, у којој се индивидуална физиономија замењује идеалном. За разлику од строжијег иконографског система православног иконостаса, формат олтарске пале омогућио је уметнику знатно већу слободу у организацији слике и моделовању фигуре, представљајући синтезу монументалности и материјалне уверљивости. Посебну димензију композиције чини пејзаж у позадини, чија реалистичка артикулација сведочи о уметниковом познавању савремених пејзажних концепција, највероватније посредованих кроз контакт са кругом

[693] M. Eisler, nav.delo, 19.
[694] Л. Николић, В. Николић, нав. дело, 108; З. Маркуш,. „Портрети Константина Данила.“, 52; П. Васић, „Портрети Константина Данила“, 27.
[695] З. С. Миловановић, Константин Данил (поводом стопедесетогодишњице рођења), 352.

Карољa Марка, али и уметничко-географске штампе тог времена. Сједињујући искуства различитих уметничких традиција и културних средина, Данил у овој композицији остварује синтезу која не припада у потпуности ниједном одређеном стилском правцу, те потврђује његов аутентичан и својствено еклектичан израз, обликован на пресеку колективног ликовног наслеђа и духовног сензибилитета уметника.

*

Културно вредновање стваралаштва Константина Данила може се пратити уназад све до првих деценија XX века, о чему сведочи податак да је већ 1909. године, на иницијативу *Temesvári Múzeum és Könyvtár Egyesület*, у Великом Бечкереку основана Великибечкеречка лига за заштиту индустрије и омладинско друштво под називом *Sorompó*. У том интелектуалном и грађанском кругу, јавила се идеја да се систематски прикупе архивска грађа, уметнички предмети из атељеа и слике Константина Данила, са циљем да буду смештени у посебну, тзв. *Данијелову собу* у оквиру планиране зграде Жупанијског музеја.[696] Податак је од изузетне важности јер сведочи о чињеници да је Данилов опус већ тада препознат као музејски вредан, у тренутку када сама институција музеја у Великом Бечкереку још увек није била у потпуности оформљена. Идеја о посебној просторији посвећеној једном уметнику стога указује на степен поштовања који је Данил уживао у локалној а културно високо свесној средини, која је његово стваралаштво доживљавала као израз регионалног идентитета и историјског континуитета уметности Баната. С тим у вези, доспевање слике Светог Августина у збирку Народног музеја у Зрењанину након 1945. године, представља последицу првобитне музејске политике и систематског прикупљања, односно вишедеценијски резултат историјских ломова, ратних разарања и насилног прекида континуитета немачких католичких заједница у Банату. Чињеница да је Данилово дело још 1909. године било замишљено као језгро будуће музејске збирке, показује да је канонизација његовог дела ретроактивни производ послератних околности, односно процеса који је започет много раније.

Стеван Алексић, Црква Светог Жигмонда у Лукићеву

Још један кључни аспект сталне музејске поставке Народног музеја у Зрењанину чине лимене плоче у кружном, *tondo* формату, дела сликара Стевана Алексића. Настале 1905. године као део, према сведочанствима савремене штампе, обимног и амбициозног уметничког програма данас порушене римокатоличке цркве у Лукићеву, представе Светог Николе, Марије Магдалене и јеванђелиста, заједно са припреним скицама програма зидног сликарства, представљају значајно сведочанство уметникове постминхенске фазе.[697]

Рођен у Араду и школован у Минхену, Алексић у свом опусу синтетише вишеслојно искуство породичног сликарског наслеђа, арадске ликовне традиције, као и модернијих тенденција, усвојених током студија код минхенских професора и у

[696] F. Németh, „A bánáti közművelődés szolgálatában: Száztíz éve alakult meg a Torontálvármegyei Magyar Közművelődési Egyesület (3. rész)“, *Családi Kör*, Újvidék, 1995, 285.

[697] Уљане припремне скице за репертоар цркве у Лукићеву налазе се у власништву Народног музеја Зрењанин. Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 73.

контакту са тамошњим савременицима.[698]

Испрва формиран у породичном атељеу, у оквиру сликарске традиције коју су утемељили његов деда Никола Алексић (1808–1873), а касније и отац Душан Алексић (1844–1900), млади уметник своје образовање наставља у Минхену, где се у атељеу Хајнриха Книра (Heinrich Knirr, 1862–1944) припрема за упис на Ликовну академију (*Münchner Akademie der bildenden Künste*).[699] Такав вид припремне обуке представљао је уобичајен корак ка овој захтевној и изузетно популарној институцији, у којој су од будућих студената очекивани већ изграђени технички темељи и јаснија стилска оријентација. Као својеврсна ликовна метропола, Минхен је са својим уметничким збиркама Старе и Нове пинакотеке, интернационалним уметничким изложбама, као и тада актуелном раду удружења Сецесије представљао место преплитања вишевековне академске традиције и савремених уметничких стремљења.[700]

Своје формално образовање у Минхену Алексић започиње 1896. године, на класи цртања по природи (Naturklasse) грчког сликара и минхенског мештана, професора Николаса Гизиса (Nikolaos Gyzis, 1842–1901).[701] Као студент Карла фон Пилотија (Karl Theodor von Piloty, 1826–1886) и савременик Ханса Макарта (Hans Makart, 1833–1884) и Франца фон Ленбаха (Franz Seraph Lenbach, 1836–1904), Гизис је припадао класичној струји минхенског сликарства друге половине XIX века, чији је опус обележен наративним историјским и жанр-представама из баварског и грчког живота, како у штафелајном тако и у зидном сликарству.[702] Ехо таквог сликарског приступа, заснованог на приповедности и сценском карактеру представа, пренеће се и на младог Стевана Алексића, који ће у каснијим фазама свог стваралаштва развити обиман корпус историјско-религиозних и жанровских композиција, као и сложене програме зидног сликарства. У живој културној престоници Баварске, Алексић се као стипендиста Матице Српске усавршава до 1900. године.[703]

По повратку у домовину, након смрти оца, Алексић ствара из свог атељеа у родном Араду, а нешто касније и у Модошу. Прва деценија XX века уједно представља период његовог најинтензивнијег рада у области црквеног сликарства, током којег преузима очеве недовршене поруџбине и постепено се етаблира као поуздан црквени сликар-декоратер.[704] На примеру црквеног ангажмана може се пратити унутарње стилско

---

[698] Породична сликарска традиција Алексића започиње са Николом Алексићем, чији је обиман опус обележио српску уметност XIX века, а наставља се у личности његовог сина Душана, који је прва сликарска знања стекао у очевом атељеу. Као унук Николе Алексића, Стеван је, заједно са братом Иваном, своје прве уметничке кораке начинио у очевој радионици, да би се почетком XX века укључио и у обнову дединих сликарских програма. Почев од 1901. године, када ради на реконструкцији зидног сликарства у арадској цркви, Стеван Алексић током прве деценије XX века у више наврата изводи преправке и обнове дела Николе Алексића, које, иако не представљају самостална уметничка остварења, имају значај као рани примери рестаураторских интервенција на породичном опусу. Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923,* Нови Сад, 2008, 57-8; Ј. Јованов,. *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 1989, 7, 25.

[699] Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 2008, 62.

[700] Исто, 68.

[701] И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд, 2018, 111, 127; Ј. Јованов. *Стеван Алексић 1876–1923.*, Нови Сад, 2008, 63.

[702] Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 1989, 15.

[703] И. Борозан. *Сликарство немачког симболизма,* 168–178; Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 2008, 66; И. Савић, „Између историјске веродостојности и симболистичке визије: слика *Голгота* Стевана Алексића из Збирке икона „Секулић““, *Годишњак града Београда*, књ. LXIII–LXIV, 2016–2017, 81–100, 84.

[704] Стеван Алексић већ током лета 1900. године у селу Дески код Сегедина довршава иконостас који је започео његов отац, након чега преузима и друге недовршене или раније договорене поруџбине. Тек по извршењу тог „породичног дуга" настаје његов први у потпуности самостални комплекс црквеног сликарства, који реализује у Чакову. Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 1989, 21.; Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 2008, 36; И. Савић, нав. дело, 84.

превирање сликара, испрва при раду на породичним поруџбинама где је било потребно бити доследан жељама наручиоца и недовршеном репертоару. Каснији радови сведочанство су минхенског обликовања у стилу актуелних ликовних и културних струјања, али и ослањања на композиционе оквире старих мајстора, чија је дела Алексић могао видети у Пинакотеци.[705]

Такав је случај и са црквом Светог Жигмунда у Лукићеву, где се сликар 1905. године, у склопу истоветног репертоара, служи непосредном кадражом и осветљењем низоземских мајстора при изради тонди, као и типично *минхенско флековитим штрихом*, при изради уљаних скица зидног репертоара.[706]

Наруџбина за ктиторску цркву породице Харнокур Алексићу је поверена после вишеструко успешно изведених црквених репертоара. Подигнуто на месту пређашње цркве 1906. године, а посвећено Светом Жигмонду, ктиторско здање у Лукићеву[707] окупљало је многобројне немачке и мађарске вернике који су чинили већинско становништво села у предратном периоду.[708] За репертоар лукићевске цркве Алексић је израдио шест уљаних слика на плеху кружног, тондо формата са представама Светог Николе, Марије Магдалене и Јеванђелиста – Матеје, Марка, Јована и Луке. Плехане слике удопуњавале су програм зидног сликарства, који се састојао од приказа Светог Тројства, Бога и Адама у Едену, Крштења и Васкрсења Христовог, као и представе Цара Давида са харфом.[709]

Иконографска и композициона решења којима се Алексић служио у репертоару цркве Светог Жигмонда могу се довести у везу са његовим раним студијским искуствима и дуготрајним ослањањем на проверене моделе старих мајстора, пре свега Рембранта (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606–1669) и Рубенса (Peter Paul Rubens,

---

[705] Алексић је имао прилику да се током школовања у Минхену непосредно упозна са савременим уметничким токовима најпре кроз симболистичке изложбе одржаване у периоду 1895–1897. године, а затим и око 1900. године, симултано у времену када је Минхенска сецесија већ била консолидован покрет, који је деловао као алтернатива академским и изложбеним системима. И. Борозан. *Сликарство немачког симболизма,* 181–190; И. Савић, нав. дело, 85; Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 2008, 37.

[706] Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 1989, 21.

[707] Лукићево, односно некадашња Мартиница, чинило је део великог ечанског властелинства, које је обухватало данашња насеља Ечку, Клек, Јанков Мост и делове Деспотовца, а које је 1781. године откупио трговац и племић Лукач Лазар (Lázár Lukács, 1727–1809). Након његове смрти посед је наследио најстарији син Јанош Лазар, под чијом управом долази до даљег привредног развоја имања и насељавања становништва. После Јаношеве погибије у двобоју 1809. године, будући да није имао директних наследника, властелинство је прешло на његовог брата Агоштона Лазара, који је исте године основао нову закупну општину под именом Sigmundfeld, названу по његовом сину Сигесмунду. Као новооснована општина, Sigmundfeld је 1810. године прикључен ечанској жупи. О породици Лазар детаљније је већ било речи у овом раду, у делу посвећеном римокатоличкој цркви у Ечки. E. Reiszig, „Torontál vármegye községei“.

[708] E. Reiszig, nav.delo; Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 1989, 23.

[709] Поменута дела настала су 1905. године као део уметничког програма данас порушене римокатоличке цркве у Лукићеву и чувају се у Народном музеју у Зрењанину, под следећим називима, техникама, димензијама и инвентарним бројевима:
Свети Никола, уље на плеху, тондо, пречник 100 cm; Народни музеј, Зрењанин, инв. бр. 2.
Света Марија Магдалена, уље на плеху, тондо, пречник 100 cm; Народни музеј, Зрењанин, инв. бр. 23.
Јеванђелист Матеј, уље на плеху, тондо, пречник 100 cm; Народни музеј, Зрењанин, инв. бр. 22.
Јеванђелист Марко, уље на плеху, тондо, пречник 100 cm; Народни музеј, Зрењанин, инв. бр. 21.
Јеванђелист Јован, уље на плеху, тондо, пречник 100 cm; Народни музеј, Зрењанин, инв. бр. 20.
Јеванђелист Лука, уље на плеху, тондо, пречник 100 cm; Народни музеј, Зрењанин, инв. бр. 23.
Свето Тројство (скица за иконостас), уље на картону, 34 × 34 cm; Народни музеј, Зрењанин, инв. бр. 20;
Бог Отац предаје Адаму Рај, свод главног брода, први сегмент;
Крштење Христово, свод главног брода, трећи сегмент;
Васкрсење (скица за иконостас), уље на картону, Народни музеј, Зрењанин, инв. бр. 19;
Цар Давид са харфом, хор, изнад оргуља.

1577–1640), чија су дела из збирке Старе пинакотеке у Минхену имала значајну улогу у формирању Алексићевог визуелног репертоара.[710] Малобројни сачувани студентски радови, међу којима се издваја копија Жртве Аврамове (1635/6),[711] сведоче о Алексићевом усвајању рембрантовске драматургије светла и сценске организације. Тај утицај се препознаје и у каснијим Алексићевим радовима, нарочито на сценама Скидања с крста на зидним сликама у Вуковару и Чакову, што упућује на континуирано враћање истом иконографском и композиционом корпусу.[712]

Свети Никола

Тамна, пригушена позадина из које постепено израња фигура Светог Николе, омогућава концентрацију погледа на лице и руке, при чему светлосни акценти наглашавају духовни ауторитет приказане личности. Пажљиво третирање светла и сенке, са меким прелазима и фокусом на изразу лица, упућује на рембрантовски модел интимизоване сакралне представе, у којој светост није наглашена екстазом, већ контемплативном унутрашњом снагом. На Алексићевој представи, Свети Никола је представљен као морални и духовни ослонац заједнице. Истовремено, присутна је и суптилна наративност у гесту руке која придржава Јеванђеље, као и у епископском жезлу, чији положај уводи ритам у композицију и спречава њену статичност. Спрам једнобојне позадине налази се постојана телесност светитеља и богатство епископске одежде и митре.[713] Алексићева представа светог епископа задржава осећај пуноће и монументалности, прилагођене кружном формату и функцији зидног ансамбла, при чему је ореол дискретно назначен и готово стопљен са позадином. Тиме се наглашава тежња ка синтези у којој је светост присутна, али се истовремено не нарушава психолошка уверљивост лика. (Сл.85)

Марија Магдалена

Слична композициона логика огледа се и у решењу представе Марије Магдалене, која је у данас порушеној цркви у Лукићеву била постављена наспрам представе Светог Николе, на стубовима тријумфалног лука. У задатом распореду, оба медаљона су функционисала као духовни и архитектонски ослонци ктиторског простора, тенденциозно позиционирани на носеће елементе црквеног здања и тиме симболички повезани са идејом заштите и моралног утемељења заједнице.[714] Уздигнут поглед и гест руке положене на груди Марије Магдалене граде визуелни језик покајања и преображења, док су атрибути лобање и књиге незнатно интегрисани у композицију, служећи пре као видљиви елементи медитативног контекста, него носиоци

[710] J. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 2008, 63.; J. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 1989, 15.
[711] Рембрантова слика Жртва Аврамова, односно Жртвовање Исака (*Offer van Abraham*), уље на платну из 1635. године, чува се у Државном Ермитажу у Санкт Петербургу, док се њена рана копија, датована у 1636. годину, налази у Старој пинакотеци у Минхену (Alte Pinakothek). За холандски назив и историју дела видети: H. van Os, „Rembrandts Offer van Abraham in de Hermitage“, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam, 2005.
[712] J. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 2008, 63; J. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 1989, 15.
[713] I. Gerát, T. Gábriš, „Money, Oath and Justice: The Iconography of Saint Nicholas and Paradigm Shifts in Medieval Legal History“, *ARS*, Vol. 58, No. 1, 2025, 3–20.
[714] Ово тумачење је први пут забележено у новинском чланку Антала Штрајтмана. A. Steritmann, „A zsigmondfalvi templom“, *Torontál*, бр. 109, Велики Бечкерек, 14. 5. 1913, 1–2.

наративности.[715] Алексић овде свесно редукује чулност у корист моралне и духовне димензије, задржавајући тек онолико телесне присутности колико је потребно да лик светитељке делује уверљиво и *људски*. (Сл.86)

Обе представе могу се разумети као јединствена мисаона и ликовна целина, што потврђује њихово супротстављено постављање на стубовима тријумфалног лука, али и истоветно композиционо решење, у којем се фронтално постављене фигуре поступно помаљају из тамне, неутралне позадине. Позиционирање одабраних визуелних модела наглашава сабраност и унутрашњу усредсређеност ликова, истовремено их изолујући од просторног контекста, али их и укључујући у симболички набој архитектонске границе између наоса и олтара. Супротстављањем ових фигура, епископа и заштитника вере са једне, а покајнице и сведока личног преображења са друге стране, успостављен је јасан иконографски дијалог између црквеног ауторитета и унутрашње побожности, који у зони тријумфалног лука добија појачану визуелну и значењску тежину.

Јеванђелисти

При представљању јеванђелиста, међутим, уочава се другачији приступ композицији и колориту, који одступа од Алексићевог редукованог решења Светог Николе и Марије Магдалене. Иако изведене у истом формату, фигуре јеванђелиста су изразито наративне, постављене у простор са дефинисаним амбијентом у позадини, чиме се уводи осећај временске и просторне конкретности. За разлику од интроспективних представа светих на тријумфалном луку, јеванђелисти су активни учесници, у директној комуникацији са својим атрибутима и симболичним животињама и фигурама, као равноправним елементима наративне структуре композиције. (Сл.87)

Одабрани начин представљања јеванђелиста може се препознати као утемељено композиционо и ликовно решење у Алексићевом опусу, које он доследно примењује и пре рада у Лукићеву, најпре у репертоарима цркве у Вуковару, а затим и у Саборној цркви у Новом Саду, где се понавља и формат медаљона и основна иконографска схема. Сликарева доследност указује на формиран визуелни образац који примењује као флексибилан модел, прилагођен различитим просторним и наративним контекстима.[716] Хронолошки посматрано, таква примена, посебно у представама јеванђелисте Јована, јавља се у Алексићевом делу већ на *Аутопортрету у кафани* из 1901. године.[717] Уместо анђела који диктира текст Јеванђеља, на слици сам Алескић ступа у дијалог са скелетом, персонификацијом смрти, који му преко рамена свира виолину и подсећа га на сопствену коначност. Блиска симболистичком кључу и сродна познатом аутопортрету Арнолда Беклина (Arnold Böcklin, 1827–1901, *Аутопортрет,* 1872), композиција слике показује како Алексић трансформише канонски иконографски модел у средство личне, егзистенцијалне рефлексије, што ће се у црквеним представама јеванђелиста потом каналисати у умеренију али наративно снажну форму.[718]

Према припремним скицама за цркву у Лукићеву, Алексић је замислио да се јеванђелисти у медаљонима поставе око фреско представе Крштења, која се, према сведочанству Антала Штрајтмана (Antal Streitmann, 1850–1918),[719] налазила на своду

[715] A. G. Brock, nav. delo, 167–168; I. Maisch, nav. delo, 44–45; J. de Voragine, nav. delo, 50.
[716] J. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 1989, 23.
[717] J. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 2008, 67.
[718] И. Борозан. *Сликарство немачког симболизма,* 178–183.
[719] Као сликар, примењени уметник и професор цртања у Великобечкеречкој гимназији, Антал Штрајтман био је једна од кључних личности културног живота града, активно укључен у иницијативу за оснивање Жупанијског музеја и библиотеке. Поред педагошког рада, бавио се писањем текстова из области

наоса. Постављање медаљона на тај начин подстиче приповедни карактер сцена и наглашава улогу јеванђелиста као преносилаца библијских догађаја, смештајући их у визуелни простор који подстиче контемплацију. Истовремено, таква позиција представља и заоставштину ранијих архитектонских и иконографских струјања, заснованих на традицији постављања канонске сцене из Христовог циклуса у куполу храма, док су у пандантифима осликавани јеванђелисти, који су на тај начин преузимали улогу духовних, али и дословних стубова вере.

Крштење

Судбоносни догађај Христовог крштења у Алексићевој изведби је смештен у амбијент богат вегетацијом, која призору даје просторну оријентацију и наративност. Пејзаж се у Алексићевом опусу појављује готово искључиво у оквиру религиозних композиција, где је реалистички третиран и у служби фигуралне радње, што је и случај са овим фреско-програмом.[720] (Сл.88)

За разлику од представа јеванђелиста, у којима се Алексић у већој мери ослања на проверене моделе, у скицама за фреско-програм уочљив је експресивнији потез, типичан за минхенске студенте на размеђи векова.[721] Такав начин обликовања одражава снажан утицај симболистичких и сецесијских струјања, која су у том периоду продирала у академски контекст и подстицала слободнији сликарски потез.

Истовремено, значајно је и тумачење начина на који је библијска сцена концептуализована, где је амбијент представљен као топографски одређено место крштења на обали Јордана, што у сложени спој стилских и формалних утицаја уводи и елемент такозваног позитивистичког приступа религиозном сликарству.[722] Настојање ка географској и историјској веродостојности призора сведочи о Алексићевој тежњи да сакралну тему приближи овоземаљској димензији, спајајући наратив, симболику и дотадашње познавање бибилијских предела у један кохерентан уметнички израз.[723]

Давид са харфом

Поставка представе старозаветног помазаника и мудраца, цара Давида, изнад простора певнице и оргуља, у самом улазном делу храма, осмишљена је као први визуелни и теолошки акценат са којим се верник сусреће при уласку у цркву. Иконографски наратив непосредно се повезује са функцијом певнице и значајем

уметности, архитектуре и етнологије, нарочито у листу Торонтал, где је објављивао прилоге о развоју града и његовој архитектури, као и у монографији Торонталска жупанија, у којој је обрађивао свакодневицу, религију и културу мултиетничког Баната. Образовање је стекао у Будимпешти на Државној мађарској школи за узорно цртање (Országos Magyar Mintarajziskola) и Вишој школи за образовање наставника (Felsőfokú Tanárképző) 1876. године, а од 1879. трајно се настањује у Великом Бечкереку. Посебан траг оставио је у области примењене уметности, где је његова иницијатива довела до оснивања ткачке, односно ћилимарске школе 1884. године, касније прерасле у фабрику тепиха и ћилима, као и до бројних изложби занатских производа и признања, укључујући награду на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године. B. Duránci, „A nagybecskereki impresszionisták“, *Híd*, No. 1, 1990, 69–78, 71; „A műkiállítás megnyitása“, *Torontál*, бр. 116, 21. 5. 1904, 1–2; „A Torontál tárcája. A Nemzeti Szalon kiállítása“, *Torontál*, бр. 116, 21. 5. 1904, 1–2; Ј. Кнежевић,. *нав.дело*, 2–4.

[720] Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, 1989, 17.

[721] Исто, 32.

[722] Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923,* 2008, 131; И. Савић, нав. дело, 85–86.

[723] М. Тимотијевић, нав. дело, 369.

псалмодије у оквиру литургијског обреда.[724] На тај начин, музика и појање, који прате верника на самом улазу у свети простор, добијају своје старозаветно утемељење и библијско оправдање. Истовремено, Давидова фигура делује као прелазни мотив између улазног простора и наоса, где се одмах иза ње развија централна новозаветна сцена Крштења, окружена медаљонима са ликовима јеванђелиста. Тај просторни низ гради јасну теолошку путању од старозаветног наговештаја ка новозаветном испуњењу. Давид се у том контексту појављује као старозаветна личност која својим делом најављује Христов долазак, чиме је визуелни програм наоса конципиран као симболички комплексан систем библијских алузија.

Свето Тројство

Постављена изнад олтарске апсиде, представа Светог Тројства непосредно кореспондира са најсветијим простором храма, делујући као визуелно и теолошко отелотворење доктрине троструко устројеног начела хришћанске вере, сабраног у лику Бога Оца, Исуса Христа и Светог Духа.[725] Смештена у самом средишту олтарског простора, композиција функционише истовремено као полазна тачка и као исходиште целокупног ликовног програма цркве, без обзира у ком смеру бива сагледавана. (Сл.89)

У вертикалном читању, представа Свете Тројице непосредно се надовезује на троструко артикулисану олтарску конструкцију, у којој је скулптура Христа постављена у централној ниши, док се на бочним странама налазе фигуре Богородице и Светог Јосифа. Просторна и иконографска релација успоставља теолошки дијалог између небеског и земаљског нивоа, између догматске суштине вере и њене визуелне манифестације у олтарском простору. Хоризонтална оса програма усмерава поглед ка своду, где се у наредној сцени, представи Бога који Адаму открива Еден, најављује почетак људске историје односно први грех, чиме се у визуелни наратив уводи тема пада као предуслова каснијег искупљења.

Отуда, представа Свете Тројице представља нуклеус целог репертоара, из којег се логично развијају и ка којем се симболички враћају остале сцене. Она такође структурише простор олтара као евхаристијски фокус храма и истовремено поставља оквир за читање циклуса, у којем се старозаветна и новозаветна значења међусобно прожимају у наративно кохерентном систему.

Бог Адаму открива Рај[726]

Теолошко поимање Еденског врта у Старом завету поставља се као конститутивни простор људске и библијске историје, у којем је успостављен однос између Бога и човека. Сцена Бога и Адама у Едену функционише као визуелно тумачење самог почетка тог односа, заснованог на јасно устројеном поретку, Божјој заповести, али и људској слободи избора. У Светом писму, Еден се појављује као географски одређено место али и као есхатолошко исходиште, односно идеал људског постојања у хармонији

[724] N. M. Tischler. nav.delo, 15, 37.
[725] Isto, 57, 209, 287, 310.
[726] Сцена је тако названа у тексту Антала Штрајтмана, а потом је наслов преузет од стране каснијих аутора који су се бавили Алексићевим опусом. A. Steritmann, „A zsigmondfalvi templom“, *Torontál*, бр. 109, Велики Бечкерек, 14. 5. 1913, 1–2.

са Богом и природом.[727] У том контексту, Еден се може разумети као архетипски простор прото-храма, утопија изгубљена првим грехом, те обећано исходиште после другог, Христовог доласка.[728] (Сл.90)

На Алексићевој представи устројство Бога и човека у Едену је визуелно артикулисано светлосним ефектима и пропорцијама, где је Бог приказан унутар светлосне ауре како натркиљује Адама, представљеног у мањој размери и чврсто везаног за земљу. Поред уобичајених сцена фреско програма, Алексић у Лукићеву уврштава и ову, ретко илустровану библијску сцену која приказује однос Творца и човека у Едену пре преступа, који ће даље резултирати протеривањем из врта и означити почетак историје пада.[729] Као и у другим сценама из лукићевског фреско-програма, пејзаж заузима доминантно место у композицији, дајући целокупном репертоару изражену наративну и декоративну димензију. Приказ идеализоване вегетације овде функционише и као кулиса једног од кључних догађаја Постања, при чему сликар фигуре Бога и Адама смешта између два стабла, јасно реферишући на препознатљиве топосе Еденског врта, односно дрво живота и дрво познања.

Као визуелизација чина стварања првог човека, сцена се логично надовезује на представу Светог Тројства као догматског исходишта програма и истовремено најављује драму пада, која ће условити читав даљи ток историје спасења, визуелно и теолошки разрађене у наредним сценама. Поменута сцена стоји у јасном контрасту према монументалној слици исте тематике, коју ће Алексић израдити уочи и непосредно након Великог рата, обојеној изразито песимистичним тоном.[730] *Изгнанство из Раја* (1920) може се тако разумети као својеврсни антипод ранијој представи, као трансвременски дијалог између оптимистичног, младог сликара у успону и његовог зрелијег, ратом деморалисаног пандана. Док еденска сцена из 1905. године почива на идеји хармоније и још неокрњеног космичког поретка, касније уљана композиција драматизује чин првог греха као праизвор људске трагедије, у чијем се знаку антиципирају све будуће недаће људске историје.

Васкрсење

Заузимајући централну позицију таванице, представа Христовог Васкрсења представља тежиште целокупног репертоара, из којег се у оба правца програм развија у складу са мисаоним правцима тумачених сцена. Као композициони и теолошки фокус, могуће је тумачити сцену Васкрсења као централнумисаону осу око које се распоређују остали призори, постајући тежиште оба тематска правца хијерархијски структурираног наратива. (Сл.91)

Алексићева припремна скица за ову фреско представу заснована је на стрмој, пирамидалној структури која се уздиже из доњег регистра слике, чиме се динамика призора гради кроз вертикално кретање Васкрслог Христа на највишој тачки композиције. Благо измештена из осе композиције, фигура тријумфалног Христа нарушава равнотежу и уводи осећај напетости и унутрашњег покрета. Помак фокуса од стабилног центра ка асиметричној организацији простора појачава утисак изненадног и надреалног догађаја, одговарајући самом карактеру Васкрсења као тренутка који превазилази логике телесног и физичког. Доњи део композиције испуњен је збијеним групама стражара и фигура у паду, чија су тела распоређена дијагонално у нестабилним

[727] A. LaCocque, "Eden", in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, ed. S. E. Balentine, Vol. 1, Oxford, 2014, 246–248, 246.
[728] Isto, 247.
[729] N. M. Tischler. nav.delo, 147.
[730] И. Борозан. *Сликарство немачког симболизма*, 175.

позама, што додатно наглашава динамизам фреско представе. Фигуре тако не формирају јасан хоризонтални темељ, већ више делују као разуђена маса из које се Христос уздиже, чиме се пирамидална структура ослања на визуелну и теолошку супротност између смрти и тријумфа васкрса.

У том смислу, може се закључити да се композиционо решење сцене Христовог Васкрсења ослања на илузионистичку традицију зидног црквеног сликарства претходних епоха, што додатно образлаже позиционирање сцене у самом средишту свода.[731] Стрма, наглашено вертикална композиција ствара утисак просторне дубине и јасно артикулисаних планова, при чему падајуће фигуре римских војника делују као да се обрушавају ка посматрачу. Вишеструко преузимање и трансформација визуелних пракси из претходних епоха сведочи о изузетном познавању традиције, али и о уметничком умећу Стевана Алексића, који у оквиру истог сакралног простора синтетише бројне цитате старих мајстора са савременим ликовним тенденцијама свог доба, градећи сложен и динамичан визуелни језик.

*

Тако сагледавано, Алексићево сликарство треба разматрати у ширем референтном систему европске визуелне продукције религиозних тема с краја XIX и почетка XX века, настале у амбивалентној културној клими обележеној, с једне стране, процесима секуларизације друштва, а са друге, повратком духовног као одговора на кризу модерности. У таквом окружењу, религиозно сликарство развијало се између тежње ка обнови изворног, средњовековног израза и настојања да се хришћанским темама учита универзално, општељудско значење, разумљиво савременом посматрачу.[732] Истовремено, процес историзације религиозне слике и поимање хришћанске историје као универзалне повеснице ослањали су се на позитивистички приступ религији, нарочито присутан у европским протестантским културним круговима, где је библијски наратив третиран као историјски утемељена и визуелно реконструисива стварност.[733] У споју веризма библијских догађаја и симболичке универзализације њиховог значења, огледа се унутрашња повезаност Алексићевог религиозног и историјског сликарства, које током читаве његове стваралачке биографије функционишу као међусобно прожимајуће и допуњујуће области.[734] Отуда закључујемо да његов рад на фреско-програмима православних и католичких цркава представља сликарски оглед који антиципира касније монументалне симболистичко-религиозне композиције. Овај развојни ток обухвата дела као што су *Распеће* (1910), *Смрт* (1916), *Анђео мира* (1916; 1918), *Јуда пред Распећем* (1917), *Велики косач* (1918), *Голгота* (1918; 1919; 1921) и *Изгнанство из Раја* (1920), у којима се религијско, историјско и симболичко коначно стапају у јединствену уметничку целину.[735]

[731] G. *Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst,* 138, 142, 144–145, 147.
[732] М. Тимотијевић, нав. дело, 369; И. Савић, нав. дело, 89.
[733] И. Савић, нав. дело, 85–86.
[734] Ј. Јованов. *Стеван Алексић 1876–1923.*, 2008, 131.
[735] И. Борозан. *Сликарство немачког симболизма*, 171–173; С. Брајовић, И. Борозан, „Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића“, у: *Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији: зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, књ. 3, Крагујевац, 2015, 29–44, 35.

Олеографија *Христово Погребење* Арпада Фештија

Оптимизам индустријског доба, посебно наглашен у време Миленијумске прославе 1896. године, наставио је да обликује културну климу Угарске све до Првог светског рата. У том периоду, примењене уметности постале су један од видљивијих израза споја уметничког замаха и технолошког напретка, односно модерне производње. Доприноси технолошких достигнућа на размеђи векова огледали су се и у масовној и технички усавршеној производњи уметничких репродукција.

Међу бројним графичким техникама, олеографија, позната и као хромолитографија, издвојила се у другој половини XIX века као популаран поступак репродуковања оригиналних уметничких дела у техници уља. Захтевна техника подразумевала је ангажовање више стручњака, укључујући главног мајстора за штампу, као и уметника или дизајнера. Процес је обухватао више фаза: цртање, гравирање, наношење мастила, штампање и финалну обраду, што је омогућавало верну репродукцију нијанси, површинских напуклина и текстура, накнадно уобличених ручном обрадом, ради прецизног дочаравања изгледа оригиналног дела. Иако је техника олеографије развијена још тридесетих година, широку комерцијалну примену доживела је тек шездесетих година XIX века.[736] До почетка XX века представљала је најпопуларнији начин репродукције у боји, све док њено место нису преузеле ефикасније штампарске технике.

Олеографија, која је спајала механичку прецизност и ручну обраду, у потпуности је одговарала захтевима грађанског сталежа и њиховој тежњи ка демократизацији уметности. Широка распрострањеност олеографских репродукција крајем XIX и почетком XX века указивала је на напредак у области графичке индустрије, као и на трансформацију рецепције уметничког дела у доба његове техничке репродуктивности, у складу са формирањем естетских критеријума и институционализацијом визуелне културе нарастајућег грађанског сталежа.[737]

Са успоном националне идеје и романтичарског патриотског духа, поседовање репродукција познатих мађарских уметника постаје и израз националног идентитета, нарочито на мултиетничким просторима попут Торонталске жупаније. Данас, олеографије могу служити као вредан извор за контекстуализацију ликовних и културних утицаја заједница или појединаца који су их поседовали, али и у појединим ситуацијама, једини траг о изгубљеним или девастираним уметничким делима.

Такав је случај са олеографијом такозваног *Триптиха,* која се чува у парохијском дому православне цркве у Орловату.[738] Бојена олеографија с представом монументалног троделног остварења под називом *Христово погребење,* (*Krisztus temetése,* 1901, колоквијално у штампи званог *Триптих*) према делу мађарског сликара Арпада Фештија (Árpád Feszty, 1856–1914), сажима претходно изнето схватање олеографије као приступачног и омиљеног медија грађанства на периферији Двојне монархије. Судбина

[736] Олеографија је патентирана као комерцијални метод штампе у боји од стране енглеског штампара Џорџа Бакстера (George Baxter) већ 1835. године, а убрзо затим је усавршава француски литограф Годефроа Енгелман (Godefroy Engelmann), који је 1837. године популаризује као веродостојан начин умножавања уметничких дела. P. C. Marzio, *The Democratic Art: Pictures for a 19th-Century America: Chromolithography, 1840–1900*, Boston – Fort Worth, 1979, 3–14.

[737] Isto, 3–14.

[738] У тренутку публиковања овог рада није познато коме је олеографска репродукција припадала, нити како је завршила у парохијском дому. Препоставка ауторке је да се у одсуству римокатоличке цркве у Орловату, породично наслеђе мештанске породице пренело на чување у црквени објекат, што је била честа пракса у овим крајевима.

оригиналног дела такође сведочи о значају репродукција, будући да је Фештијево оригинално дело све до 2018. било *изгубљено* читавих педесет година.[739] (Сл. 92, 93)

Арпад Фешти је уметничку каријеру градио у три културне престонице Европе: Минхену, Паризу и Бечу. Као државни стипендиста, прве кораке уметничког образовања начинио је у Минхену 1874. године, усмеравајући се углавном на пејзажни жанр.[740] Париз, у коме борави током 1877–1878. године, пружио му је даљи увид у савремене токове француске уметности, али је пресудну улогу у формирању сликарског израза имало усавршавање у Бечу између 1880–1884. године, у оквиру Академије ликовних уметности. Између ових студијских центара, важну станицу представља и Венеција, где је сликајући призоре залива, додатно развио већ наглашени осећај за колорит и атмосферу.[741]

У конзервативном окружењу бечке академије, под менторством професора Едуарда Пајтнера фон Лихтенфелса (Eduard Peithner von Lichtenfels, 1833–1913), Фешти се први пут опробава у извођењу библијских тема, што ће у великој мери одредити његов каснији рад.[742] У периоду његовог позног уметничког обликовања настаје слика Голгота (1880), којој ће убрзо следити дела *Скидање с крста* и *Смрт Светог Гелерта* (1881)*,* у којима се препознаје уметникова тежња ка спајању историјске нарације и лирског сензибилитета пејзажног сликарства.[743]

Полазећи из таквог уметничког и идејног контекста, Фешти је, уочи Миленијумске изложбе, израдио монументалну панораму под називом *Долазак Мађара* (*A magyarok bejövetele,* позната и под именом *Feszty-körkép,* 1892–1894), која је обележила врхунац његовог дотадашњег стваралаштва и истовремено означила преломну тачку у даљем уметничком развоју. Фештијева панорама, заснована на обимним историјским и етнографским истраживањима, представља синтезу његовог дотадашњег искуства у пејзажном жанру и нове тежње ка монументалном сликарству, чији је спој успео да обликује визуелно снажну интерпретацију националног мита. Одлучујући подстицај за монументално дело добио је у Паризу, где га је фасцинирала циклорама са представом *Битке код Резонвила* (*Le Soir de Rezonville,* 1883), коју су насликали Едуар Детај (Edouard Detaille, 1848–1912) и Алфонс де Невиљ (Alphonse de Neuville, 1835–1885).[744] Идеја о стварању монументалног уметничког остварења библијске тематике, наслања се на успех панораме као формата, али и славе Фештијевог земљака, Михаља Мункачија и његове Библијске Триологије (*Krisztus-trilógia: Krisztus Pilátus előtt* / *Христ пред Пилатом,* 1881; *Golgota* / *Голгота,* 1884; *Ecce Homo* / *Ево човека,* 1896).

Охрабрен повољним пријемом који су у јавности и стручној критици изазвале његове слике *Голгота* и *Долазак Мађара,* Фешти је убрзо ступио у сарадњу с акционарским друштвом из Будимпеште, које је унапред откупило права на Фештијев циклус дела библијске тематике, који у том тренутку још није био започет, пруживши уметнику материјалну сигурност и могућност да у миру развије своју замисао. У складу са уговором који је склопљен са Фештијем, предвиђено је да се завршени циклус изложи,

---

[739] Arad Zone. 2018. „Eveniment istoric pentru cultura Aradului la Muzeul de Artă: a revăzut lumina zilei Tripticul lui Feszty!“ *Arad Zone*, 27. 7. 2025.

[740] Иако се 1874. године уписао на минхенску Академију, Арпад Фешти је формално образовање занемарио, усавршавајући се самостално у музејима, галеријама и атељеу пејзажисте Карла Кубинског (Carl Kubinzky 1837–1889) и Гезе Месељија (Mészöly Géza, 1844–1887). M. Görbe, *Feszty Árpád: 1856–1914*, Komárom, 2014, 8; M. Feszty, A. Ijjas, *A Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványa: III*, Budapest, 1966, 17.

[741] Á. Szűcs, M. Wójtowicz, *A Feszty-körkép*, Budapest, 1996, 8–9; M. Feszty, A. Ijjas, nav.delo, 24.

[742] M. Feszty, A. Ijjas, nav.delo, 16, 25; M. Görbe, *Feszty Árpád: 1856–1914*, 8.

[743] Á. Szűcs, M. Wójtowicz, nav. delo, 8–9.

[744] M. Görbe, *Feszty Árpád: 1856–1914*, 19.

а затим и репродукује, при чему би се приход од таквих активности делио између уметника и акционарског друштва.[745]

Рад на *Триптиху* започет је у Фиренци, где се породица Фешти преселила почетком октобра 1899. и боравила до почетка 1902. године. Слика је настала у згради на *Piazzale Donatello*, у окружењу које је уметнику *пружало тишину и простор за посвећен рад*. Са великом пажњом и стрпљењем, Фешти је планирао сваки детаљ композиције, израђујући бројне скице, чак и за најситније елементе, стремећи што већој веродостојности израза и снази наративног тока.[746]

О том вишегодишњем, напорном процесу[747], као и о животу породице Фешти током боравка у Фиренци, сведочи уметникова кћерка, сликарка Маша Фешти **(**Masa Feszty, 1894–1979), у првој монографији посвећеној свом оцу, пружајући драгоцен увид у околности настанка једног од најамбициознијих подухвата мађарске религиозне уметности с краја XIX века: *Ово је његова прва велика слика, чијег се настанка и околности добро сећам, и о којој могу сама да сведочим: мој отац је био обожавалац ренесансе. Најдраже су му биле фреске Андреа дел Сарта у цркви Annunciata и Гирландаја у Maria Novella*.[748] *Неизрециво је волео и Синьорелија (Luca Signorelli, 1441/1445–1523). Дивио се његовој мрачној, озбиљној, динамичној снази. То сам већ тада мислила да разумем, али не знам да ли је триптих била стара замисао, или се идеја родила тек тамо – у салама Уфиција и у сенкама чемпреса на Cimitero Inglese*.[749] *Али верујем да је морао већ да понесе тај план са собом, јер чим се настанио у атељеу, одмах је почео да ради. Све три (слике) заједно биле су дугачке преко шест и високе четири метра. Испоставило се да ни не могу да стану у атеље. Зато су морали да сачекају да се испразни суседни, па су изнајмили и њега. У једном је стајао велики централни панел, у другом два ужа бочна крила.*[750]

Фештијево завршено остварење састојало се од три монументалне засебне композиције, касније повезане у јединствен триптихални оквир. Први панел приказује Христов гроб који жене мироноснице, по Васкрсењу, затичу празним, чиме се мотив надовезује на сликарево истоимено дело из 1889. године.[751] Централна композиција

---

[745] Isto, 18, 22.

[746] M. Feszty, A. Ijjas, nav.delo, 96-104, 97

[747] Израду слике пратиле су бројне недаће: по доласку у Фиренцу Фешти је оболео од тровања крви, услед чега месецима није могао да користи десну руку. Током лета 1900. године, услед преморености од рада, јавила му се и „нервна далтонија“, те у тренуцима исцрпљености није био у стању да распознаје боје.
M. Görbe, „Árpád – *Krisztus temetése*“, u: *Az aradi Kultúrpalota kincse: Feszty Árpád triptichonja*, Az Aradi Kölcsey Egyesület Könyve, Arad, 2016, 22–43, 30.

[748] Иако не прецизира, претпоставља се да Маша Фешти мисли на фреску Андреа дел Сарта (Andrea del Sarto, 1486–1530) у *Chiostro dei Voti* цркве *Santissima Annunziata* у Фиренци, односно на рад уметника Доменика Гирландаја (Domenico Ghirlandaio) у фирентинској базилици *Santa Maria Novella*.

[749] Брачни пар Фешти неговао је посебну љубав према уметности ренесансе, што се јасно огледа у изградњи породичне куће (данас *Petőfi-emlékház*) у стилу венецијанских палата, а као узор послужила је *Palazzo de Mula*. Сам Фешти је више пута путовао у Венецију, где је правио скице грађевина ради подизања породичног дома, у којем је, поред њега и супруге, Розе Јокаи (Jókai Róza 1861–1936), живео и његов таст, чувени писац Мор Јокаи (Jókai Mór 1825–1904). M. Feszty, A. Ijjas, nav.delo, 60, 62; PestBuda. 2022. „A társasági élet központja volt a Jókai–Feszty-villa, melyet Petőfi-emlékházzá alakítottak át.“ *PestBuda*, 19. 7. 2025.

[750] Поглавља VII–XV написала је уметникова ћерка Маша Фешти (Feszty Masa 1894–1979**)**, што представља непосредан увид у породичну историју уметника, њихов боравак у Фиренци и уједно сведочанство процеса стварања поменутог уметничког дела. M. Feszty, A. Ijjas, 97.

[751] Исте године, Арпад Фешти је за слику *Жене које оплакују Христа на Његовом гробу* (*Sirató asszonyok Krisztus sírjánál*) добио златну медаљу Мађарског националног друштва ликовних уметника (*Országos Magyar Képzőművészeti Társaság*). На овој композицији приказане су четири женске фигуре, које на различите начине исказују бол и тугу, док хармонично грађена структура и мајсторски колорит делу дају

представља апостоле који, непосредно по скидању са крста, на раменима носе Христово тело у пратњи Богородице. Трећи панел, по хронологији догађаја претходећи осталима, визуелизује страдални призор Голготе са три крста, у тренутку када се Христово тело скида са средишњег распећа. Иако сцене прате наративни ток страдања и васкрсења, Фешти је, према сопственој замисли, одступио од хронолошког редоследа, поставивши композиције у распореду који је први пут представљен у његовом атељеу: Празан гроб, Полагање тела, Голгота. Овај наизглед обрнути поредак омогућио је наглашену драматуршку путању, од тишине и мистерије васкршњег јутра ка сцени смрти, која у овом концепту добија функцију снажног визуелног и емоционалног одјека.

Будући да је Фешти планирао да слику прво изложи у Фирентинској Академији лепих уметности, рок за довршавање монументалног платна се приближавао крају, па је, према сведочанству његове ћерке, у процесу израде *Триптиха* помагала и Фештијева супруга, Роза Јокаи:

Лежећу (Марију) Магдалену је мајка насликала за пет дана. Касније су често говорили да су највише полагали наде у средњи део слике, у Скидање с крста. По бојама је то био најзанимљивији део, с модерним, светлећим наранџастим и сивим тоновима, са небом и пејзажом у позадини. Родитељи су се тешили мишљу да ће некако проћи на фирентинској изложби, а код куће ће отац завршити оно што фали. То је уливало наду. Ако већ не у игру боја која би блистала попут Тинторета, онда барем у упечатљиву, скоро модерну, таписеријску слику великог ефекта. Само да издрже док нешто не донесе, јер је невоља већ куцала на њихова врата: мајчина наследства од њене мајке потпуно су се истопила током та два протекла лета. Ипак су се надали да ће слика током европске турнеје надокнадити, па чак и дупло донети оно што је у њу уложено – о слави да и не говоримо.[752]

Упркос убрзаном раду под притиском надолазећег излагања у фирентинској Академији, Фештијев триптих је постигао значајан успех, најпре у Фиренци, потом у Берлину и Дрездену, да би 1902. године био представљен и у Будимпешти.[753] Пратећи проверену стратегију већ помињаног двојца Мункачи–Зеделмајер, ово монументално остварење дочекано је у будимпештанској Уметничкој хали (*Műcsarnok*) са великим интересовањем и свечаним банкетом.[754]

За потребе изложбе уметнички павиљон је, у издању друштва *Könyves Kálmán*, публиковао пратећи текст са тумачењем Гезе Гардоњија (Géza Gárdonyi, 1863–1922). Уз овај текст налазила се и фотографска репродукција дела, као и илустрација која је разјашњавала приказане сцене, а коју је, према потпису, израдио уметник-графичар Шандор Хербст.[755]

У складу са уговором са акционарским друштвом, након фирентинског излагања слике уследили су позиви из Берлина, Дрездена, Енглеске, Русије и Америке. Према

снажну изражајност. Прослављена слика убрзо је нашла купца у лику цара Фрање Јосифа I. M. Görbe, *Feszty Árpád: 1856–1914*, 18, 23

[752] M. Feszty, A. Ijjas, nav.delo, 102–103.

[753] M. Görbe, *Feszty Árpád: 1856–1914*, 23

[754] Овде се реферира на поменутог мађарског сликара Михаља Мункачија и његовог покровитеља и стратега, Шарла Зеделмајера (Charles Sedelmeyer 1837–1925), са којим је уметник трговао, реализовао изложбе, турнеје и делио профит. T. Császtvay, „Századvégi művészvigasságok: Feszty Árpád innovációi a művészetpártolás fellendítéséért / Merry-Making Among Fin de Siècle Artists: Árpád Feszty's Innovations for Boosting Art Protection", in: *Harminc éves a Kodolányi János Egyetem*, 1, 2023, 160–188, 165–168.

[755] „Krisztus temetése", *Vasárnapi Újság*, 1902, 67; D. Makazány, „Krisztus temetése (Feszty Árpád hármas képé)", *Magyarország*, 26. 1. 1902, 437.

сведочанству Маше Фешти, уметнику је током излагања *Триптиха* у берлинском *Künstlerhaus* 1902. године понуђено место дворског сликара, што је одбио *због личних и уметничких уверења; одбацио је могућност прилагођавања духу Вилхелминске епохе и вратио се у вољену домовину*. Коначан знак признања за *Триптих* стигао је 1906. године, када је уметник у Бечу одликован Орденом Гвоздене круне III реда.[756]

Поред бројних похвала колорита и динамике овог троделног остварења, посебно се издвајају критике из дрезденске штампе поводом излагања слике у јуну 1902. године. У листу *Dresdner Anzeiger* о Фештију се наводи да *настоји да свету причу представи као стварност, па зато Христа приказује не као Спаситеља света, већ Исуса из Назарета*.[757] Критичар из *Deutsche Wache* пак уочава *сликарску унутрашњост која се континуирано уздиже слева надесно. Од крста до гроба природа постаје све тиша и свежија, јер гроб није ништа друго до капија кроз коју васкрсли ускоро поново излази. То је, несумњиво, био став уметника, а тако то доживљава и посматрач. Ако се средишња слика, поворка са мртвачким сандуком, посматра неколико минута, стиче се утисак да се ликови заиста крећу и да се цела поворка полако, али сигурно креће напред* (Feszty – Ijjas, 1966: 107).

Ове критике потврђују тезу о историјском сликарству монументалних размера и оријентализму као доминантним уметничким правцима на размеђи векова, који своју уверљивост и визуелну реторику граде на споју библијских тема и нових археолошких сазнања о земљама Леванта. Посебан допринос у критици поменутом осећају динамичности и спектакуларности великих платана имала је слава панорамских и циклорамских остварења, која су крајем XIX века привлачила масовну публику и подстицала тежњу ка имерзивном доживљају прошлости.[758] Отуда се може закључити да се Фештијева композиција уклапа у актуелни ток сликарства које стреми да сакралне мотиве представи са илузионистичком уверљивошћу и документарном прецизношћу, подстакнута открићима на археолошким налазиштима у Палестини, Египту и Сирији, у сврху реконструкције „стварности“ Свете земље, у духу академског историјског сликарства, чији је циљ поред *естетског узвишења*, био и квазинаучна визуелна интерпретација библијске прошлости.[759]

По завршетку турнеје, 1913. године, Фештијев *Триптих* бива допремљен у Арад, уочи свечаног отварања Палате културе (*Palatul Cultural*). Због недостатка сопствене збирке, Будимпештански музеј лепих уметности (*Szépművészeti Múzeum*) је том приликом новонасталој арадској установи уступио више од сто пажљиво одабраних дела мађарских уметника на двогодишњу позајмицу, којом приликом су сва дела у инвентар Културне палате унета као власништво мађарске државе.[760]

Након свечаног отварања Палате културе, већ наредне године избија Први светски рат, што је онемогућило планирани повратак дела у Будимпешту. По окончању рата и потписивању Тријанонског споразума, Фештијев *Триптих* у новим околностима остаје у Араду, као део општег процеса задржавања уметничких дела на територијама које су ушле у састав нове државе. [761] Троделна композиција била је изложена у Араду све до

[756] M. Feszty, A. Ijjas, nav.delo, 107.
[757] Isto, 107.
[758] И. Савић,. нав.дело, према: A. J. Wharton, *Selling Jerusalem: Relics, Replicas, Theme Parks*, Chicago, 2006, 169–170.
[759] R. Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930*, Berkeley – Los Angeles, 2003, 28; L. Nochlin, „The Imaginary Orient“, *Art in America*, Vol. 71, No. 5, 1983, 118–131.
[760] M. Görbe, "Árpád – *Krisztus temetése*." 24; Arad Zone. 2018. „Eveniment istoric pentru cultura Aradului la Muzeul de Artă: a revăzut lumina zilei Tripticul lui Feszty!“ *Arad Zone*, 27. 7. 2025.
[761] Isto, 42.

краја педесетих година XX века, након чега је, као неподобна у контексту владајуће комунистичке идеологије, најпре прекривена, а 1962. године упућена у депо.[762]

Иако је дело било недоступно јавности више од пола века, иницијатива за његову ревитализацију покренута је тек у XXI веку, у оквиру рестаурацијског пројекта реализованог у Сибињу 2017. године.[763] Тај подухват је званично окончан 13. маја 2022. године, свечаним повратком Триптиха у Арад и његовим поновним представљањем јавности, где се налази и данас.[764]

*

Ратне околности довеле су до тога да Фештијево дело остане у оквиру новоформираних граница румунске државе, чиме је прекинут првобитно осмишљени повратак *Триптиха* у Будимпешту. С тим у вези, посебно је значајно осврнути се на уговорну сарадњу између Арпада Фештија и акционарског друштва, које се није окончало завршетком израде оригиналног дела. Активности везане за репродуковање триптиха у умањеним форматима настављене су и након међународне изложбене турнеје, што сведочи о дугорочној стратегији промоције монументалног остварења, али и о ширем културно-политичком значају који му је приписиван.[765] То говори о потреби да се *Триптих* учини доступним широј публици и умањењу ризика од његовог заборава, али и о томе да је Фештијево дело препознато као средство *националне и културне репрезентације*, у времену када је мађарска историјска свест била интензивно артикулисана кроз визуелну уметност. Како је *Триптих* потом дуго био скривен од јавности, репродукције дела су одиграле кључну улогу у очувању колективног сећања на његово постојање. Те копије, као једини визуелни траг дела, у наредном периоду стичу статус документарног сведочанства и трансформишу се из секундарног у главног посредника између заборављеног уметничког предмета и јавности која је у међувремену остала без приступа аутентичном делу. Сагледан у целини, овај случај сведочи о сложеној динамици у којој уметничка дела, посебно она историјског и религијског карактера, функционишу као преломне тачке културног идентитета, прилагођавајући се новим геополитичким условима, док њихова видљивост зависи не само од физичког присуства, већ и од стратегија репродукције и културне интерпретације.

Олеографска репродукција Фештијевог дела, сачуваног у парохијском дому у Орловату, отуда представља једну од многих примерака које је будимпештанско издавачко уметничко акционарско друштво *Könyves Kálmán* дистрибуирало широм територије угарске краљевине.[766] Израђиване по поруџбини у *хелиогравир или колор техници*, биле су постављане у декоративне рамове, ако је судећи по сачуваном наруџбеном листу, према нацрту Пала Хортија (Pál Horti, 1865–1907), пионира мађарске примењене уметности с краја XIX и почетка XX века.[767] У новинским огласима наводи

---

[762] P. L. Zsolt, „Több mint hatvan év után ismét kiállították Feszty Árpád *Krisztus temetése* című hármasképét Aradon“, *Maszol*, 13. 5. 2022; „A társasági élet központja volt a Jókai–Feszty-villa, melyet Petőfi-emlékházzá alakítottak át“, PestBuda.hu, 2022, приступљено 19. 7. 2025.

[763] M. Görbe, *Feszty Árpád: 1856–1914*, 67.

[764] P. L. Zsolt, *Maszol,* 2022; PestBuda.hu, 2022.

[765] Фешти је продају репродукција својих дела поверио друштву *Könyves Kálmán*, али је фирма *Egyházy Ágoston és társa* оспорила та права, позивајући се на усмени договор. Како су 1905. године *Egyházy Ágoston és társa* започели са продајом других Фештијевих репродукција, претпоставља се да је спор решен ван суда, па тако данас можемо наићи на примерке олиграфија обе издавачке куће.

[766] M. Görbe, "Árpád – *Krisztus temetése*." 32; D. Makazány, „Krisztus temetése (Feszty Árpád hármas képé)“, *Magyarország*, 26. 1. 1902, 437; „Krisztus temetése“, *Budapesti Napló*, 1902, 10, 133.

[767] Након што је 1895. у Минхену усавршио технике уметничке репродукције, Хорти је основао фирму за репродуковање уметничких дела у Будимпешти. Иако је кратко радило, неуспех предузећа је имало

се да је умножавање *Триптиха* започето већ 1902. године, односно одмах након премијерног излагања оригиналног дела у Будимпешти. Даље, како је наведено у листу *Magyarország*: *сам уметник је надгледао израду репродукција, па су цртеж и бојење изведени по његовим упутствима, и само они примерци које је лично одобрио и позитивно оценио, пуштени су у продају*. Изведени и одобрени примерци потом су могли бити послати на кућну адресу по цени од укупно 130 круна или на месечне рате од по 7 круна.[768]

Напослетку, за разумевање културне климе у Мађарској почетком века треба се осврнути и на сегмент пронађеног огласа, који говори о самој издавачкој кући и њеним циљевима:

„Könyves Kálmán“ овим врстама уметничких репродукција испуњава културну мисију. *Потискује увоз лоших немачких уљаних отисака и шири уметност, укус и мађарски дух. Позивамо мађарску интелигенцију да препозна ову поштену тежњу и подржи „Könyves Kálmán“ у његовом родољубивом раду, тако што ће му дати предност уместо страних графика и усмерити пажњу ка ремек-делима мађарске уметности.*[769] (Сл. 94)

Целокупни садржај наручног листа у продужетку:

KRISZTUS TEMETÉSE
FESZTY ÁRPAD KÉPE.
Feszty Árpádnak ez a mesterműve kétféle, a művész által ellenőrzött reprodukcióban jelent meg.
1. Heliogravűr-kiadásban**,** mely az eredetinek réznyomatú mása. Ebből a kiadásból külön műbarátok részére 150 számozott, *avant la lettre* műlapot is készíttettünk, melyek mindegyikét saját kezű aláírásával látta el a művész.
2. Színes, akvarellszerű reprodukciókban**,** az eredetinek minden árnyalatában tökéletesen hű kivitelben.
„A művészi becsvágynak egy nagyszabású, megragadó alkotását mutatja be Feszty Árpád a Műcsarnokban kiállított óriási Krisztus-képében. Hónapok óta olvassuk hírét olasz és német lapokban. Előbb Firenzében állította ki a művész, ahol megfestette, azután Berlinbe vitte, és onnét hozta ide. Kíváncsian vártuk, kissé nyugtalanul is; tudtuk, hogy a művész a legnagyobb föladattal szállt küzdelemre, és tartottunk tőle, hogy a mai művészet sodrától elragadva, Feszty Árpád is színproblémák megoldásával, szellemes részletek előadásával, erős realisztikus megfigyelések ábrázolásával fogja eltakarni annak a hiányát, amit ilynemű képekben semmi sem pótolhat: a nagy, egységes érzés, az erős lendület, a hatalmas összefoglaló erő hiányát.”
(1902. jan. 26.)

Itt kérjük levágni s az alanti címre beküldeni:
Singer és Wolfner könyvkereskedésének
Budapest, Andrássy út 10.

дугорочне финансијске последице по Хортија, те је дуго потом услужно израђивао нацрте и вршио друге послове из домена примењене уметности, отуда и његов рад на Фештијевој олеографији *Триптиха*. Hungarian Applied Arts, Vol. 10, No. 4, 1907, 171–172.
[768] „Krisztus temetése“, *Magyarország*, 1902, 10, 222; D. Makazány, „Krisztus temetése (Feszty Árpád hármas képé)“, *Magyarország*, 26. 1. 1902, 437; „Krisztus temetése“, *Budapesti Napló*, 1902, 10, 133.
[769] „Krisztus temetése“, *Magyarország*, 1902, 10, 222.

Alulírott ezennel megrendelem Singer és Wolfner Könyvkereskedésétől, Budapesten, Andrássy út 10. sz. alatt, a következő képet:

I. HELIOGRAVŰR-KIADÁS
FESZTY: Krisztus temetése.
(Hármaskép.)
A kép nagysága: 32½ × 109 cm.
A papír nagysága: 68 × 130 cm.
Díszes bordó keretben, aranyozott szegéllyel: 90 korona, havi részlet: 6 korona.
Vidékre csomagolásért és bérmentes szállításért külön: 6 korona.
II. SZÍNES KIADÁS
FESZTY: Krisztus temetése.
(Hármaskép.)
Nagysága keret nélkül: 51 × 178 cm.
Horti Pál tanár tervezete után készült aranyozott keretben: 120 korona.
Havi részlet: 7 korona.
Csomagolásért és szállításért: 10 korona.
Összesen: _____ korona _____ fillér.
190__ hótól kezdődőleg Budapesten havonként fizetendő _____ koronás részletfizetés kötelezettsége mellett.
A részletfizetések be nem tartása esetén a részletfizetési kedvezmény megszűnik, és a teljes vételár esedékessé válik. Az első részlet a szállításkor utánveendő.
Lakhely és kelet: _____
Saját kezű aláírás: _____
A nem kívánt kiadást kérjük törölni.

Превод на српски:

ХРИСТОВО САХРАЊИВАЊЕ

СЛИКА ФЕШТИ АРПАДА

Ово ремек-дело Арпада Фештија објављено је у две врсте репродукција, под надзором самог уметника: 1. У хелиограву издању, које је отисак у резу у размери са оригиналом. За ово издање смо, за потребе посебних љубитеља уметности, припремили и 150 нумерисаних примерака *avant la lettre*, од којих је сваки уметник лично потписао. 2. У колор репродукцијама сличним акварелу, које су верно изведене у свим нијансама оригинала.
Будимпештански лист је написао следеће: „Фешти Арпад у уметничкој дворани представља једно велико, упечатљиво дело које сведочи о великој уметничкој амбицији. Његова слика Христа, изложена у Мучарноку, изазива снажан утисак. Месецима већ читамо о њој у италијанским и немачким листовима. Прво ју је уметник изложио у Фиренци, где ју је и насликао, затим је однео у Берлин, а одатле је стигла овде. С нестрпљењем смо је очекивали, помало и с узнемиреношћу, знајући да се уметник прихватио највећег задатка до сада. Плашили смо се да, повучен струјом савремене уметности, и Фешти Арпад неће покушати да недостатак онога што је код оваквих слика незаменљиво: велике, јединствене емоције, снажног замаха, моћне синтезе, прикрије решавањем колористичких проблема, духовитим представљањем детаља и снажним реалистичким опажањима.“
(*Budapesti Hírlap*, 26. јануар 1902)

Овде молимо одсећи и послати на доњу адресу:
Књижара Сингер и Волфнер, Будимпешта, Андраши булевар бр. 10.
Долепотписани овим наручујем од књижаре Сингер и Волфнер из Будимпеште, Андраши булевар 10, следећу слику:

I. ХЕЛИОГРАВИР ИЗДАЊЕ:
Фешти: Христово погребење (Триптих).
Величина слике: 32½ × 109 cm.
Величина папира: 68 × 130 cm.
У украсном бордо раму, са позлаћеним ивицама – 60 круна, у месечним ратама од 6 круна.
За паковање и бесплатну испоруку у унутрашњости – додатно 6 круна.
II. КОЛОР ИЗДАЊЕ:
Фешти: Христово погребење (Триптих).
Величина без рама: 81 × 178 cm.
Израђено по нацрту професора Пала Хортија, у позлаћеном раму – 120 круна, у месечним ратама од 7 круна.
За паковање и испоруку – додатно 6 круна.
Укупно: _____ круна и _____ филера.
Од месеца _____ 190__ године обавезујем се да ћу месечно у Будимпешти плаћати рату од _____ круна.
У случају непоштовања обавезе отплате у ратама, право на отплату у ратама престаје и пуна цена куповине постаје одмах доспела. Прва рата се плаћа приликом испоруке – поузећем.
Место и датум:_____
Сопствени потпис:_____

Црква Блажене Дјевице Марије у Модошу

Свеприсутни истористички идејни конструкт у Средњој Европи је своје најснажније упориште имао у мађарској културној продукцији друге половине XIX века, која је кулминирала у периоду обележавања Миленијума, односно хиљадугодишњице досељавања Угара на простор Карпатског басена 1896. године, када је цела Будимпешта била заоденута у најразличитије архитектонске стилове из прошлости.[770]

Уобличавањем кључних јавних грађевина мађарске престонице у истористичком, а посебно неоготичком маниру уочи Миленијумске прославе, стилски и идеолошки импулс је премрежио и пограничне територије, нарочито се одражавајући на сакралну архитектуру средина са већинским римокатоличким становништвом.[771]

С тим у вези, полазну тачку транспоновања начела истористичке архитектуре на територије Торонталске жупаније представљају велики градитељски подухвати мађарске престонице, конкретно почетак изградње монументалне базилике Светог Стефана у Пешти (*Szent István-bazilika, Lipótvárosi plébániatemplom,* 1850–1905), подизање неоготичког комплекса будимпештанског Парламента (*Országház,* 1885–1896) и рестаурација будимске жупне цркве Светог Матије (*Mátyás templom,* 1874–1896). Јачање националне свести мађарског народа након Миленијумске прославе 1896. године

[770] Ј. Д. Миловановић, „Миленијумска прослава 1896. године и споменичка култура: Миленијумска кула на Гардошу у Земуну“, *Саопштења*, XLIX, 2017, 185–210, 189.
[771] Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, 248-50.

изнедрило је градитељство које се позивало на средњовековну, митолошки обликовану прошлост Угарске, те је одабир готичких елемената био саобразан са идејом евокације златног доба краљевине Угарске.[772]

Истовремено, тадашња бискупија са седиштем у Темишвару тежила је изградњи већег броја цркава на територији Жупаније, у складу са свеопштим напорима рекатолизације регије. У том процесу сакрално градитељство јужне Угарске се, у периоду од 1885. године до почетка Првог светског рата, све изразитије окретало обнови готичког израза.[773] На таласу верске обнове заоденуте готичким рухом, у јужној Угарској издвајају се изградња цркве Име Маријино у Новом Саду (1885), цркве Безгрешног зачећа Блажене Девице Марије у Врбасу (1855) и цркве Св. арханђела Михаела у Ердевику (1890).[774] Међу њима посебно место заузима жупна црква Име Маријино у Новом Саду, дело Георга Молнара (György Molnár / Georg Molnar, 1829–1899), које је диктирало даљи стилски израз у којем ће се градити римокатоличке цркве у Војводини. Поред Молнаровог рада, истичу се и мађарски архитекти Еден Лехнер (Ödön Lechner, 1845–1914), Ђула Партош (Gyula Pártos, 1845–1916) и Ференц Рајхл (Ferenc József Raichle, 1869–1960), који су у великој мери обликовали визуелни идентитет бројних војвођанских градова почетком XX века.[775]

У оквиру задатог градитељског и идеолошког хоризонта треба посматрати и цркву Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу. Подигнута је у пограничном месту Торонталске жупаније, у источном делу данашњег Средњобанатског округа, у средини коју је у првој деценији XX века насељавало махом немачко, српско и мађарско становништво. У архивској грађи 1911. година истиче се као почетак изградње цркве, док се као завршетак архитектонских радова наводи 1913. година. Унутрашњост храма декорисана је након Првог светског рата, између 1921. и 1926. године.[776] (Сл. 95, 96)

На основу упоредне анализе, претходни аутори су изнели тезу да би се пројекат модошке цркве могао довести у везу са темишварским архитектом Карлом Хартом (Karl Hart, 1858–1920), будући да је његов пројекат за римокатоличку цркву у румунском месту Дета готово истоветан цркви Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу.[777] Карл Харт рођен је у Панчеву, а студирао је на Бечкој академији, те је након студија радио са Едуардом Рајтером, као шеф пројектног бироа, поставши потом градски архитекта Темишвара. Могући рад Карла Харта на пројекту модошке цркве сведочи о просперитету пограничног места и свести црквених великодостојника који ангажују актуелне средњоевропске градитеље, постављајући на тај начин Модош у шири корпус неоготичке обнове градитељства на размеђи векова.[778] Архитектонски план здања уобличио је инжењер Роберт Петриковић (Robert Petrikowitsch), а радове су извели градитељ Хајнрих Вог (Heinrich Woog) и дуборезац Бернат Верт (Bernath Werth).[779]

Поред узора из мађарске престонице и средњоевропског градитељског круга, ширењу неоготичког дискурса у овим крајевима допринели су и посредни утицаји из суседних, хрватско-славонских области, које су у оквирима Монархије делиле сродне културне, конфесионалне, па и градитељске токове. С тим у вези, подизање жупне цркве

[772] D. Đukanović, nav.delo, 486–7.
[773] D. Damjanović, „Neogotika u hrvatskoj arhitekturi 19. i ranog 20. stoljeća“, u: *Imago, imaginatio, imaginabile: zbornik u čast Zvonka Makovića*, ur. D. Damjanović, Zagreb, 2018, 159–161.
[774] D. Đukanović, nav.delo, 230.
[775] Isto, 126.
[776] J. Burger, *Heimatbuch der Gemeinde Modosch im Banat und Ortschronik der Gemeinde*, Konstanz, 1964, 104–109; M. Đukanov, *Kratka monografija Jaša Tomića 1334–1978*, Zrenjanin, 1980, 78–83.
[777] D. Đukanović, nav.delo, 497.
[778] M. Gamer, *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation,* Cambridge 2000, 84.
[779] J. Burger, nav.delo, 105.

Светог Петра и Павла у Осијеку 1898. године, према пројекту архитекте Франца Лангенберга (Gerhard Franz Langenberg, 1842–1895), може се посматрати као један од важних примера неоготичке обнове у блиском, регионалном оквиру. Линија неоготичког препорода значајна је и за разумевање каснијег унутрашњег уобличавања модошког храма. На то упућује и чињеница да је нереализовани пројекат олтара за цркву Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу израдио Херман Боле (Hermann Bollé, 1845–1926), архитекта немачког порекла, професионално везан превасходно за Загреб и хрватско-славонски простор, присталица еклектичне архитектуре и ученик Фридриха фон Шмита (Friedrich von Schmidt, 1825–1891), једног од истакнутих заговорника неоготичке обнове.[780]

Боле је током каријере радио махом у Хрватској и на простору Срема, док је у позним годинама пројектовао гробљанску капелу породице Стефана Ташнера у Руми (Stephan Taschner, 1922–1925), као и поменути нацрт олтара за цркву Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, 1924. године.[781] Иако нереализован, постојање нацрта сведочи о трајању неоготичког препорода на простору Торонталске жупаније и након завршетка архитектонских радова на храму, односно на привредну снагу и културну самосвест модошке римокатоличке заједнице, која је у процесу опремања храма настојала да ангажује еминентне средњоевропске уметнике и архитекте.

Отуда можемо закључити да се неоготички карактер модошке цркве не исцрпљује у њеном архитектонском оквиру, већ се даље реализује у програму ентеријера. Између архитектонске љуске и црквеног мобилијара, посебан значај добија витражни програм Јожефа Палке, као најцеловитије очуван и идејно читљив сегмент сакралне примењене уметности у модошкој цркви. Његовим анализирањем могуће је пратити како се истористички и неоготички дискурс, засновани на реактивирању средњовековне прошлости, преносе из домена архитектуре у домен слике, а отуда и у домен национално обликоване, сакралне меморије.

Витражни програм Јожефа Палке

У складу са ширим токовима привредне модернизације и обнове примењених уметности, стакло крајем XIX и почетком XX века добија све значајнију улогу у обликовању ентеријера јавних и приватних грађевина. Техника бојеног стакла више није везана искључиво за црквени простор, па тако у оквиру постепене секуларизације постаје део репрезентативне визуелне културе модерног грађанског друштва. На простору Великог Бечкерека овај процес може се пратити већ на примеру зграде Торонталске жупаније, украшене витражима 1892. године, као и на приватним зданима имућније грађанске класе, међу којима се издваја Елекова вила из 1911. године. Било да су постављани у јавне палате, приватне виле или црквене ентеријере, витражи су настајали под покровитељством племићких и грађанских наручилаца, а њихова израда била је поверена специјализованим средњоевропским радионицама.[782]

Појава и ширење занатско-уметничких радионица на европском континетну указује на све већу потражњу за предметима примењене уметности, као и на њихову интензивну имплементацију у ентеријере грађевина подизаних или обнављаних на размеђи векова. Препород примењене уметности био је један од видљивих показатеља

[780] D. Đukanović, nav.delo, 490–491.
[781] D. Damjanović, „Neogotika u hrvatskoj arhitekturi 19. i ranog 20. stoljeća“, 159-161; D. Đukanović, nav.delo, 125–126.
[782] D. Vorgić, *Od istoricizma do modernizma. Zbirka Stakla – Vorgić: dve pasije, jedna izložba*, katalog izložbe, Zrenjanin, 2013, 5; Д. Воргић, „Витражи Жупанијске палате у Великом Бечкереку (Зрењанину)“, 83–92.

модерног доба, убрзане индустријализације, технолошког напретка, јачања утицаја грађанског укуса и нових облика визуелне репрезентације. Спајајући занатску вештину и индустријски усавршену производњу стакла, потпомогнуту нацртима славних сликара, витраж је представљао отелотворење тријумфа примењене уметности у напону предратног оптимизма.[783]

Истовремено, у сакралним ентеријерима одакле и потиче, овај медиј добија додатну идејну тежину. У складу са истористичким импулсом, витраж постаје носилац историјског и конфесионалног програма храма. С тим у вези, на примеру цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу може се пратити како се општи препород примењене уметности, подстакнут модернизацијом и радијалним ширењем утицаја из великих средњоевропских центара, имплементира у конкретан сакрални простор на периферији Монархије.

У складу са стандардном наручилачком праксом израде монументалних витражних репертоара, стакларска радионица Јожефа Палке ангажована је 1912. године, а радови на витражном програму модошке цркве су довршени наредне године, о чему сведочи испис на бочним трифорама цркве. Јожеф Палка се убраја у најпознатије мајсторе мађарског витража и његова дела се налазе у око шест стотина цркава и профаних грађевина, махом на територијама данашње Мађарске и Румуније.

Рођен 1860. године у Рецу у Доњој Аустрији, Јожеф Палка се након завршеног основног образовања сели у Беч, где усавршава стакларски занат. Убрзо потом, 1887. године се сели у Будимпешту, а 1894. отвара самосталну радионицу[784] за израду витража и мозаика.[785] За сада су на територији Војводине познати само његови радови у Саборној цркви у Вршцу (мозаик у лунети) и витражи у цркви Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу. Током дугогодишње каријере, Палка је примио мноштво међународних признања, од којих се истичу папски крст Папе Пија X 1912. године и златни венац 1937. године на изложби у Риму. Будимпештанско удружење стаклара му је 1934. доделило почасно признање за деценије преданог рада, што сведочи о успеху и популарности ове радионице на територији Средње Европе у првој половини XX века.[786]

Као и друге стакларске радионице, и она Палкина је сарађивала са актуелним сликарима, често понављајући иконографске обрасце славних дела, што је евидентно и на одређеним витражима у модошкој цркви. Палка је као истакнути уметник свог заната стекао мноштво сарадника током дуге каријере, па су дела мађарских уметника Јена Харангија (Jenő Haranghy, 1894-1951), Дежо Кулбера (Dezső Kölber, 1874-1945) Игњата Рошковича (Ignác Roskovics, 1854–1915) и других, служила као графички предлошци за монументална витражна дела. У случају сликаних витража у модошкој цркви, фигуралне представе носе стилске одлике академског реализма са елементима сецесије, док секундарна декорација имитира контуре готичког храма, на тај начин успостављајући јасну везу са визуелним наслеђем средњовековног сликарства.[787]

На сваком зиду цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије налазе се по три трифоре већих димензија, док се на апсиди налазе две бифоре од којих је једна у целости

[783] R. Rosewell, *Stained Glass*, London, 2012, 35.

[784] Од бројних поруџбина које је његова радионица израдила, издвајају се пројекти за бечки Пазманеум (*Pázmáneum*, 1900), жупну цркву Св. Јосифа у Будимпешти (*Józsefváros*), Палату Републике Естоније (1937), болничку капелу у Великој Канижи, Британика Хотел у Будимпешти (1926) и витражни олтар за ратни брод SMS Szent István (1914). „SMS Szent István csatahajó“, *Magyar Nemzeti Digitális Archívum*, mandadb.hu/tetel/484575/SMS_Szent_Istvan_csatahajo (приступљено 12. 7. 2026).

[785] R. Takáts. *Színek, fények, árnyak – Róth Miksa és Alpár Ignác együttműködése a budapesti Vajdahunyadvárban*, Budapest, 2017, 219–220.

[786] Isto, 220.

[787] Документација Покрајинског Завода за заштиту споменика културе Нови Сад http://www.zrenjaninheritage.com/kulturna-dobra/spomenici-kulture/crkva-uznesenja приступљено 24.5.2021.

покривена витражом, а на другој је сачувано око педесет процената сликане површине. Сходно размерама и просторној организацији грађевине, витражи модошке цркве доминирају ентеријером и носе комплексне национално-еклезијалне поруке, приказујући важне личности из мађарске средњовековне историје које су обликовале тадашњу побожност мађарског народа.

Свети Стефан Мађарски

Уз олтарски простор, на трифори јужног зида, налази се витраж са представом Светог Стефана Мађарског, првог угарског хришћанског владара. Његово присуство у витражном програму модошке цркве потврђује дуговечност и постојаност култа светог краља као историјско-митске личности, који је током XIX века имао једну од кључних улога у конституисању мађарске националне и верске свести.[788] Иако га од ликовног програма пијаристичке капеле Светог Стефана у Великом Бечкереку дели више деценија, модошки витраж показује да је исти култ наставио да функционише као стабилан симболички образац, прилагођаван различитим медијима и потребама нових сакралних целина. На витражу је Свети Стефан приказан у владарском орнату, у чину предаје краљевских регалија Богородици.[789] У складу са визуелним и симболичким наслеђем мита о конституисању мађарске хришћанске нације, витраж са приказом предаје регалија Богородице активира читав комплекс значења везаних за хришћанску Угарску, маријанско покровитељство, регалије и легитимитет мађарске државне традиције, о чему је било речи у претходним поглављима. Међутим, посебан значај овакве представе у Модошу произилази из њеног локалног контекста. Почетком XX века модошка црква била је место окупљања католика мађарске, немачке и бугарске националности, због чега је укључивање Светог Стефана у њен витражни програм имало интегративну и репрезентативну функцију. Култ првог хришћанског владара Угарске овде је деловао као заједнички католички, али и јасно мађарски обојен симболички оквир. Стога модошки витраж треба посматрати као каснији, медијски другачији израз истог идејног континуитета који је раније био артикулисан у олтарском сликарству пијаристичке капеле.[790] У времену хиперпродукције визуелне уметности *дугог XIX века*[791], култ Светог Стефана се изнова преводио у различите материјале и технике израде. Уврштавање представе светог краља у витражу модошке цркве показује да је реч о дуготрајном и стабилно устројеном култу владара, чија је визуелна присутност омогућавала да се у сакралном простору истовремено изразе локална побожност модошке заједнице, историјско памћење, као и мађарска национална идеја. (Сл. 97)

[788] П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав. дело, 15–20.
[789] Исто, 13–14, 17–20.
[790] V. Stojković, „Vitraži crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Modošu / Stained Glass of the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Modosch“, u: *Tematski zbornik naučne konferencije SmartArt*, Beograd, 2021, 87–104.
[791] Појам *longue durée* у историографију је увео и теоријски разрадио француски историчар Фернан Бродел (Fernand Braudel), један од водећих представника школе *Annales*, у тексту „Histoire et Sciences sociales: La longue durée”, објављеном 1958. године у часопису *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. Појам „дугог трајања”, омогућава да се XIX век не посматра искључиво као календарски омеђена епоха, но скуп дуготрајних културних, институционалних и визуелних структура које настављају да делују и у првим деценијама XX века. Претрајавање XIX века стога се отуда огледа у наставку оних идеолошких, конфесионалних и репрезентативних модела који су обликовали јавни простор, сакралну уметност и механизме културне идентификације средњоевропског друштва. F. Braudel, „Histoire et sciences sociales: la longue durée“, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Vol. 13, No. 4, 1958, 725–753.

Свети Ладислав

Наспрам представе Светог Стефана Мађарског, на источном делу северног зида цркве је приказан Свети краљ Ладислав I (Szent László, 1040–1095). Пандан првом угарском владару, који је створио темеље монархије и црквене организације, Свети Ладислав је допринео даљем развоју хришћанске Угарске, ширењем граница и успостављањем земље по подобију суседних средњоевропских краљевства.[792] У оквиру шире реорганизације Католичке цркве у Мађарској, Ладислав I је имао нарочито активну улогу, оснивајући нову бискупију са седиштем у Загребу.[793] Исту линију династичког и сакралног континуитета потврђује и чињеница да је на Ладислављеву иницијативу, током понтификата папе Гргура VII (Gregorius VII, 1073–1085), 1083. године дошло до званичне канонизације Стефана I.[794] Повезаност два монарха, утемељивача римокатоличке вере, представља основно полазиште верске и националне свести угарског народа, те су заједничке представе Светог Стефана и Светог Ладислава честа појава у ликовним програмима мађарских цркава.

Култ светог краља Ладислава током средњег века проширио се и изван граница Угарске, обликујући се кроз бројне легенде које су пратиле владарев живот и постхумну славу. Као део шире хагиографске и династичке традиције, митски наративи о светом краљу постају важни литерарни предлошци за уметничка дела.[795] У том корпусу посебно место заузима прича о чудотворном извору, једна од популарнијих легенди о Светом Ладиславу, која је приказана и на витражу у модошкој цркви.[796] Свети краљ приказан је у тренутку када секиром избија воду из стене, након молитве упућене Богу да његову војску избави од жеђи. Одабрана сцена уједно успоставља и јасну типолошку везу са старозаветним Мојсијем, чије чудесно извођење воде из стене представља један од најпознатијих библијских праобраза божанске помоћи изабраном народу.[797] У случају Ладислава, мотив добија и династичко-националну димензију, где је светитељски краљ представљен као заштитник војске и народа, односно као владар чија је моћ потврђена чудесним Божјим посредовањем.

Посебну важност за разумевање модошког витража има његова композициона блискост са престоничким представама исте теме. Иконографски образац Светог Ладислава који изводи воду из стене јавља се у зидном сликарству већ помињане ференцварошке римокатоличке жупне цркве, где је исту тему нешто раније обрадио сликар Мор Тан.[798]

Како је већ истакнуто у поглављу о турскокањишком програму, Мор Тан је у сакрални репертоар јужне Угарске доспео као уметник чији је углед већ у другој половини XIX века превазилазио оквире мађарске престонице. Међутим, док је у случају турскокањишке олтарске слике са приказом Свете Ане и Богородице било речи о делу мањег формата, блиском назаренском схватању религиозне слике, Танова представа Светог Ладислава у ференцварошкој цркви припада другом регистру његовог опуса. До времена рада на зидном програму будимпештанске цркве, изведеном око 1880. године, Тан је већ био искусан аутор монументалних историјских композиција. Претходна сарадња са Каролјем Лоцом у осликавању пештанског Вигадоа 1864. године, као и израда фреско-програма степеништа Мађарског народног музеја 1870. године,

[792] П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав. дело, 23-25.
[793] A. D. Smith, *National Identity,* 164.
[794] C. Jöckle. nav.delo, 263.
[795] Z. J .Kosztolnyik, nav. delo. 33–34.
[796] B. Varga, nav.delo, 145.
[797] G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 26, 62, 93 122–133.
[798] B. Büki, nav.delo, 343–345.

поставила га је међу водеће носиоце мађарског јавног и историјског сликарства друге половине века.[799] Стога се његова ференцварошка представа Светог Ладислава, који изводи воду из стене, може разумети као ауторитативан престонички модел, у којем се хагиографска легенда и национално-историјска меморија спајају у једну препознатљиву визуелну формулу, постајући иконографски канон мађарског митолошког наратива. О распрострањености Тановог композиционог решења сведочи и чињеница да је само деценију касније тај иконографски образац у потпуности преузет за потребе осликавања највећег здања посвећеног овом светом краљу, у будимпештанској цркви Светог Ладислава (Szent László-templom, 1894–1899). Отуда се може закључити да је преузимање образаца славних сликарских остварења, а неретко и директна сарадња сликара и стакларских радионица, представљала устаљени и широко прихваћен модел прожимања уметничких делатности на размеђи векова.

Тако сагледана, композициона подударност модошког витража са Тановом представом показује да је у модошкој цркви реч о преносу већ оформљеног и препознатљивог будимпештанског иконографског обрасца, што даље сведочи о циркулацији визуелних модела између престоничких сакралних ансамбала и периферних средина Торонталске жупаније, те о настојању локалне заједнице да сопствени храм укључи у шири културни и национално-историјски поредак мађарске сакралне уметности позног XIX и почетка XX века. (Сл.98)

Свети Ђорђе

Западни део северног зида цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу заузима трифора са представом ранохришћанског мартира Светог Ђорђа (271–303). Његов култ се до V века проширио и на западне области Римског царства, а папа Геласије I (492–496) потврдио је 494. године његово место међу поштованим хришћанским светитељима. У време крсташких ратова лик ранохришћанског мартира прераста у симбол витештва и постаје чест мотив средњовековне књижевности.[800] (Сл.99)

Представа Светог Ђорђа у борби са аждајом, усталила се у западнохришћанској иконографији настанком Златне легенде (*Legenda aurea/Legenda sanctorum* 1259–1266), док је најранији познати запис тог наратива из XI века, католичком свету познат посредством крсташких похода.[801] Легенда о светом ратнику Ђорђу, који побеђује змаја и тако спашава грађане Силене и њихову принцезу, испрва је била ограничена на домен дворског витешког романа, да би затим била популаризована у XIII веку и постала омиљена књижевна и ликовна тема касног средњег века и ренесансе. Наратив о победи светог ратника над чудовиштем представља префигурацију тријумфа хришћанства над безверјем, те је с тога био погодан за подстицање нових крсташких похода, будући да су витезови Првог крсташког рата веровали да се Свети Ђорђе борио заједно са њима код Антиохије и Јерусалима.[802]

У периоду крсташких ратова, многа европска краљевства су оснивала витешке одреде, међу које се убраја и један од првих секуларних редова – угарски Ред Светог Ђорђа (*Szent Giorgi Vitezei Lovagrend*).[803] Мађарски краљ Карло I Роберт (Róbert Károly, 1288–1342) основао је 1326. године у Вишеграду (Visegrád/Plintenburg) Братство

[799] J. Szabó, nav.delo, 99.
[800] D. Atkinson, nav.delo, 25–27.
[801] J.Voragine. nav. delo, 26.
[802] C. Jöckle, nav. delo, 181-183.
[803] A. N. Didron, M. Stokes, nav.delo, 369–371.

витезова Светог Ђорђа, један од првих световних витешких редова у Угарској. Ред је оличавао витешке идеале и имао значајну друштвену улогу. Његови припадници обављали су бројне световне и црквене дужности, међу којима су приоритет имали заштита вере и безбедност краља и двора.[804] Поред поменутих функција витезова Св. Ђорђа, издваја се и заштита Свете Круне, највреднијe регалије угарског краљевства, која је у време владавине Карла I 1323. године пренета у вишеградску тврђаву. Култ светог ратника је у средњовековној Угарској пренет и у домен јавне сфере, о чему сведоче витешки турнири одигравани у част Светог Ђорђа.[805]

Стога увртставање представе Св. Ђорђа у претежно национални репертоар витражних дела цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, говори о дуговечности култа ранохришћанског мартира и утицају витешког наратива као модела уподобљавања средњовековних владара. Постављајући приказ светог ратника у однос са представама угарских краљева, ствара се идејна нит, која обједињује почетке хришћанске историје и средњовековно монархијско устројство Угарске, у циљу потврде веродостојности мађарске нације, изграђене на хришћанским вредностима.

Света Елизабета

На западном делу северног зида модошке цркве налази се представа свете принцезе Елизабете, која је својим делима обликовала женску средњовековну династичку побожност, о чему је било више речи у сегменту о властелинској делатности породице Лазар из Ечке.[806] (Сл.100)

На витражу у модошкој цркви приказана је сцена милосрђа Свете Елизабете, која у потпуности понавља иконографски образац слике аустријско-немачког уметника Александер Лизен-Мајера (Alexander von Liezen-Mayer, 1839–1898) из 1882. године. Светитељка је приказана у тренутку даривања свог раскошног огртача сиротици, што представља један од многих тренутака милосрђа описаних у њеном житију, у којем се наводи да је Света Елизабета такође ткала и вунено предиво, да би направила одећу за сиромашне и болесне. Одабир сцене је неуобичајен за устаљене програме витражног сликарства Јожефа Палке, како је у већини цркава у којима је до сада витражни програм атрибуиран овој стакларској радионици, света племкиња приказана фронтално, са уобичајеним атрибутима.

Као и у случају Танове представе Светог Ладислава, и овде је реч о преузимању модела из опуса уметника чије је дело већ имало широку рецепцију у средњоевропској визуелној култури. Александар, односно Шандор Лизен-Мајер, мађарски сликар немачког културног круга, формирао се у оквиру бечке и минхенске академске средине. (Сл.101) Након школовања на Бечкој академији ликовних уметности код Карла фон Бласа (Karl von Blaas, 1815–1894), наставио је усавршавање на Минхенској академији код Хермана Аншица (Hermann Anschütz, 1802–1880), да би од 1862. године радио у атељеу Карла фон Пилотија, чији је историјски академизам пресудно утицао на његов сликарски језик. Већ средином шездесетих година XIX века, Лизен-Мајер се афирмисао као сликар историјских композиција, да би 1865. године био награђен за цртеже приложене на академском конкурсу, након чега добија поруџбину за представу канонизације Свете Елизабете Мађарске, завршену 1867. године. Приказ посмртне сцене из хагиографије мађарске принцезе-реклузе отворио је пут његовим бројним каснијим

[804] П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, нав. дело, 53–60.
[805] Z. J. Kosztolnyik, nav.delo, 80.
[806] K. B. Wolf, nav. delo, 20.

поруџбинама, али и потврдио место Свете Елизабете као једне од значајних тема у његовом опусу. Поред историјског сликарства, Лизен-Мајер је стекао углед и као илустратор, нарочито циклусом илустрација за Гетеовог *Фауста* (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832, *Faust: eine Tragödie*, 1808) из 1876. године, који му је донео запажен успех на минхенској уметничкој сцени. Од 1882. године деловао је као професор Минхенске академије, чиме је био додатно укључен у институционални оквир средњоевропског академског сликарства. Исте године настала је и његова представа Свете Елизабете, чији је иконографски образац преузет на витражу модошке цркве.[807] Отуда се може закључити да коришћење предлошка сликара Александер Лизен-Мајера упућује на уметникову постхумну славу као сликара историјског жанра, чије су представе угарских светих племкиња биле веома запажене у Средњој Европи прве половине XX века.

Одабиром историјских наратива, Мајер је одао почаст домовини, чији се идентитет базира на средњовековној традицији и митолошкој прошлости, а употреба његових дела у домену примењене уметности, у овом случају сликаног витража, сведочи о транспоновању средњовековних митова и вредности у сакралну уметност прве половине XX века.

Света Агнеса

На северном зиду модошке цркве, у нивоу галерије, налази се трифора са представом Свете Агнесе. Осликани витраж са приказом светитељке скромнији је у односу на монументалне сцене Светог Стефана, Светог Ладислава, Свете Елизабете и Светог Ђорђа, будући да је трифора на галерији мањих димензија од прозорских окана у наосу. Због сажетог формата и уобичајеног фронталног приказа, идентификација светитељке отвара извесну иконографску недоумицу, па се може довести у везу са ранохришћанском мученицом Светом Агнесом Римском (Sancta Agnes / Agnes Romana / Saint Agnes of Rome, 291–304), али и са ширим средњоевропским култом Свете Агнесе Бохемске (Svatá Anežka Česká, 1211–1282), чија се иконографија делимично ослања на атрибуте ранохришћанске имењакиње.

Одабир лика Свете Агнесе не представља реткост у ликовним програмима сликаних витража Јожефа Палке. У репертоару ове радионице ранохришћанска мартирка најчешће је приказивана фронтално, са уобичајеним атрибутима своје иконографије, јагњетом и палмином граном. Међутим, на очуваним витражима у другим црквама које потписује Палкина радионица, поред ранохришћанске мученице јавља се и фигура Свете Агнесе Бохемске, што додатно усложњава питање идентификације модошке представе. (Сл.102)

Животни ток бохемске принцезе-опатице у великој мери понавља модел женске династичке побожности, који је у Средњој Европи утемељила њена рођака и савременица, Света Елизабета Мађарска. Користећи свој углед и положај, Света Агнеса имала је важну улогу у секуларном и црквеном животу Бохемије. Уз помоћ брата, краља Вацлава I (Václav I, 1205–1253), основала је у Прагу фрањевачки манастир посвећен ранохришћанској имењакињи, Светој Агнеси Римској (*Anežský klášter,* 1231), у којем се и сама замонашила и касније постала опатица. У складу са актуелним сакрално-милитантним тенденцијама у Европи, повезује се и са успостављањем реда витезова Крста са Црвеном звездом (*Křižovnický řád rytířů s červenou hvězdou,* 1233), чија је мисија

[807] H. Holland, „Liezen-Mayer, Alexander von“, *Allgemeine Deutsche Biographie*, Vol. 51, Leipzig, Duncker & Humblot, 1906, 709–715.

била медицинска нега крсташких ратника и других болесника у Бохемском краљевству. Убрзо након њене смрти започет је процес канонизације, а из тог периода потичу и легенде о њеним милосрдним делима и чудима.[808]

Због чињенице да је Света Агнеса Бохемска преузела монашко име ранохришћанске мученице, њена визуелна представа често се ослањала на сродан иконографски репертоар. Палмин лист и јагње, као атрибути Свете Агнесе Римске, могли су бити допуњени круном и другим знацима племенитог порекла, чиме се у једној фигури повезују девичанско мучеништво ранохришћанске мартирке, династичка припадност средњовековне племкиње и њихова заједничка побожност. Отуда се модошки витраж, чак и уколико се примарно тумачи као представа ранохришћанске мученице, може разумети у ширем оквиру средњоевропске женске светости, у којем се култови Свете Агнесе Римске, Свете Агнесе Бохемске па и Свете Елизабете Мађарске међусобно додирују кроз заједничке хришћанске теме одрицања и милосрђа.

Свети Јосиф са Исусом

На јужном зиду галерије цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије налази се трифора са представом Светог Јосифа са Исусом. Постављање одабране представе наспрам трифоре са ликом Свете Агнесе указује на промишљено уобличавање хорског регистра витражног програма, у којем су две мање представе постављене као уводни, морално-побожни слој ликовне целине. Док северна трифора, кроз могућу представу ранохришћанске мученице, у програм уводи тему девичанске чистоте и жртве, јужна трифора са Светим Јосифом и малим Христом истиче вредности породичне заштите и послушности Божјој вољи.[809] Увршатавање фигура Светог Јосифа и Христа у витражни програм може се довести у непосредну везу са посветом цркве Богородици, будући да је Свети Јосиф, као овоземаљски отац и хранитељ Исуса Христа, праведни муж и заштитник Девице Марије, неодвојив од теолошког разумевања и устројства Свете породице. Истовремено, у наративу о Светој породици истиче се и Христова послушност Марији и Јосифу, као земаљски одраз његове синовске послушности Богу Оцу, због чега се Света породица препознаје као узор хришћанског породичног живота.[810] Додатно, штовање Светог Јосифа добија посебну институционалну потврду у XIX веку, када је одлуком *Quemadmodum Deu*s папе Пија IX, 1870. године проглашен заштитником целе Католичке цркве.[811] У том смислу, Свети Јосиф у модошком програму може бити перципиран као пратилац Богородичиног култа и чувар простора у којем се тајна оваплоћења остварује унутар породичног, односно овоземаљског поретка. (Сл.103)

*

Сагледаване у целини, трифоре на галерији делују као први степен унутрашње нивелације светости у модошкој цркви. Из хорског регистра, програм се даље развија ка наосу, где се јављају представе мађарских светих владара, династичких светитељки и Светог Ђорђа, да би своју идејну кулминацију програм достигао у апсидалном простору, у којем мање витражне сцене из Христовог и Богородичиног живота усмеравају целокупни ликовни ансамбл ка олтарском средишту.

---

[808] *Svatá Anežka Česká – princezna a řeholnice: publikace s katalogem k výstavě*, Arcibiskupství pražské ve spolupráci s Národní galerií, Praha, 2011, 24–25.
[809] G. Schiller, *Iconography of Christian art,* 111–112.
[810] E. Ferguson,et al., nav.delo, 629–30.
[811] C. Jöckle. nav.delo, 254–256.

Значај витражног програма за локалну заједницу потврђују и очувани натписи са именима донатора, међу којима се помињу породице Рубчич (Rubchich), Елмер (Elmer), Хофман (Hoffmann) и Винклер (Winkler). Учешће локалних добротвора у опремању цркве указује на значај ликовног уобличавања модошког храма, који надилази оквире неоготичког дискурса, постајући израз побожности и преданости заједнице, те економске снаге и друштвене саморепрезентације. Такав вид донаторске активности био је у складу са значајем који је Модош имао почетком XX века, као погранична варош на Тамишу и једно од важних административних средишта Торонталске жупаније, географске споне између простора данашњег српског и румунског Баната.

Сликарство

Године након Првог светског рата утицале су на смањену градитељску и уметничку делатност, те је испрва олтарски простор декорисан мобилијаром из старије модошке цркве, која је срушена око 1910. године, у периоду када отпочиње изградња цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије. Бројни фактори утицали су на одложену реализацију мисе, те је у архиву наведен тек 15. август 1922. као датум када је црква званично освештана.[812]

У наредним годинама отпочело је и уобличавање олтарског простора, када је олтарска слика са представом Узнесења Богородице, сликара Јоханеса Мерца (Johannes Mertz) из 1799. године пренета из старије, тада већ срушене цркве.[813] Нову олтарску слику, која је заменила Мерцову из XVIII века, насликао је Васа Поморишац (1893–1961), ученик Стевана Алексића, студент минхенске и загребачке Академије и члан групе *Зограф,* по стилском изразу и идеолошком оквиру издвојена појава у српском сликарству прве половине XX века. Поруџбину за осликавање олтарске пале са представом Узнесења Богородице Васа Поморишац добија 1926. године, по повратку из Лондона у родни Модош.[814] (Сл.104)

С тим у вези, сликарска заоставштина модошке цркве представља значајну збирку уметничких дела са краја XVIII и почетка XX века, што говори о просперитету административног центра, чији мештани и црквени великодостојници ангажују стране

[812] J. Burger, nav. delo, 107–110.

[813] Иако дело Јаноша Мерца хронолошки излази из оквира овог истраживања, његову олтарску слику неопходно је прецизно атрибуирати, будући да представља важан остатак старијег сакралног слоја модошке цркве. У последњим деценијама XVIII и првим деценијама XIX века у сеоске жупне цркве, подизане углавном према типским пројектима, најчешће су доспевала дела каснобарокних пештанско-будимских и бечких мајстора. Имена ових уметника и занатлија, углавном јужнонемачког и моравског порекла, у литератури се неретко јављају у мађаризованим облицима, иако су њихови потписи најчешће били исписивани на латинском или немачком језику. У тај круг спада и Јанош Мерц, односно Johannes Mertz / Mertz János, будимски сликар активан између 1785. и 1801. године. Његова слика Велика Госпа (Nagyboldogasszony), уље на платну, димензија 284 × 140 cm, потписана је у доњем десном углу: „Johannes Mertz pinxit 1799”. Мерц је између 1782. и 1785. године студирао на Бечкој академији, где је 1785. добио Гунделову награду, а 1790. године стекао будимско грађанско право. Поред олтарског сликарства, радио је и декоративне наруџбине и портрете, а међу његовим познатим делима помињу се Свети Михаило у Вајти из 1799, Свети Јован Непомук у Валу из 1800. и олтарска слика капеле будимске болнице Светог Јована из 1801. године. После изградње нове неоготичке цркве у Модошу, Мерцова слика чувана је на њеном хору, а након исељавања немачког становништва и пропадања црквеног простора рестаурисана је 2010. године и смештена у свечану салу зграде Зрењанинске бискупије. Zs. Korhecz Papp, „Pest-budai mesterek oltárképei a Délvidéken (1720–1850)“, u: G. Szvoboda Dománszky (ed.), *Tanulmányok Budapest múltjából*, Vol. XL, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2015, 143–174, 144, 147, 157–158.

[814] А. Ереш, *Васа Поморишац: Сликар модерности и континуитета*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2024, 56.

ауторе за декорацију сакралних простора, као и о самом односу угледног сликара, Васе Поморишца, према културно-уметничком дискурсу родног места.

У том смислу, целокупни ликовни програм модошке цркве може се сагледавати као место сусрета модерног и историјског. Екстензиван репертоар витражног сликарства припада технички и занатски модернизованом пољу примењене уметности почетка XX века, док са друге стране, сам избор сцена реактивира средњовековну угарску прошлост. Представе светих мађарских племића и краљева уклапају се у истористички језик храма, али истовремено сведоче и о миленијумском наслеђу са краја XIX века, у којем је средњи век био тумачен као златно доба верске и националне целовитости. Између монументалних стаклених остварења налази се олтарска слика која претходи самом здању, и друга, која настаје након коначног освештења цркве, првобитно заустављеног ратном девастацијом регије.

Закључна разматрања

Религиозно сликарство Торонталске жупаније представља сложену и вишеслојну појаву, чије се значење не може свести искључиво на историју појединачних сакралних објеката, нити на стилску анализу издвојених олтарских слика и зидних програма. Стога, размотрена грађа показује да је реч о уметничком корпусу који је настајао у простору трајне политичке нестабилности, демографске покретљивости, конфесионалне разноликости али и убрзане модернизације. У датом идејном корпусу, сакрално сликарство представљало је визуелни механизам обликовања колективног памћења, потврђивања верског идентитета и уписивања локалних заједница у шири хоризонт средњоевропске културе. Упркос неуједначеној сачуваности грађе, као и чињеници да су историјски контексти у којима је ово наслеђе настајало били обележени честим административним и демографским ломовима, полазиште докторске тезе било је настојање да се римокатоличко сакрално наслеђе данашњег српског Баната сагледа као кохерентна целина.

Из тих разлика историјски развој Торонталске жупаније показао се као неопходан оквир за разумевање религиозног сликарства. Након хабзбуршког преуређења Баната, колонизационих процеса, приватизације коморских поседа те вишеструке обнове жупанијског система, на овом простору створена је мултиетничка и мултиконфесионална средина у којој су вера и школство имали пресудну улогу у стабилизацији становништва. У наведеним условима језичке, етничке и политичке разноликости, конфесионална припадност дуго је представљала најпоузданији идентитетски регистар, а парохијски живот био је једно од кључних средишта друштвене организације. Стога су црквене заједнице у Торонталској жупанији током XIX века постала места на којима су се сабирали различити слојеви припадности, они верски, локални, породични, сталешки, династички па и национални. Отуда, ликовно уређење ових богомоља показује да је сакрална уметност истовремено чувала континуитет побожности али и прихватала променљиве идеолошке импулсе времена.

У првој половини XIX века, нарочито у реформском добу и у годинама које претходе револуцији, на простору Торонталске жупаније паралелно су се одвијала два процеса. С једне стране, урбанизација, јачање културних установа, развој школства, штампе и јавног живота, док се, с друге стране, постепено обликује нова идеолошка осетљивост, у којој национални обрасци идентификације све изразитије продиру у простор јавне културе. Револуционарни догађаји и потоње доба апсолутизма насилно прекидају тек успостављену инфраструктуру културног развоја, док истовремено јачају потребу за стабилним облицима припадности. У том раздобљу конфесионални оквир остаје чврста структура која надживљава брзе смене управних система и

административних граница, док сакрално сликарство у тој напетости добија посебну улогу као сведочанство религиозног живота заједница, као и њихова потреба да у визуелном поретку пронађу трајнији смисао у времену политичких несигурности.

Након обнове Торонталске жупаније 1860. године и постизања Аустроугарске нагодбе 1867, долази до нове фазе у којој се политичка стабилизација преплиће са модернизационим замахом. Процес модернизације био је један од важних аспеката националног уједињења и спровођења концепта мађарске политичке нације, а темељио се на позитивистичкој клими читавог XIX века, у чији су се кохезиони исход уздали мађарски национални радници. Модернизација, која је на први поглед подразумевала технички и опште привредни напредак, истовремено је постала важан инструмент националне интеграције. Сакрална уметност у том процесу добија двоструку улогу, где остајући везана за литургијску функцију, она уједно постаје медиј кроз који се широј јавности пројектују модели хришћанске нације, историјског континуитета, династичке лојалности и културне припадности историјској али и тадашњој Угарској.

Тежња за самосталношћу Краљевине Угарске у оквиру Хабзбуршке, а затим и Аустроугарске монархије, манифестовала се током XIX века на различите начине, а визуелна култура имала је истакнуту улогу у обликовању тада актуелних стратегија. Позивајући се на античку и средњовековну прошлост, уобличену у фигури мађарских краљева, као и на наративе о постању етничке групе, мађарска нација је тумачила сопствену традицију у сврху потврде националног идентитета. У том систему, религиозно сликарство постајало је погодан медиј кроз који се сакрална прошлост, хришћанска садашњост и политички циљеви модерне државе доводе у међусобну везу. Избор тих иконографских модела је у многим случајевима представљао визуелни одговор на конкретне политичке прилике, локалне односе моћи и потребу да се у мултиетничком простору стално афирмише мађарска политичка и културна превласт. Као гранична регија, и Торонталска жупанија, смештена на обронку јужних територија, је у времену политичких недаћа, али и културних успона Краљевине, представљала спорни простор, мултиетничку и мултиконфесионалну позорницу моћи у којој је било неопходно стално потврђивати национални па тако и конфесионални поредак. Отуда је идеолошка делотворност сакралне уметности често почивала управо у способности да политичке и националне поруке преведе на језик побожности, традиције и историјског континуитета. Од предреволуционарног до постмиленијумског времена долази до трансформације механизама имплементације националног у сакрално стваралаштво, па је тако на простору Жупаније сачувана уметност прожета идејама историзма, романтизма, позноназаренске пикторалне логике, као и општеестетског култа Рафаела, Сикстинске Мадоне и других ренесансних и барокних узора.

Потом, Хертелендијева ера, те последње деценије XIX века представљају врхунац политичког, привредног и културног успона Торонталске жупаније. У том периоду се, паралелно са изградњом инфраструктуре, жупанијских институција и репрезентативних јавних простора, све снажније обликује идеја мађарске политичке нације. Врхунац асимилационих тенденција представљала је Миленијумска прослава 1896. године, која је настојала да прошлост, садашњост а исто тако и пројектовану будућност Угарске, обједини у јединствену слику надисторијског тријумфа. Упркос наглашеној мултиетничности угарског становништва, као и негодовањима осталих народа поводом националне прославе која је искључиво величала мађарску заједницу, Миленијум је остао упамћен као историјски тријумф мађарског национализма и државности, али и као тренутак од којег тај поредак улази у континуирано опадање. У сакралној уметности то се огледа кроз јачање мотива који су могли да повежу католичку побожност са мађарском историјском традицијом, али и кроз напетост између

универзалног хришћанског језика и све изразитије националне инструментализације визуелне културе.

Крај XIX и почетак XX века у Европи били су обележени растућим политичким и националним напетостима, које ће кулминирати Првим светским ратом. У Угарској је у том раздобљу јачала асимилациона политика, док је тумачење мађарске хришћанске прошлости све изразитије прилагођавано савременим политичким потребама. Културне представе, јавне свечаности и историјски симболи постали су средства којима се настојало да се становништво различитог порекла повеже са идејом јединствене мађарске политичке нације. Тај пројекат подразумевао је заједничку културу, историјско памћење и представу о будућности, али није отклонио националне и конфесионалне разлике унутар Краљевине. После распада Монархије и Тријанонског уговора, промене државних граница и политичких оквира утицале су и на начин на који је то наслеђе чувано, тумачено или потискивано на подручјима која су остала изван Мађарске.

У ширем културолошком контексту XIX века, који је са једне стране био обузет реконструкцијом „изгубљених светова" Оријента и златних доба европских нација, а са друге документовањем стварности помоћу технолошких иновација, јавља се дубока амбиваленција културе свесне сопствене пролазности. Изненадна освешћеност, својствена епохи препуној политичких преокрета, произвела је визуелне представе са тематиком успона и пада цивилизација, чији су наративи, укорењени у библијској тематици, постали омиљено визуелно штиво које је човек XIX века препознавао као одраз сопственог историјског искуства. Религиозно европско сликарство XIX века отуда одликују изразита стилска и концепцијска двојност. Ослањање на реминисценције старих мајстора, пре свега ренесансне и барокне традиције, и преузимање проверених композиционих образаца, али и тежња ка историјски егзактним, позитивистички утемељеним религиозним представама, које настоје да библијске и хришћанске теме прикажу у складу са новим археолошким и етнографским сазнањима. Те поменуте тенденције смењују се и прожимају у зависности од теолошког нагласка, захтева наручиоца и карактера простора, а неретко се могу срести унутар истог сакралног ансамбла као делови јединственог ликовног репертоара.

Посебан значај у том процесу имала је и истористичка парадигма. Њена суштина се поред историјски естетских цитата огледала махом у настојању да се прошлост употреби као активни ресурс модерног доба. У религиозном сликарству Торонталске жупаније то се испољава кроз позивање на ренесансне, барокне, назаренске и академске моделе, али и кроз репродуктивну културу XIX века, која је омогућила широку циркулацију и трансформацију визуелних образаца. Традиционални ликовни модели стога стоје заједно са историцистички конципираним композицијама, сведочећи о комплексности визуелне културе XIX века. У сваком појединачном случају они су добијали нови смисао у складу са местом, наручиоцем, конфесионалним програмом и политичким тренутком настанка.

Поред јавних црквених и школских програма, значајан део анализиране грађе односи се на властелинско сакрално градитељство и приватне ктиторске подухвате. У тим случајевима још јасније долази до изражаја улога племићких породица као посредника између локалног простора и европских културних центара. Породице које су располагале економским и културним капиталом могле су да ангажују истакнуте уметнике, наручују дела у престоничким атељеима, прате савремене стилске токове и у сопственим задужбинама обликују програме који су истовремено служили побожности и репрезентацији. Такви подухвати сведоче о приватној и породичној побожности, али и о жељи ктитора да у сакралном простору материјализују сопствени статус и културну оријентацију. Стога властелинске цркве и капеле Торонталске жупаније треба разумети

као просторе у којима се лична меморија укршта са јавном репрезентацијом, а локална побожност са европским уметничким језиком.

Уметници чија су дела разматрана у раду додатно потврђују ширину овог културног поља. Поменути уметници и занатлије припадају различитим уметничким срединама, поетикама и генерацијама, али њихово присуство у сакралном наслеђу Торонталске жупаније показује да је овај простор био недвосмислено повезан са ширим уметничким токовима XIX и почетка XX века. Њихова дела сведоче о присуству академског реализма, романтизма, назаренских одјека, историзма, симболичког мишљења и репродуктивне културе. Истовремено, она показују да се уметничка продукција не може разумети без наручилачког контекста. Исти уметник или исти визуелни модел могао је у различитим срединама добити различиту функцију: у једном случају као израз јавне побожности, у другом као знак породичне репрезентације, у трећем као носилац национално-политичке идеје.

Избијањем Првог светског рата прекинут је развојни лук који је током претходних деценија омогућио изградњу, украшавање и институционално одржавање сакралних простора. Ратна мобилизација, економска оскудица и реквизиције црквених добара означиле су радикалну промену односа према сакралној материјалној култури. Звона, метални делови оргуља, бакарни покривачи и други елементи који су у мирнодопском контексту били носиоци звучног, визуелног и симболичког идентитета цркве, у условима ратне економије постају стратешка сировина. Тај процес показује колико је крхка била материјална основа сакралне репрезентације. Оно што је у доба модернизације и јубилеја било знак напретка, побожности и поноса заједнице, у ратној нужди сведено је на ресурс. Тако се у самом крају посматраног периода затвара круг, где се сакрална уметност, која је током XIX века служила као поље идеолошких пројекција, конфесионалног памћења и културне репрезентације, суочава са кризом која доводи у питање и њен материјални опстанак.

Распад Аустроугарске монархије 1918. године и потоње утврђивање нових граница Тријанонским уговором означили су крај политичког оквира у којем је религиозно сликарство Торонталске жупаније настало. Нестанком жупаније није, међутим, нестало и њено културно наслеђе. Оно је наставило да постоји у оквиру нових политичких граница и измењеном конфесионалном контексту, често лишено првобитних значења или потиснуто из јавног памћења. Многе цркве, слике и програми наставили су да функционишу у литургијском животу локалних заједница, док су други били измештени, оштећени, заборављени или уништени. Отуда је њихово савремено проучавање важно сагледавати као чин реконструкције културне меморије једног простора чије су административне, па тако и симболичке границе више пута прекрајане.

Закључно, религиозно сликарство Торонталске жупаније у датом периоду треба разумети као уметнички корпус који је настајао на раскршћу конфесионалне стабилизације, свеопште модернизације, националне интеграције, племићке и грађанске репрезентације, европских стилских трансфера те коначног распада једног империјалног поретка.

ЛИТЕРАТУРА

А. Барат, „Нови Кнежевац”, у: Б. Бодо (координатор пројекта), *Хронологија градова: Анина, Бокша, Бузјаш, Велики Семиклуш, Гатаја, Дета, Жомбољ, Нова Молдава, Оравица, Оцелу Рошу, Рекаш, Фаџет, Херкулска Бања, Чаково – Румунија и Алибунар, Бела Црква, Житиште, Ковачица, Ковин, Нова Црња, Нови Бечеј, Нови Кнежевац, Сечањ, Чока – Србија*, Темишвар, 2009.

А. Ереш, *Васа Поморишац: Сликар модерности и континуитета*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2024.

А. Станојловић, *Петровград,* Петровград, 1938.

Б. Ковачевић, „Уз албум репродукција Даниелових слика“, у: *Поезија Божидара Ковачевића*, песма XXXVI, Београд, 1926.

В. Мајсторовић, *Сецесија у архитектури Зрењанина*, Завод за заштиту споменика, Зрењанин, 2016.

В. Петровић, „Константин Данил“, *Народна енциклопедија*, Загреб, Библиографски завод, 1927.

В. Поповић, „Константин Данил у светлу нових докумената“, у: *Бечки бидермајер и бидермајер код Срба*, симпозијум, Народни музеј у Београду, 18–19. 5. 1981, 101–110.

В. Симић, *За љубав отаџбине: Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад, 2012.

В. Стојковић, „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 49, Нови Сад, 2021, 143–164.

В. Стојковић, *Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство*, мастер рад, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2021.

В. Стојковић, „Велики чин одрицања: мортификација Свете Јелисавете Угарске на слици Филипа Х. Калдерона“, у: *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, Београд, Универзитет у Београду, 2024, 195–211.

В. Стојковић, „Ехо ренесансе: копије дела Леонарда да Винчија и Рафаела у римокатоличким црквама Зрењанина“, у: *Неоренесансни дух Медитерана у Банату*, Зрењанин, 2025, 39–55.

Г. Васин, „Јужноугарски Срби пред политиком асимилације 1878–1914“, у: Д. Микавица, Н. Лемајић, Г. Васин и Н. Нинковић (ур.), *Срби у Хабзбуршкој монархији: од Благовештенског сабора до слома Аустроугарске 1861–1918*, Нови Сад, 2016.

Д. Куручев, „Сликар историје и портрета: Константин Данил“, *Рад Музеја Војводине*, бр. 56, Нови Сад, Музеј Војводине, 2014, 305–307.

Д. Медаковић, „Црквено сликарство Константина Данила“, у: *Константин Данил 1789 (?) – 1873*, Зрењанин, Народни музеј Зрењанин, 1961.

Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII–XX века: ликови и дела*, Нови Сад, Матица српска, 1968.

Д. Кириловић, *Помађаривање Срба у Јужној Угарској*, Нови Сад, 1935.

Д. Маринковић и Д. Ружић, *Римокатоличка црква Светог Карла Боромејског у Панчеву*, Панчево, 2021.

Д. Раушки, *Три цркве у Новом Милошеву = Novo Miloševo (Beodra és Karlova) három temploma = Three Churches in Novo Miloševo*, Нови Бечеј – Ново Милошево, 2017.

Д. Воргић, „Витражи Жупанијске палате у Великом Бечкереку (Зрењанину)“, у: Zs. Korhecz Papp (ур.), *Festett üvegablakok: konferenciakötet = Vitraži: zbornik konferencije*, Суботица, Градски музеј Суботица, 2024, 83–92.

З. Ђере, „Исељавање из Торонталске, Бачко-бодрошке и сремске жупаније у периоду од 1900. до 1910. године“, *Истраживања*, бр. 13, Нови Сад, 1990.

З. Симић Миловановић, „Константин Данил: поводом стопедесетогодишњице рођења“, *Летопис Матице српске*, децембар 1949, 345–355.

З. Маркуш, „Портрети Константина Данила“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, Матица српска, 1953.

З. Ђере, „Идеологија мађарске Свете круне“, у: *Војвођански простор у контексту европске историје*, ур. В. Гавриловић, Нови Сад, 2012, 137–159.

И. Борозан, „Између доказа и имагинације: уобличавање традиције и уметности у служби српске монархије XIX века“, у: Л. Мереник, И. Борозан и В. Симић (ур.), *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Београд, 2016, 71–85.

И. Борозан, „Између историје и вере: Јохан Фридрих Овербек и уметност немачких назарена”, у: И. Борозан (ур.), *Димитрије Аврамовић. Уметник европских оквира и српског контекста*, Нови Сад, 2017, 13–47.

И. Борозан, „Култ Рафаела и назаренско сликарство: Богородица са Христом Аксентија Мародића на ковиљском иконостасу“, *Саопштења*, бр. L, 2018, 197–212.

И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018.

И. Савић, „Између историјске веродостојности и симболистичке визије: слика *Голгота* Стевана Алексића из Збирке икона „Секулић““, *Годишњак града Београда*, књ. LXIII–LXIV, 2016–2017, 81–100.

Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, каталог изложбе, Нови Сад, Галерија Матице српске, 1989.

Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2008.

Ј. Кнежевић, *Антал Штрајтман, Јене Велдер, Јожеф Варкоњи, Емил Женар*, каталог изложбе, Зрењанин, Народни музеј Зрењанин, Библиотека Народног музеја Зрењанин, 1989.

Ј. Миловановић и В. Стојковић, „На тромеђи образовања, вере и нације: слика *Patrona Hungariae* Јаноша Бема“, *Зборник Народног музеја Србије*, XXV–2, Београд, 2022, 201–223.

Ј. Миловановић, *Визуелизација концепта мађарске политичке нације у јужној Угарској током последњих деценија 19. и почетком 20. века*, докторска дисертација, Београд, 2022.

Ј. Миловановић, „Визуелизација Миленијумске прославе у Будимпешти 1896. године – слика *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* Пала Вага“, *Зборник Народног музеја*, XXII/2, Београд, 2016, 201–219.

Ј. Д. Миловановић, „Миленијумска прослава 1896. године и споменичка култура: Миленијумска кула на Гардошу у Земуну“, *Саопштења*, XLIX, 2017, 185–210.

Ј. Ромелић и Ј. Миланковић Јованов, *Општина Нови Кнежевац: монографија*, Нови Сад, 2020.

Ј. Сабо, Д. Зрнић и А. Пап, *Емил Талијан: сећање на светског путника и ловца = Tallián Emil: emlékezés egy világutazóra és vadászra*, Нови Кнежевац, А. Д. Алева, 2001.
К. Орел, *Средња Европа: од идеје до историје*, Београд, 2012.

К. Телбизов, „Общинското управление на банатските български общини под австрийска и унгарска власт“, *Годишник на Висшето училище за стопански и социални науки „Св. Кирил Славянобългарски“*, кн. 18, Варна, 1945, 1–57.

К. Хел, *Доживљаји једног Американца у Торонталској жупанији*, прир. и прев. Ф. Крчмар, Зрењанин, Зрењанин експлоратива – Институт за подунавско-швапску историју и регионалне студије, Тибинген, 2025.

Л. Николић и В. Николић, *Српски сликари: прилог културној повестници српског народа*, [место], Штампарија Јове Карамата, 1895.

М. Бешлин, „Историјски развој Новог Милошева“, у: Д. Раушки и М. Бешлин, *Градитељско наслеђе Новог Милошева*, Зрењанин, Завод за заштиту споменика културе, 2013, 9–24.

М. Кујунџић, *Радован Лазаревић: Хроника Лазарева. Дођи и остати*, Нови Сад, 1997.

М. Јовановић, *Школа Константина Данила*, каталог изложбе, Зрењанин, 1967.

М. Кујунџић, „Село надомак града“, у: *Хроника Лазарева II*, Зрењанин, 2000.

М. Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења*, бр. XXXIV, 2002, 361–385.

М. Шијаковић, „Великобечкеречки сликар Јозеф Гојгнер”, *Улазница: часопис за културу, уметност и друштвена питања*, бр. 110, Зрењанин, децембар 1987, 106–115.

Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, Завод за уџбенике, 2006.

О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату”, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, VI–VII, 1976, 117–183.

О. Милановић-Јовић, „Из сликарства и примењене уметности у Банату“, *Грађа за проучавање споменика Војводине*, 1978, 121–243.

О. Милановић-Јовић, „Аутори дела ликовних и примењених уметности евидентираних у Банату“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, VIII–IX, 1978, 319–332.

О. Скоко, „Уметничко одељење Народног музеја Зрењанин: Збирка ликовне уметности. Од оснивања Музеја до краја Другог светског рата“, у: *Народни музеј Зрењанин 1911–2021*, Зрењанин, Народни музеј Зрењанин, 2021.

П. Васић, „Константин Данил и његов круг“, у: *Школа Константина Данила*, каталог изложбе, Зрењанин, 1967.

П. Васић, „Портрети Константина Данила“, у: *Константин Данил 1789 (?) – 1873*, Зрењанин, Народни музеј Зрењанин, 1961.

П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал и А. Касаш, *Историја Мађара*, Београд, 2002.

С. Бакић, „Рестаураторски радови на три цркве у Зрењанину“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XXI, Нови Сад, 2004, 15–37.

С. Брајовић, „Рафаел у ренесанси и европској нововековној култури”, у: Т. Палковљевић, И. Тасијас, Д. Королија Црквењаков (ур.), *Humanism and Renaissance in Central Apennines. Parallell*, Нови Сад, 2013, 96–117.

С. Брајовић и И. Борозан, „Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића“, у: *Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији: зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, кн. 3, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2015, 29–44.

С. Љубичић, „Римокатоличка црква Св. Ђорђа“, *Заштитар: зборник заштите непокретних културних добара Међуопштинског завода за заштиту споменика културе Суботица*, бр. 1, Суботица, 2006, 94;

Грађа Међуопштинског завода за заштиту споменика културе Суботица, https://www.heritage-su.org.rs/rimokatolicka-crkva-sv-djordja/, приступљено 24. 3. 2026.

С. Стојановић, *Монографија Зрењанинске гимназије*, едиција Посебна издања, књ. 2, Зрењанин, 1997.

С. Ћурчић и М. Јовановић, *Атлас насеља Војводине II: Банат*, св. 1–2, Нови Сад, 2014, 346–350.

Ф. Немет, *Тај дивни колорит грађанства: Ликовни живот у Великом Бечкереку у 19. и почетком 20. века*, Зрењанин, 2009.

Ф. Крчмар, „Прилог биографији грофа Мерсија“, *Зборник Матице српске за историју*, бр. 83, Нови Сад, 2011, 105–118.

Ф. Крчмар, „Од музеја Торонталске жупаније до Народног музеја Зрењанин“, у: *Народни музеј Зрењанин 1911–2021*, Зрењанин, Народни музеј Зрењанин, 2021.

Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918*, докторска дисертација, Нови Сад, 2016.

Ф. Крчмар, „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборава“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXIX, 2016, 157–173.

Ф. Крчмар, *Ласло Карачоњи и његово доба: торонталска биографија у светлу новинских натписа 1854–1869*, Ново Милошево – Нови Бечеј, 2019.

Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (I део)“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXXI, Нови Сад, 2018, 45–54.

Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (II део)“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXXII, Нови Сад, 2019, 115–122.

Ф. Крчмар, „Изградња и уређење католичке цркве св. Јана Непомука у Великом Бечкереку (III део)“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXXIII, Нови Сад, 2020, 208–218.

*

A. Bojtos, *Nagy mesterek nyomában: Benczúr Gyula és Lotz Károly tanári tevékenysége az I. és II. számú festészeti mesteriskolában*, doktorska disertacija, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, 2024.

A. Cobban, „The Rise of the Nation-State System“, y: A. D. Smith, J. Hutchinson (eds.), *Nationalism*, New York, Oxford University Press, 1994, 245–250.

A. D. Smith, *National Identity*, Ethnonationalism Comparative Perspective, London, 1991.

A. D. Smith, „The Crisis of Dual Legitimation“, u: A. D. Smith, J. Hutchinson (eds.), *Nationalism*, New York, Oxford University Press, 1994, 113–121.

A. G. Brock, *Mary Magdalene, The First Apostle: The Struggle for Authority*, Harvard Theological Studies 51, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003.

A. George-Mayer, *Erinnerungen an C. Rahl*, Wien, 1882.

A. Henning, *Gemäldegalerie Alte Meister – Die Sixtinische Madonna: Raffaels Kultbild wird 500*, München, 2012.

A. Kolozsi, *Social Construction of the Native Faith: Mytho-Historical Narratives and Identity-Discourse in Hungarian Neo-Paganism*, Central European University, Nationalism Studies Program, 2012.

A. LaCocque, „Eden“, u: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2014, 246–248.

A. Lezáun, *The History of the Order of the Pious Schools*, Madrid, 2011.

A. N. Didron i M. Stokes, *Christian Iconography, or the History of Christian Art in the Middle Ages*, Vol. 1: *The History of the Nimbus, the Aureole, and the Glory; Representations of the Trinity*, London, 2018.

A. J. Wharton, *Selling Jerusalem: Relics, Replicas, Theme Parks*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, 169–170.

„Aranyi Lajos“, *Magyar Életrajzi Lexikon*, Arcanum, https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/a-a-744F8/aranyi-lajos-7469B/, приступљено 16. 12. 2024.

A. Steritmann, „A zsigmondfalvi templom“, *Torontál*, br. 109, Veliki Bečkerek, 14. 5. 1913, 1–2, Biblioteka Narodnog muzeja Zrenjanin.

Á. Szűcs и M. Wójtowicz, *A Feszty-körkép*, Budapest, Helikon, 1996.

A. Schellenberg, „Adam (Primeval Human Being)“, u: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, 4–11.

A. Vásárhelyi, „Vásárhelyi András éneke Szűz Máriához“, *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalom történetéhez*, ELTE, magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/kkor/009.htm, приступљено 28. 5. 2026; песма је сачувана у *Peer-kódex* и *Thewrewk-kódex*; критичко издање: *Régi Magyar Költők Tára*, I/2, 236–240.

A. Zs. Kovács, „Munkácsy and the French Critics. The French Reception of *The Last Day of a Condemned Man* and *Milton*. Munkácsy Exhibitions in Paris between 1870 and 1900“, in: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 89–103.

B. Büki, „A Bakáts téri templom falképeiről“, u: A. Tüskés (szerk.), *Ars perennis: Fiatal Művészettörténészek 11. Konferenciája*, CentrArt Művészettörténeti Műhely Tanulmányok / Primus Gradus Tanulmányok, Budapest, 2010, 343–353.

B. D. Chilton, „Abraham“, u: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2014.

B. Duránci, „A nagybecskereki impresszionisták“, *Híd*, No. 1, 1990, 69–78.

B. Holaus, E. Hülmbauer i C. Wöhrer (Bearb.), *Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts*, Bd. 3: *L–R*, Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg.), Wien, 1998.

B. Hóman, G. Szekfű, *Magyar történet I–IV*, Budapest, 1936.

Б. Којичић и Д. Воргић, „Златар Карл Хелмболд и његова кућа из хиљаду и једне ноћи“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, књ. XXXI, Нови Сад, 2018, 145–156.

„Blessings and Curses“, u: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, 83–85.

B. János, *Nemes családok Csanád vármegyében*, Csanád, 1913.

„Blessed Karolina Gerhardinger“, *CatholicSaints.Info*, https://catholicsaints.info/blessed-karolina-gerhardinger/, приступљено 12.06.2026.

B. Neil i D. Casey, „Religious Leaders, Late Antiquity“, u: J. M. O'Brien (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Gender Studies*, Vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 2014.

„Bonnaz Sándor“, u: I. Diós и J. Viczián (yp.), *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, St. Stephen's Society, 1996.

B. Pavlov, „Istorijat vlastelinstva Ečka“, u: S. Ćurčić, *Ribnjak Ečka*, Lukino Selo, 1992, 137–234.

B. Stephenson, „Ritual Art“, u: T. Beal (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, Vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 2015, 306–316.

B. Varga, *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-Siècle Hungary*, New York, 2016.

C. Attard, „The Sacred Hearts of Anton Inglott“, *Academia.edu*, https://www.academia.edu/40043790/The_Sacred_Hearts_of_Anton_Inglott, приступљено 15. 6. 2025.

C. Gaggetta, „The Faithful Copy as a Medium of Appropriation and Propaganda: French Commissions after Leonardo's *Last Supper*“, u: A. Putzger, M. Heisterberg i S. Müller-Bechtel (eds.), *Nichts Neues schaffen: Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*, Berlin, De Gruyter, 2018, 133–152.

C. Grewe, *The Nazarenes, Romantic Avant-garde and the Art of the Concept,* Pennsylvania, 2015.

C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Histories of Vision, Farnham – Burlington, VT, Ashgate, 2009.

C. Ekelhart-Reinwetter, „Lamberg-Sprinzenstein, Anton Franz de Paula Graf von“, *Neue Deutsche Biographie*, Vol. 13, 1982, 430, *Deutsche Biographie*, www.deutsche-biographie.de/gnd136222609.html#ndbcontent, приступљено 27. 5. 2026.

C. Huemer, „Weltreisende Wandgemälde: Munkácsy, Sedelmeyer und das Wiener Künstlerhaus“, u: *Magic & Mystery: Mihály Munkácsy*, Künstlerhaus Wien, Wien, 2012, 74–85.

C. Jockle, *Encyclopedia of Saints*, London, 1997.

C. Pirovano (ed.), *Raffaello a Firenze: dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Firenze, Electa, 1984.

„Csajághy Sándor“, *Magyar életrajzi lexikon*, Arcanum, https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/c-cs-74E9A/csajaghy-sandor-74EEC/, приступљено 19. 5. 2025.

C. von Heijne, „Angels“, u: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, 20–24.

C. von Lützow, *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste*, Wien, 1877.

C. von Wurzbach, „Van der Venne, Adolph“, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vol. 49, Wien, 1856–1891.

C. von Wurzbach, „Hörbiger, Alois“, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vol. 9, Wien, 1863, 124–125.

C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 16, Wien, 1867, 64.

D. Atkinson, „The Ballad Revival and National Literature: Textual Authority and the Invention of Tradition“, u: T. Baycroft i D. M. Hopkin (eds.), *Folklore and Nationalism in Europe during the Long Nineteenth Century*, Leiden – Boston, Brill, 2012, 25–37.

D. Damjanović, *Saborna crkva Vavedenja Presvete Bogorodice u Plaškom, Povijest episkopalnog kompleksa,* Zagreb, 2005.

D. Damjanović, „Friedrich Schmidt i arhitektura Đakovačke katedrale“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 32, 2008, 251–268.

D. Damjanović, „Srednjovjekovno-barokna đakovačka katedrala i njezina sudbina“, *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, Vol. 40, 2008, 151–176.

D. Damjanović, *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Zagreb – Đakovo, 2017.

D. Damjanović, „Neogotika u hrvatskoj arhitekturi 19. i ranog 20. stoljeća“, u: D. Damjanović (ur.), *Imago, imaginatio, imaginabile: zbornik u čast Zvonka Makovića*, Zagreb, 2018, 159–161.

D. Đukanović, *Arhitektura rimokatoličkih crkava Vojvodine od 1699. do 1939. godine*, Beograd, 2015.

D. H. Farmer, *The Oxford dictionary of Saints,* Oxford, 2003.

D. Morgan, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1999.

D. M. Gunn, “Reproductions, Biblical”, in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, ed. T. Beal, Vol. 2, Oxford, 2015, 289–293.

D. M. Gunn, “Illustration, Bible”, in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, ed. T. Beal, Vol. 1, Oxford, 2015, 435–457.

D. R. Živojinović, *Uspon Evrope 1450–1789*, Beograd, 1995.

D. Vorgić, *Oltarske slike Sekelj Bertalana u Zrenjaninskoj katedrali*, Filozofski fakultet, Beograd, 2006.

D. Vorgić, *Od istoricizma do modernizma. Zbirka Stakla – Vorgić: dve pasije, jedna izložba*, katalog izložbe, Zrenjanin, Narodni muzej Zrenjanin, 2013.

D. Vorgić, „Vitraži Županijske palate u Velikom Bečkereku (Zrenjaninu) = A nagybecskereki Megyeháza festett üvegablakai”, u: Z. Korhecz Papp (ur.), *Vitraži: zbornik konferencije = Festett üvegablakok: konferenciakötet*, Subotica, 2024, 83–92.

„Dr. Arányi Lajosnak, a budapesti egyetem nyugalmazott tanárának a „hunyadvári“ előnév használhatását díjmentesen megengedem“, *Budapesti Közlöny*, 28. 1. 1875.

E. Gazdag, M. Grgić i V. Novak, *Ečka: mala istorija Banata*, Zrenjanin, 2012.

E. Tóth, *A magyar Szent Korona. Királyok és koronázások*, Szelényi Károly, 1999.

E. Vende, „Bonnaz Sándor“, u: S. Borovszky (ed.), *Magyarország vármegyéi és városai: Temesvár*, Kézikönyvtár, Arcanum, https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Borovszky-borovszky-samu-magyarorszag-varmegyei-es-varosai-1/temesvar-1A7E9/irodalom-tudomany-es-muveszet-a-bevezetest-az-irok-eletrajzat-es-a-sajtot-irta-vende-erno-tanar-az-irodalomtorteneti-tarsasag-valasztmanyi-tagja-1AE52/bonnaz-sandor-1AE96/, приступљено [19.05.2026].

E. Reiszig, „Torontál vármegye községei“, u: S. Borovszky (ur.), *Magyarország vármegyéi és városai: Torontál vármegye*, допунио A. Vende, Kézikönyvtár, https://mek.oszk.hu/09500/09536/html/0024/6.html?utm_, приступљено 11.04. 2025.

E. C. Consavari, „Tintoretto’s Holy Hermits at the Scuola Grande di San Rocco“, u: M. A. Erhardt i A. M. Morris (eds.), *Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Studies in Religion and the Arts, Vol. 7, Leiden – Boston, Brill, 2012, 135–160.

E. Király и J. Papp (eds.), *A magyar művészet a 19. században: Képzőművészet*, Budapest, MTA BTK – Osiris, 2018.

E. Hobsbawm и T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

E. Miklósik, „Un secol de educaţie artistică în oraşul Timişoara. Tradiţie şi postmodernitate“, u: I. Medinski i A. Miklósik (eds.), *Tradiţie şi postmodernitate: 200 de ani de artă plastică în Banat*, 2. izd., rev. i prošireno, Timişoara, Editura Graphite, 2012, 32–36.

E. Miklósik, „Botezuri, cununii şi înmormântări. Artişti consemnaţi în registrele parohiale din Cetatea Timişoarei în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea“, *Analele Banatului*, S.N., Arheologie–Istorie, Vol. XXIV, 2016, 431–447.

E. Ferguson et al. (eds.), *Encyclopedia of Early Christianity*, London, 1998.

F. Braudel, „Histoire et sciences sociales: la longue durée“, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Vol. 13, No. 4, 1958, 725–753.

F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005.

F. Büttner, A. Gottdang, *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München, 2013.

F. Galla, „Borromei Szent Károly hatása Magyarországon“, *Theologia: hittudományi folyóirat*, Vol. 6, No. 1, 1939.

F. H. Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst: Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes*, Marburg an der Lahn, 1924.

F. Krčmar, „Izgradnja i uređenje katoličke crkve sv. Jana Nepomuka u Velikom Bečkereku (1. deo)“, *Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine*, knj. XXXI, Novi Sad, 2018, 45–54.

F. Milleker, *Geschichte der Stadt Veliki Bečkerek 1333–1918*, Wrschatz, 1933.

F. Mileker, *Istorija varoši Veliki Bečkerek 1333–1918*, [mesto], Istorijski arhiv – IP, 2011, 315.

F. Nemeth, „Prilozi izučavanju početaka kulturnog života u Zrenjaninu“, *Ulaznica: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, Vol. 17, No. 89, 1983, 27–31.

F. Németh, „A historizmusról. A historizmus mint művészettörténeti fogalom“, y: A. Zádor (ed.), *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*, Budapest, 1993, 11–20.

F. Németh, „A bánáti közművelődés szolgálatában: Száztíz éve alakult meg a Torontálvármegyei Magyar Közművelődési Egyesület (3. rész)“, *Családi Kör*, Újvidék, 1995.

F. Németh, „A millennium Bánátban – Bánátiak a Millenniumon“, y: *A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1100 година доселења Мађара и Војводина*, зборник радова, Београд – Újvidék, 1997, 339–344.

F. Németh, *Negyed évezred az Úr szolgálatában: a nagybecskereki római katolikus egyházközség története (1753–2003)*, Nagybecskerek, 2004.

F. Németh, „A bánáti művelődéstörténeti kutatások sajátosságai és kihívásai a 21. század elején“, *Létünk: társadalom, tudomány, kultúra*, Vol. 45, No. 4, 2015, 15–22.

F. Németh, *A bánsági középtanoda: a nagybecskereki piarista gimnázium története (1846–1920)*, Szabadka, 2015.

F. Németh, *A Nagybecskereki Piarista Gimnázium története 1846–1920*, Szabadka, 2015, https://mtt.org.rs/wp-content/uploads/Nemeth-Ferenc-Piaristak-2015.pdf, приступљено 27. 1. 2021.

F. Németh, *A jótékonyság bánáti apostola: „Aki folyvást másoknak élt…”*, Kollegium Becskerek, https://kollegiumbecskerek.rs/wordpres/wp-content/uploads/Rolunk/Nevadonk/Szathmary-Karolina.pdf, приступљено 13. 6. 2025.

G. Corvaglia, „Santa Vittoria Vergine e Martire: storia di una devozione a Spongano“, u: *Villaggio Salento*, Nardò, 2007, 27–35.

G. Györffy, *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza*, Vol. 1: *Abaújvár, Arad, Árva, Bács, Baranya, Bars, Békés, Bereg, Beszterce, Bihar, Bodrog, Borsod, Brassó, Csanád és Csongrád megye*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963.

G. Szatmári, „Hommage à Munkácsy“, in: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 223–225,

G. Kas, „Attila lakomájának művelődéstörténeti háttere, Than Mór képe alapján. Attila fejedelem halálának 1550. évfordulójára“, *Honismeret*, Vol. 31, No. 4, 2003, 3–7, https://mek.oszk.hu/04000/04022/html/dokumentum.htm, приступљено 30. 3. 2026.

G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4/1: *Die Kirche*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1976.

G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. I: *Christ's Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles*, London, 1972.

G. Klaniczay, *Holy Rulers and Blessed Princesses: Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

G. M. Koller, *Donauschwäbische Siedlungsgeschichte im Banat: Eine Familiengeschichte in Lovrin, Deutsch-Etschka und Rudolfsgnad von 1784 bis 1944*, мастер рад, Universität Wien, 2017.

G. M. Pilo, G. C. Argan, A. Fornasieri i F. Pilo (eds.), *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo: Pordenone, Museo Civico, Palazzo Ricchieri, 4 aprile – 30 settembre 1971: catalogo della mostra*, Vol. 1, Pordenone, 1971.

G. Santha, *San José de Calasanz: su obra y escritos*, Madrid, 1956.

G. Rovani, *Storia delle lettere e delle arti in Italia: giusta le reciproche*, Vol. 4, Milano, Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola, 1858, 453–455.

G. E. Sterling, „Allegory/Typology“, in: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, 17–20.

„Gustave Doré“, u: T. Beal (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, Vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 2015, 271–274.

G. Allmer, J. Riedmann i G. Tötschinger, *Alois Hörbiger 1810–1876: Der Orgelbauer von Tirol*, Wildschönau, Bergbauernmuseum z' Bach, 2010, 28–34.

G. Barbieri, u: L. Bardi (ed.), *L'Imperiale e Reale Galleria Pitti Illustrata*, Vol. IV, Firenze, 1842, br. 6.

H. Delehaye, *Étude sur le légendier romain: les saints de novembre et de décembre*, vol. 23, Bruxelles, 1936.

H. Delehaye, „Commentarius perpetuus in Martyrologium Hieronymianum“, *Acta Sanctorum Novembris*, tom. II, pars posterior, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1931.

H. Klinger, *Der Maler Josef Kessler 1825–1887: Ein Beitrag zur Wiener Kunst der Spätromantik*, Wien, Eigenverlag, 2005.

H. J. Algermissen, M. Hein, C. Kähler i J. Wanke, *Mehr als Brot und Rosen: Elisabeth von Thüringen heute*, Freiburg im Breisgau, Herder, 2007.

H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt, 2005.

H. Seton-Watson, „Old and New Nations“, u: A. D. Smith, J. Hutchinson (eds.), *Nationalism*, New York, Oxford University Press, 1994.

H. Thurston, D. Attwater, *Butler's Lives of the Saints*, Vol. IV, London, Burns & Oates, 1956.

H. Thurston, *The Stations of the Cross: An Account of Their History and Devotional Purpose*, London, Burns and Oates, 1914, 73–79.

H. Vlieghe, *Saints I*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, No. VIII, [mesto], Arcade Press, 1972, 34–48.

H. van Os, „Rembrandts Offer van Abraham in de Hermitage“, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam, 2005

H. Holland, „Liezen-Mayer, Alexander von“, *Allgemeine Deutsche Biographie*, Vol. 51, Leipzig, Duncker & Humblot, 1906.

I. Bolovan, R. Gräf (eds.), *O istorie a Banatului. Compendiu. Istorie contemporană*, Academia Română – Centrul de Studii Transilvane, 2023.

I. Berkeszi, „Temesvári művészek“, *Történelmi és Régészeti Értesítő*, XXV, 3–4, Temesvár, 1909, 1–144.

I. Collavizza, „Dai salotti eruditi alla pubblicistica ottocentesca. Per l'immagine di Michelangelo Grigoletti“, u: *Omaggio a Michelangelo Grigoletti (1801–1870)*, Museo Civico d'Arte – Palazzo Ricchieri, Pordenone, 2007, 75–106.

I. Eberl, „Der erste hat den Tod, der zweite die Not, der dritte das Brot: Zur wirtschaftlichen Situation und Bedeutung der Donauschwaben“, *Beiträge zur Landeskunde*, No. 2, Apr. 1990, *Staatsanzeiger Baden-Württemberg*.

I. Gerát i T. Gábriš, „Money, Oath and Justice: The Iconography of Saint Nicholas and Paradigm Shifts in Medieval Legal History“, *ARS*, Vol. 58, No. 1, 2025, 3–20.

I. Maisch, *Mary Magdalene: The Image of a Woman through the Centuries*, prev. L. M. Maloney, Collegeville, MN, Liturgical Press, 1998.

I. Miloia, „Constantin Daniel a fost sârb sau român?“, *Luceafărul*, god. I, br. 1, januar 1935, 21–26.

I. Jeszenszky, *Torontál vármegye gazdasági monographiája*, Budapest, 1904.

J. Bartholomew, „The Role of Judith in Margaret Fell's *Women's Speaking Justified*“, u: K. R. Brine et al. (eds.), *The Sword of Judith: Judith Studies across the Disciplines*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, 269–277.

J. Boros, „A Hungarian Painter in Paris: Mihály Munkácsy's Career between 1870 and 1896“, y: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 33–60.

J. Burger, *Heimatbuch der Gemeinde Modosch im Banat und Ortschronik der Gemeinde*, Konstanz, 1964.

J. D. G. Dunn, „Adam, Last“, u: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, 11–13.

J. de Voragine, *The Golden Legend, or Lives of the Saints*, Vol. 4, prev. W. Caxton, F. S. Ellis (ed.), Grand Rapids, MI, Christian Classics Ethereal Library, 1900, repr. 1922, 1931, https://ccel.org/ccel/v/voragine/goldleg4/cache/goldleg4.pdf, приступљено 26. 10. 2025.

J. Domènech i Mira, „Joseph Calasanz (1557–1648)“, *PROSPECTS: the quarterly review of comparative education*, Vol. XXVII, No. 2, Paris, UNESCO: International Bureau of Education, June 1998, 327–339, 327.

J. Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, New York, Harper Collins, 1995.

J. Royt, *Der hl. Johannes von Nepomuk*, Regensburg, Schnell & Steiner, 1993.

J. Sisa, „A beodrai Karátsonyi-kastélyok és Pán József“, u: E. Szentesi, K. Menténi i A. Simon (eds.), *Kő kövön / Stein auf Stein: Dávid Ferenc 73. születésnapjára / Festschrift für Ferenc Dávid*, Vol. II, Budapest, Vince Kiadó, 2013.

J. Sisa, *Motherland and Progress: Hungarian Architecture and Design 1800–1900*, Basel, Birkhäuser, 2016.

J. Szinnyei, „Arányi Béla“, *Magyar írók élete és munkái*, Arcanum Digitális Tudománytár, приступљено 16. 6. 2024.

J. Szinnyei, „Lichtenegger József“, *Magyar írók élete és munkái*, Arcanum. приступљено 16. 12. 2024.

J. Szabó, *A törökkanizsai kastélyparkok árnyékában: bánáti hely- és művelődéstörténeti írások*, Zenta, 2017.

J. Szinnyei, „Lichtenegger József“, *Magyar írók élete és munkái*, Budapest, 1981, https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-irok-elete-es-munkai-szinnyei-jozsef-7891B/l-940D4/lichtenegger-jozsef-9587B/, приступљено 5. 8. 2021.

J. T. Hibbard, „Apocalypticism“, u: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2013, 42–46.

J. T. Schulenburg, „Holy Women and the Needle Arts: Piety, Devotion, and Stitching the Sacred, ca. 500–1150“, u: K. A. Smith i S. Wells (eds.), *Negotiating Community and Difference in Medieval Europe: Gender, Power, Patronage, and the Authority of Religion in Latin Christendom*, Studies in the History of Christian Traditions, Vol. 144, Leiden – Boston, Brill, 2009, 83–110.

J. von Herzogenberg, „Johannes von Nepomuk“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 7: *Ikonographie der Heiligen. Innozenz bis Melchisedech*, hrsg. von W. Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1974, Sp. 153–157.

J. Wasserman, „Reflections on the Last Supper of Leonardo da Vinci“, *Arte Lombarda*, nuova serie, No. 66 (3), *Leonardo Oggi: Atti del Convegno: Umanesimo problemi aperti 7*, 1983, 15–34.

J. Wasserman, „Rethinking Leonardo da Vinci's *Last Supper*“, *Artibus et Historiae*, Vol. 28, No. 55, 2007, 23–35.

J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wien, 2018.

J. Wolf, *Entwicklung der ethnischen Struktur des Banats 1890–1992*, Wien, 2004.

J. W. O'Malley, G. A. Bailey et al. (eds.), *The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773*, Toronto, 2000.

Kataloge der Monatsausstellungen des (neuen) österreichischen Kunstvereins, November-Ausstellung, Nr. 35, 1854; März-Ausstellung, Nr. 50, 1862.

K. B. Wolf (ed.), *The Life and Afterlife of St. Elizabeth of Hungary: Testimony from Her Canonization Hearings*, New York – Oxford, Oxford University Press, 2013.

K. Clark, *Leonardo da Vinci*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.

K. H. Carl i V. Charles, *Baroque Art*, Art of Century Collection, New York, Parkstone International, 2009.

K. Káich, *A nagybecskereki magyar színjátszás története és repertóriuma (1832–1918)*, Újvidék, 2002.

K. Sinkó, „A História a mi erős várunk“, u: A. Zádor (ed.), *Historizmus művészete Magyarországon: művészettörténeti tanulmányok*, Budapest, 1993, 132–147.

K. Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism' of the Fin de Siècle“, u: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 61–85.

L. G. Kilroy-Ewbank, *Holy Organ or Unholy Idol? The Sacred Heart in the Art, Religion, and Politics of New Spain*, Brill's Studies in Intellectual History, Vol. 292/33; Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, Vol. 292/33, Leiden – Boston, Brill, 2019.

L. Lang, *150 Jahre Lazarfeld: 1800–1950. Die Geschichte einer deutschen Gemeinde im Banat*, München, 1972,

L. Nochlin, „The Imaginary Orient“, *Art in America*, Vol. 71, No. 5, 1983, 118–131.

L. Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, New York, Zone Books, 2001.

L. Szebeni, „A hét plébániája: Temesvár-Józsefváros“, *Mária Rádió Erdély*, 16. 12. 2013.

L. Unger (ed.), *New Catholic Encyclopedia*, Vol. 1: *A–Azt*, 2nd ed., Detroit, Gale, 2003.

„Markó Károly“, *Magyar életrajzi lexikon*, Budapest, 1967–1994, https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC09732/10051.htm, приступљено 15. 2. 2026.

M. A. Erhardt i A. M. Morris (eds.), *Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Studies in Religion and the Arts, Vol. 7, Leiden – Boston, Brill, 2012.

M. Alfieri, „New Notes on Giacomo Raffaelli and Michelangelo Barberi“, u: J. H. Gabriel, A. M. Massinelli, J. Rudoe i M. Alfieri, *Micromosaics: The Gilbert Collection*, London, Philip Wilson Publishers, 2000, 263–279.

M. A. Leuchter, „David“, u: S. E. Balentine (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2014, 189–197.

M. Đukanov, *Kratka monografija Jaša Tomića 1334–1978*, Zrenjanin, 1980, 78–83.

M. Monte, *La Grande Carestia del 1813–1817 in Friuli: l'ultima grande crisi di sussistenza del mondo occidentale*, Udine, Gaspari,, 2017, 253–298.

M. Eisler, *Monographie der Gemeinde Lázárfölde 1800–1900*, Groß-Becskerek/Zrenjanin, 1900.

M. B. Frank, *Friedrich Overbeck: Playing The Role Of The Monk-Artist,* Toronto, 1997.

M. Carderera, *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*, Madrid, Imprenta A. Vicente, 1855.

M. Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art: Artists and the Challenge of Modernity,* Abingdon, 2011.

M. Feszty и A. Ijjas, *A Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványa: III*, ур. M. Bernáth, главни ур. L. Németh, Budapest, Múzeumi Ismeretterjesztő Központ Propaganda Osztálya, 1966.

M. R. Forster, *Catholic Revival in the Age of the Baroque: Religious Identity in Southwest Germany, 1550–1750*, New Studies in European History, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

M. Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, Yale University Press, 2010.

M. Gamer, *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*, Cambridge Studies in Romanticism, Vol. 40, Cambridge, 2000.

M. Görbe, *Feszty Árpád: 1856–1914*, Komárom, Duna Menti Múzeum, 2014.

M. Görbe, „Árpád – Krisztus temetése“, u: *Az aradi Kultúrpalota kincse: Feszty Árpád triptichonja*, Az Aradi Kölcsey Egyesület Könyve, Arad, 2016, 22–43.

M. Guibernau, J. Hutchinson (eds.), *History and National Destiny: Ethnosymbolism and its Critics*, Oxford, 2004.

M. Kolarić, K. Ivanović, *Mina Vukomanović*, Beograd, 1958.

„Miasszonyunkról nevezett Szegény Iskolanővérek“, u: I. Diós и J. Viczián (yp.), *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, St. Stephen's Society, 1996, https://lexikon.katolikus.hu/M/Miasszonyunkr%C3%B3l%20nevezett%20Szeg%C3%A9ny%20Iskolan%C5%91v%C3%A9rek.html, приступљено 04.06.2026.

M. Krapf, „Die monumentale Kirchenmalerei“, u: W. Telesko (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Band 5: 19. Jahrhundert, München, Prestel Verlag, 2002, 302–309.

M. Thimann, „Kinder Apolls, Söhne Mariens. Positionen deutscher Malerei zwischen Klassik und Romantik“, u: A. Beyer (ed.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 6, Darmstadt, 2006, 351–371.

M. Thimann, *Friderich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts,* Regensburg, 2014.

M. Mullett, *Historical Dictionary of the Reformation and Counter-Reformation*, Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements, Lanham, The Scarecrow Press, Inc., 2010.

M. Krapf, „Zur Situation der religiösen Historienmalerei“, u: W. Telesko (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Band 5: *19. Jahrhundert*, München, Prestel Verlag, 2002, 265–270.

N. M. Tischler, *All Things in the Bible: An Encyclopedia of the Biblical World*, Vol. 2, Westport, Greenwood Press, 2006.

„New Testament Literature“, u: T. Beal (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, Vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 2015, 151–159.

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Vol. 5, Wien, 1972.

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 6, Wien, 1973.

„Osvećenjem spomen ploče obeleženo 170 godina od smrti narodnog dobrotvora Đorđa Servijskog“, *Centar za informisanje Novi Kneževac*, 21. 3. 2024, https://cink.co.rs/vesti/3143-2/, приступљено 26. 3. 2026.

P. László, „The Holy Crown of Hungary, Visible and Invisible“, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 81, No. 3, 2003, 452–477.

P. Cséfalvay, „A bazilika belseje“, in: *Az esztergomi Bazilika, Kincstár és Vármúzeum*, Esztergom, 1992.

P. C. Marzio, *The Democratic Art: Pictures for a 19th-Century America: Chromolithography, 1840–1900.* Boston; Fort Worth: D.R. Godine, Amon Carter Museum of Western Art, 1979.

P. Volk, „Nepomukstatuen. Bemerkungen zu den Darstellungsformen“, in: Johannes von Nepomuk 1393–1993, eds. R. Baumstark, J. von Herzogenberg, P. Volk, München, 1993, 17–35.

P. Abelard, „Sermo XLII: De Sancta Maria Magdalena“, u: J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, Vol. 178, Paris, 1855, col. 721–728.

P. Sugar, „Nationalism in Eastern Europe“, u: A. D. Smith i J. Hutchinson (eds.), *Nationalism*, New York, Oxford University Press, 1994, 171–183.

Ph. Kaenel, „Preacher Painter: Art, Devotion and Spectacle“, u: Ph. Kaenel (ed.), *Gustave Doré (1832–1883): Master of Imagination*, Paris, Musée d'Orsay – Flammarion, 2014, 175–210.

P. Paschini, *La „Passio“ delle martiri Sabine Vittoria ed Anatolia*, Roma, 1919.

P. Fredriksen, „Christ“, u: C. C. Black (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Theology*, Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, 126–131.

P. Cannon-Brookes i C. Cannon-Brookes, *Baroque Churches*, Great Buildings of the World, London, Paul Hamlyn, 1969.

P. Hanebrink, *In Defense of Christian Hungary: Religion, Nationalism and Antisemitism, 1890–1944*, Ithaca – London, 2006.

P. Molmenti, *La pittura veneziana*, Firenze, Fratelli Alinari, 1903.

R. Remon, *Religija i društvo u Evropi. Sekularizacija u XIX i XX veku 1789–2000*, Novi Sad, 2017, 58–61.

R. Feuchtmüller, *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik*, Wien, 1970.

R. Geschwind, „The Printed Penitent: Magdalene Imagery and Prostitution Reform in Early Modern Italian Chapbooks and Broadsheets“, u: M. A. Erhardt i A. M. Morris (eds.), *Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Studies in Religion and the Arts, Vol. 7, Leiden – Boston, Brill, 2012, 115–133.

R. Hohberg i S. Weigelt, *Brot und Rosen: Das Leben der heiligen Elisabeth in Sagen und Legenden*, Weimar, Wartburg Verlag, 2006.

R. Bireley, *The Refashioning of Catholicism, 1450–1700: A Reassessment of the Counter Reformation*, European History in Perspective, Basingstoke, Macmillan Education UK, 1999.

R. Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930*, [mesto], University of California Press, 2003.

R. Sabol, „Gemälde der Unbefleckten Jungfrau Maria von Josef Kessler in Marianka bei Bratislava“, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, год. LXXVIII, бр. 3, 2024, 77–82.

R. Rosewell, *Stained Glass*, London, 2012.

R. Takáts, *Színek, fények, árnyak: Róth Miksa és Alpár Ignác együttműködése a budapesti Vajdahunyadvárban*, Budapest, 2017.

S. Brajović, *Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, Perast – Beograd, Gospa od Škrpjela – Bit-inženjering, 2000.

S. C. Schaefer, „From the Smallest Fragment: The Archaeology of the Doré Bible“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 13, No. 1, 2014.

S. Marsden, “Fiction, Biblical”, in: *The Oxford Encyclopedia of the Bible and the Arts*, ed. T. Beal, Vol. 1, Oxford, 2015, 271–274.

S. Decsy, *A magyar Szent Koronának és az ahoz tartozó tárgyaknak historiája*, Budapest, 1792.

Svatá Anežka Česká – princezna a řeholnice: publikace s katalogem k výstavě, Arcibiskupství pražské ve spolupráci s Národní galerií, Praha, 2011.

„Spinazzi, Innocenzo“, *Union List of Artist Names Online*, J. Paul Getty Trust, vocab.getty.edu/page/ulan/500025842, приступљено 27. 5. 2026.

S. Borovszky (ур.), *Magyarország vármegyéi és városai: Torontál vármegye*, одељак „Torontál vármegye községei“, E. Reiszig, уз допуне A. Vende, Kézikönyvtár, https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Borovszky-borovszky-samu-magyarorszag-varmegyei-es-varosai-1/torontal-varmegye-

1B1CE/torontal-varmegye-kozsegei-irta-reiszig-ede-dr-tortenetiro-a-kozp-szerk-biz-tagja-kiegeszitette-vende-aladar-a-monografia-szerkesztoje-1B28D/zsigmondfalva-1B485/, приступљено 22. 12. 2025.

S. M. Josephine, „School Sisters of Notre Dame“, *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 11, New York, Robert Appleton Company, 1911.

T. Longman III (ed.), *The Baker Illustrated Bible Dictionary*, Grand Rapids, MI, Baker Books, 2013.

T. Császтvay, „Századvégi művészvigasságok: Feszty Árpád innovációi a művészetpártolás fellendítéséért / Merry-Making Among Fin de Siècle Artists: Árpád Feszty's Innovations for Boosting Art Protection“, *Harminc éves a Kodolányi János Egyetem*, 1, 2023, 160–188.

V. Majstorović, „Zgrada siromašnih školskih sestara 'De Notre Dame' (OŠ 'Vuk Karadžić')“, u: V. Majstorović, V. Karavida i B. Kojičić, *Poznati arhitekti i njihove građevine u Velikom Bečkereku krajem XIX i početkom XX veka*, Zrenjanin, Zavod za zaštitu spomenika kulture Zrenjanin, 2009, 27–32.

V. Majstorović, *Odabrana zbirka građevinskih planova iz fonda: Veliki Bečkerek grad sa uređenim senatom 1769–1918*, Zrenjanin, 2013.

V. Popović i D. Medaković, „Velikobečkerečki slikarski ateljei“, u: *Dvesto godina slikarstva u Zrenjaninu 1740–1940*, katalog izložbe, Zrenjanin, Narodni muzej Zrenjanin, 1969.

V. Stojković, „Vitraži crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Modošu / Stained Glass of the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Modosch“, u: *Tematski zbornik naučne konferencije SmartArt*, Beograd, 2021, 87-104.

W. Konschitzky, „Bauentwürfe zu Banater Kirchen. Die Architekten Camillo Sitte und Franz Xaver Brandeisz“, y: *Banater Kalender 2018*, Temesvar, 2017, 168–178.

W. Telesko, *Das 19 Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, 2010.

W. Telesko, „Sakrallandschaft: Annäherungen an einen komplexen Begriff“, u: W. Telesko i T. Aigner (eds.), *Sakralisierung der Landschaft: Inbesitznahme, Gestaltung und Verwendung im Zeichen der Gegenreformation in Mitteleuropa*, St. Pölten, Diözesanarchiv, 2019, 10–21.

Z. Janjetović, *Nemci u Vojvodini*, Beograd, 2009.

Z. J. Kosztolnyik*, Five Eleventh Century Hungarian Kings: Their Policies and Their Relations with Rome,* New York, 1981.

Zs. Bakó, „An Irregular Biography“, in: F. Gosztonyi (ed.), *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Budapest, Bereczky, 2005, 13–32.

Zs. Bakó, *Bertalan Székely*, Famous Hungarian Painters, Budapest, Kossuth Publishing Company, 2006.

Zs. Bakó, *Munkácsy Mihály*, Híres Magyar Festők, Budapest, Kossuth Kiadó Zrt., 2008.

Zs. Bakó, *Bertalan Székely*, A magyar festészet mesterei, Budapest, Kossuth Kiadó / Magyar Nemzeti Galéria, 2009.

Zs. Bakó, „Mysterium und Zauber in der Malerei von Mihály Munkácsy“, u: *Magic & Mystery: Mihály Munkácsy*, Künstlerhaus Wien, Wien, 2012, 7–50.

Zs. Bakó, „A Székely család művészi öröksége, a tehetség ajándéka“, *Székely Bertalan Műteremház Füzetek*, No. 20, Műteremház Galéria, Szada, 8. 3. 2022 – 3. 6. 2022.

Zs. Korhecz Papp, „Székely Bertalan törökkanizsai Szent György főoltárképe“, *Bácsország: vajdasági honismereti szemle*, No. 65, 2013, 29–30.

Zs. Farkas, „Panorámák és ködfátyolképek az 1840–1850-es években Pesten és Budán“, u: E. Király i A. Jávor (eds.), *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001: Művészettörténeti tanulmányok Sink Katalin köszöntésére*, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2002.

Z. Korhecz Papp, „Pest-budai mesterek oltárképei a Délvidéken (1720–1850)“, u: G. Szvoboda Dománszky (ed.), *Tanulmányok Budapest múltjából*, Vol. XL, Budapest, 2015.

Z. Kalapis, „Magyar festők, szobrászok Bánátban a XIX. század második felében és a századforduló táján: Munkácsy Mihály Beodrán“, *Magyar Szó*, 1. 3. 1986.

Ž. K. Pap, „Restauracija i prikaz dela F. I. Lejhera u Vojvodini“, *Glasnik Društva konzervatora Srbije*, br. 35, 2018, 133–137.

ИЗВОРИ:

Arad Zone. 2018. *Eveniment istoric pentru cultura Aradului la Muzeul de Artă: a revăzut lumina zilei Tripticul lui Feszty!* Arad Zone: https://www.arad.zone/blog-ar/eveniment-istoric-pentru-cultura-aradului-la-muzeul-de-art%C4%83-a-rev%C4%83zut-lumina-zilei-tripticul-lui-feszty [Приступљено: 27. 7. 2025].

„A milleniumi kiállítás“, *Torontál*, br. 50, 2. 3. 1893, 1.

„A műkiállítás megnyitása“, *Torontál*, br. 116, 21. 5. 1904, 1–2.

„A passiójáték“, *Torontál*, год. 41, br. 19, 24. 1. 1912, 2.

„A Torontál tárcája. A Nemzeti Szalon kiállítása“, *Torontál*, br. 116, 21. 5. 1904, 1–2.

Deutsche Biographie / Neue Deutsche Biographie: Lamberg-Sprinzenstein, Anton Franz de Paula Graf von.

„Die Kirche des Gr.-Becskereker Ober-Gymnasiums“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, br. 29, 19. 7. 1879, 9–11.

Документација Градског завода за заштиту споменика културе Зрењанин.

Документација Покрајинског Завода за заштиту споменика културе Нови Сад, http://www.zrenjaninheritage.com/kulturna-dobra/spomenici-kulture/crkva-uznesenja, приступљено 24. 5. 2021.

„Ein Meisterstück der Malerkunst im Torontaler Comitate“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, br. 44, 1. 11. 1879, 7.

Euphrosine, бр. 5, 1851.

Gewidmet Johann Weiterschan 1934; Gewidmet von Luise Weiterschan geb. Pils 1934.

I. Görve, „Vidéki levéltárcza“, *Pesti Hírlap*, br. 45, 5. 6. 1841.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 13, 26. 3. 1864, 3.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 14, 2. 4. 1864, 2.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 15, 9. 4. 1864, 3.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 28, 1868.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 29, 1868.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 32, 1868.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 34, 1868.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 22, 1879.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 23, 1879.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 24, 1879.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 29, 1879.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 32, 9. 8. 1879.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 47, 1881.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 21, 1882.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 29, 1884.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 41, 1884.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 42, 1884.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 14, 1886.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 17, 1886.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 20, 1886.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 11, 1887.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 27, 1896.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 11, 1907.

Gross-Becskereker Wochenblatt, br. 12, 1907.

J. Hegedűs, „A mi muzeumunk“, *Torontál*, br. 98, 29. 4. 1907, 1.

„Hungarian Applied Arts“, *Hungarian Applied Arts*, vol. 10, no. 4, 1907, 171–172. [online]. Доступно на: https://www.epa.hu/01000/01059/00055/pdf/1907_04_171-172.pdf [Приступљено: 19. 7. 2025].

Hungarian Biography Lexicon. n.d. Árpád Feszty. [online]. Доступно на: https://mek.oszk.hu/... [Приступљено: 19. 7. 2025].

„J. Goigners Atelier“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 22. 7. 1871, 9.

„J. Goigners Atelier“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 29. 7. 1871, 9.

„J. Goigners Atelier“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 5. 8. 1871, 8.

„J. Goigners Atelier“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 12. 8. 1871.

„Beileidsschreiben“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, бр. 11, 12. 3. 1887, 2.

Katalog der Monatsausstellung des (neuen) österreichischen Kunstvereins: November-Ausstellung 1854, Wien, 1854, Kat.-Nr. 33, „Der H. Franciscus Seraphicus“.

Katalog der Monatsausstellung des (neuen) österreichischen Kunstvereins: März-Ausstellung 1862, Wien, 1862, Kat.-Nr. 50, „Der H. Johann Capistran im Kampfe gegen die Türken vor Belgrad“.

Kolozsvári r. kath. főgymnasium, *1875/6-ik tanévi értesítője*, Kolozsvárt, 1876, 55.

Krisztus temetése. 1902. *Budapesti Napló*, 10, 133.

Krisztus temetése. 1902. *Magyarország*, 10, 222.

Krisztus temetése. 1902. *Vasárnapi Újság*, 67.

Krisztus Temetése Feszty Árpad Képe. 1902. *Budapesti Hírlap*.

B. v. Lukács, „Die Milleniums-Ausstellung“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, br. 9, 4. 3. 1893.

A. Negru, „Constantin Daniel“, *Libertatea*, Pančevo, 1996.

Odluka o utvrđivanju Rimokatoličke crkve Sv. Magdalene u Beodri za SK, Vlada RS 05 br. 633-7575_2005, 01. 12. 2005, *Sl. Glasnik RS*, br. 108_2005, 19–20.

„Ограда Срба, Словака и Румуна против 1000-годишњице прославе“, *Застава*, бр. 56, Нови Сад, 1896.

С. Павлов, „Генерал, први панчевачки комуналац“, *Политика*, 5. 1. 1975.

PestBuda. 2022. *A társasági élet központja volt a Jókai–Feszty-villa, melyet Petőfi-emlékházzá alakítottak át*. PestBuda, [online]. Доступно на: https://pestbuda.hu/cikk/... [Приступљено: 19. 7. 2025].

P. L. Zsolt, „Több mint hatvan év után ismét kiállították Feszty Árpád *Krisztus temetése* című hármasképét Aradon“, *Maszol*, 13. 5. 2022 https://maszol.ro/kultura/Tobb-mint-hatvan-ev-utan-ismet-kiallitottak-Feszty-Arpad-Krisztus-temetese-cimu-harmaskepet-Aradon

Pesti Hírlap, бр. 45, 1841.

„SMS Szent István csatahajó“, *Magyar Nemzeti Digitális Archívum*, mandadb.hu/tetel/484575/SMS_Szent_Istvan_csatahajo (приступљено 12. 7. 2026).

М. Поповић, „У Великом Бечкереку, 10. фебруара“, *Српске новине*, 15. 2. 1849, 2.

„Решење о заштити за Римокатоличку цркву у Новом Кнежевцу“, Покрајински завод за заштиту споменика културе Нови Сад, бр. 718, 16. 7. 1952.

E. Sentklaray, „Nekrolog“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, br. 11, 12. 3. 1887, 2.

A. Steritmann, „A zsigmondfalvi templom“, *Torontál*, br. 109, Veliki Bečkerek, 14. 5. 1913, 1–2, Biblioteka Narodnog muzeja Zrenjanin.

Temesvarer Wochenblatt, бр. 45, 1841.

Temesvarer Wochenblatt, бр. 49, 1845.

Torontál, br. 24, 1879.

Torontál, br. 152, 1896.

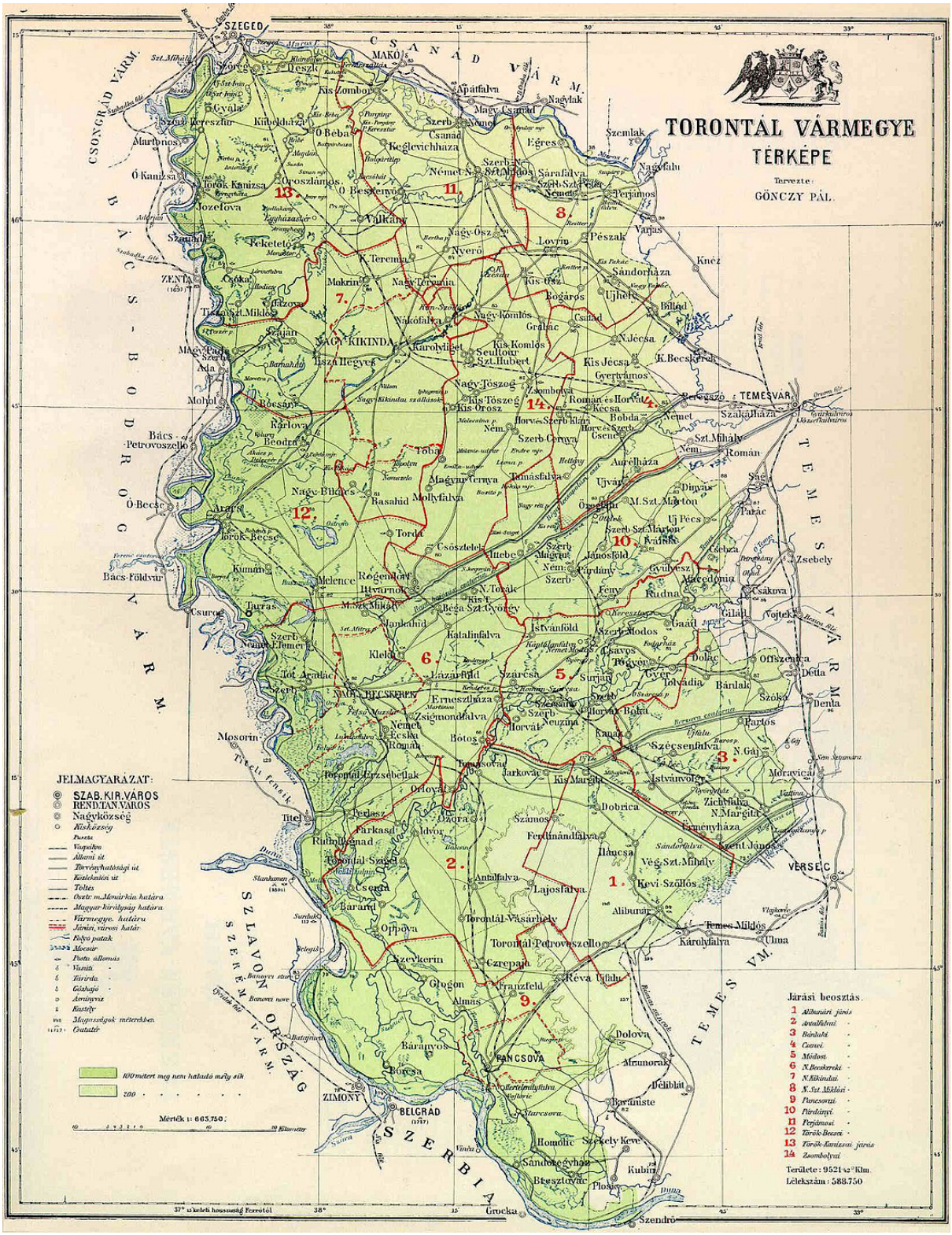
„Zeichnenschule-Eröffnung – Отварање школе рисовања“, *Gross-Becskereker Wochenblatt*, 5. 9. 1874.

Makazány, D. „Krisztus temetése (Feszty Árpád hármas képé).” *Magyarország,* 26 Jan. 1902, 437.

ИЛУСТРАЦИЈЕ



Сл.1 Мапа Торонталске жупаније са краја XVIII века. Torontál Vármegye / Comitatus Torontaliensis, 1799, из: Demeter Görög, Magyar atlas / Atlas Hungaricus, Беч, 1802; карту израдио Michael Votesky, гравирао Johann Berken; бакрорез, ручно колорисан, 29 × 22 cm, 1 : 380.000. David Rumsey Historical Map Collection, List No. 13049.048.



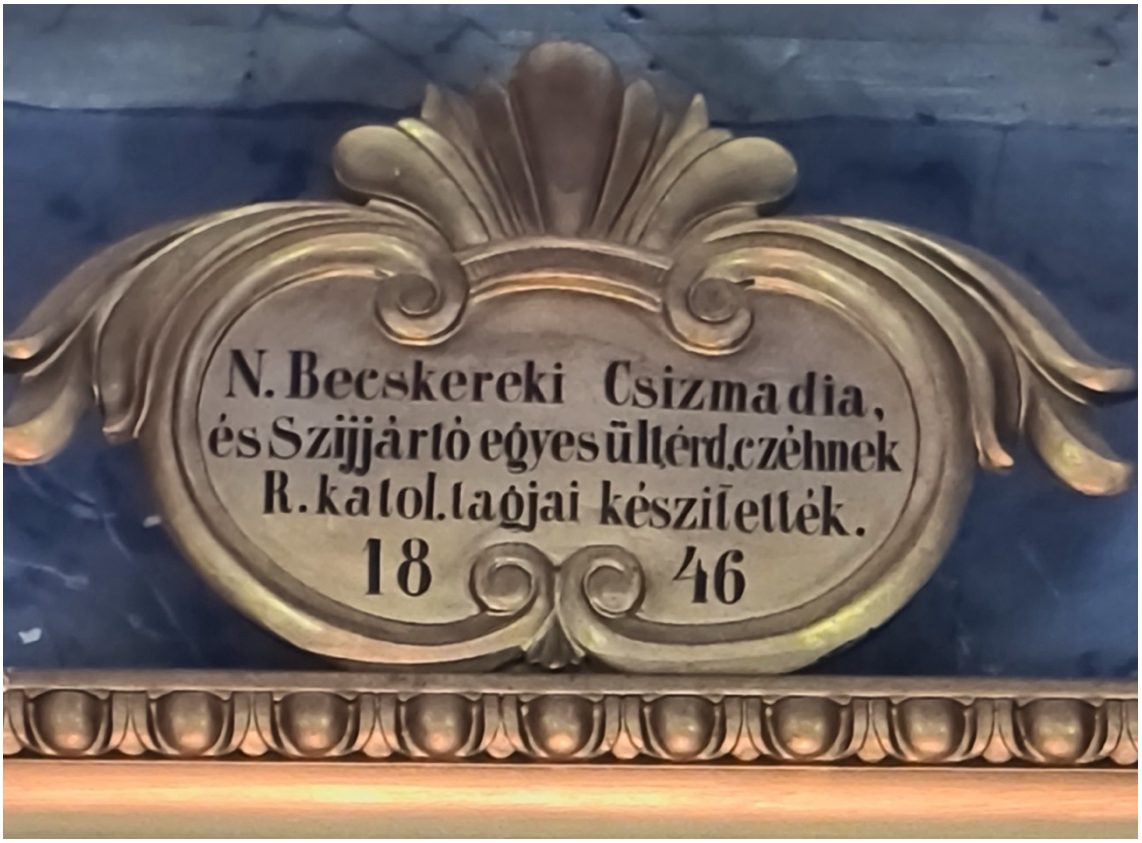
Сл.2 Мапа Торонталске жупаније са краја XIX века. Gönczy Pál, Torontál vármegye térképe, Будимпешта: Posner Károly Lajos és Fia, 1897; прилог уз A Pallas Nagy Lexikona, 1 : 663.750, 30 × 23,5 cm.

Сл.3 Изглед уличне фасаде зграде гимназије крајем XIX века



Сл.4 Главни олтар са представом Светог Стефана у пијаристичкој гимназијској капели Светог Стефана у Зрењанину, Јожеф Виплер, 1846.





Сл.5 Картуша главног олтара пијаристичке капеле, са исписом о донаторству локалног еснафа, 1846. година.



Сл.6 Бочни олтар са представом Јосифа Каласанцијског у пијаристичкој гимназијској капели Светог Стефана у Зрењанину Јожеф Пешки, 1847, аутор фотографије Јелисеј Кручињин.



Сл.7 Бочни олтар са представом копије Рафаелове Мадоне Сикстине у пијаристичкој гимназијској капели Светог Стефана у Зрењанину Јосеф Лихтенегер (?), 1879.



Сл.8 Сикстинска Мадона, Рафаел Санти, 1512–1513, Gemäldegalerie Alte Meister, Дрезден.



Сл.9 Аутопортрет Јосифа Гојгнера, Народни музеј Зрењанин.



Goigner Joseph,

akad. Maler,

empfiehlt sich der hochw. Geistlichkeit, hohen Herrschaften und dem P. T. Publikum zu geneigten Aufträgen von

Kirchenmalereien

in Oel und Fresco,

heil. Bildern auf Mauer und Leinwand

in jeder Größe,

nach dem serbisch-orthodox-orientalischen und röm. kath. Ritus;

Porträts in Lebensgrösse;

Renovirungen

alter wie immer verwahrloster Oelbilder;

ROLLEAUX,

TRANSPARENTE,

WAPPEN-SCHILDER

und

kalige. Schriften

in allen Sprachen,

gemalt und vergoldet;

Marmorirungen und Holzmalereien,

als: **Magahony, Eschen, Eichen** ꝛc.;

Dekorations- und Zimmermalereien

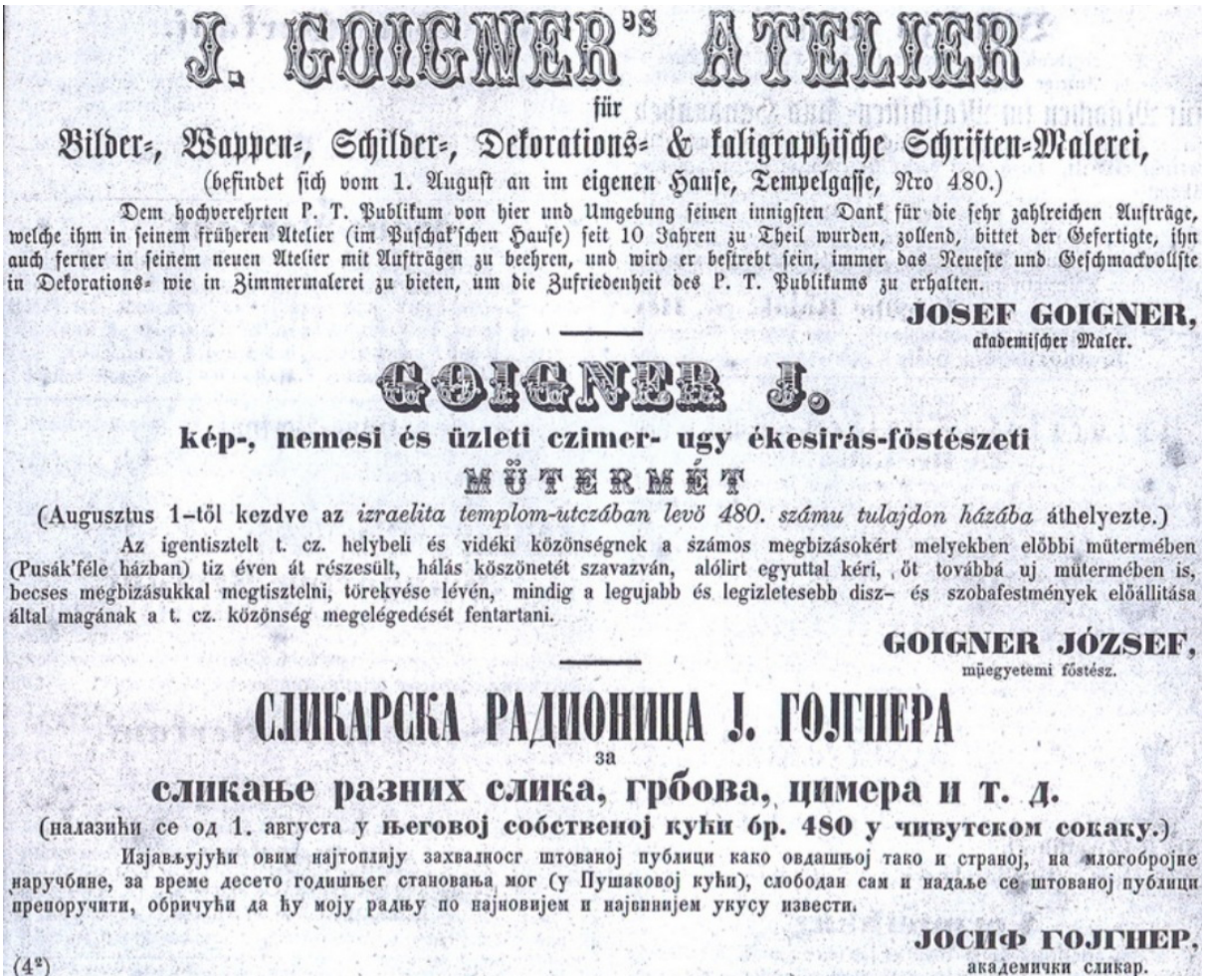
nach den neuesten französ. und deutschen Dessins.

☛ Die Plafond's werden alle mit freier Hand ausgeführt.

Das Atelier befindet sich im Puschak'schen Hause, an der Begazeile.

Da ich mich durch viele Jahre in den größten Städten Deutschlands und Italiens ausbildete, so schmeichle ich mir, die P. T. Auftraggeber auf das Angenehmste zufriedenstellen zu können. (3¹)

Сл.10 Новински оглас-Goigner Joseph. Gr.-Becskereker Wochenblatt (No. 14) 2 4 1864, 108.



J. GOIGNER'S ATELIER

für

Bilder-, Wappen-, Schilder-, Dekorations- & kaligraphische Schriften-Malerei,

(befindet sich vom 1. August an im eigenen Hause, Tempelgasse, Nro 480.)

Dem hochverehrten P. T. Publikum von hier und Umgebung seinen innigsten Dank für die sehr zahlreichen Aufträge, welche ihm in seinem früheren Atelier (im Puschak'schen Hause) seit 10 Jahren zu Theil wurden, zollend, bittet der Gefertigte, ihn auch ferner in seinem neuen Atelier mit Aufträgen zu beehren, und wird er bestrebt sein, immer das Neueste und Geschmackvollste in Dekorations- wie in Zimmermalerei zu bieten, um die Zufriedenheit des P. T. Publikums zu erhalten.

JOSEF GOIGNER,
akademischer Maler.

GOIGNER J.

kép-, nemesi és üzleti czimer- ugy ékesirás-föstészeti

MŰTERMÉT

(Augusztus 1-től kezdve az *izraelita templom-utczában levö 480. számu tulajdon házába* áthelyezte.)

Az igentisztelt t. cz. helybeli és vidéki közönségnek a számos megbizásokért melyekben elöbbi mütermében (Pusák'féle házban) tiz éven át részesült, hálás köszönetét szavazván, alólirt egyuttal kéri, öt továbbá uj mütermében is, becses megbizásukkal megtisztelni, törekvése lévén, mindig a legujabb és legizletesebb disz- és szobafestmények elöállitása által magának a t. cz. közönség megelégedését fentartani.

GOIGNER JÓZSEF,
müegyetemi föstész.

СЛИКАРСКА РАДИОНИЦА Ј. ГОЈГНЕРА

за

сликање разних слика, грбова, цимера и т. д.

(налазиhи се од 1. августа у **његовој собственој кући бр. 480 у чивутском сокаку.**)

Изјављујући овим најтоплију захвалност штованој публици како овдашњој тако и страној, на многобројне наручбине, за време десето годишњег становања мог (у Пушаковој кући), слободан сам и надаље се штованој публици препоручити, обричући да hу моју радњу по најновијем и најпнијем укусу извести.

ЈОСИФ ГОЈГНЕР,
академички сликар.

(4²)

Сл.11 Оглас Јосифа Гојгнера у Gross-Becskereker Wochenblatt у којим се препоручује поштованом свештенству, племствама, израдом грбова и калиграфијом.



Сл.12 Данашњи изглед пијаристичке капеле у зрењанинској гимназији



Сл.13 Данашњи изглед пијаристичке капеле у зрењанинској гимназији



Сл.14 Данашњи изглед пијаристичке капеле у зрењанинској гимназији



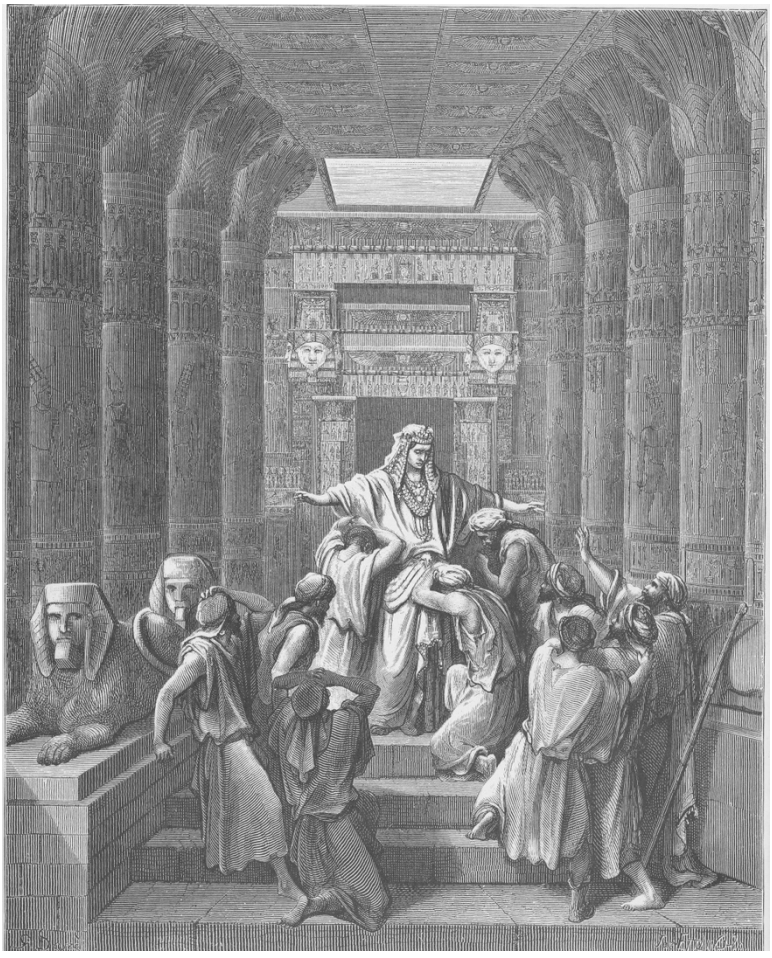
Сл.15 Удовичина лепта, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879, аутор фотографије Јелисеј Кручињин.



Сл.16 Удовичина лепта, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.



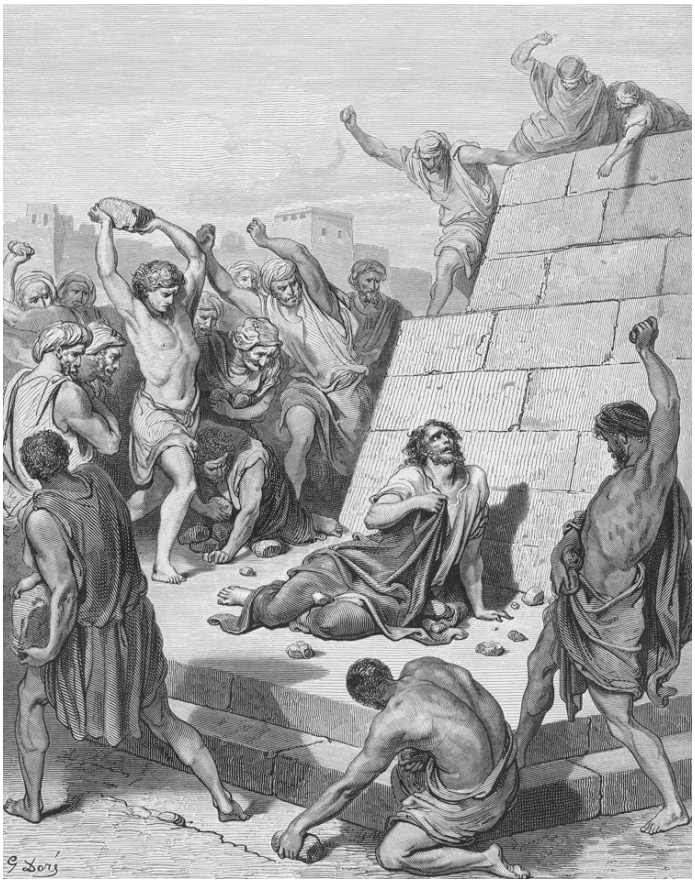
Сл.17 Јосиф се открива браћи, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879, аутор фотографије Јелисеј Кручињин.



Сл.18 Јосиф се открива браћи, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.



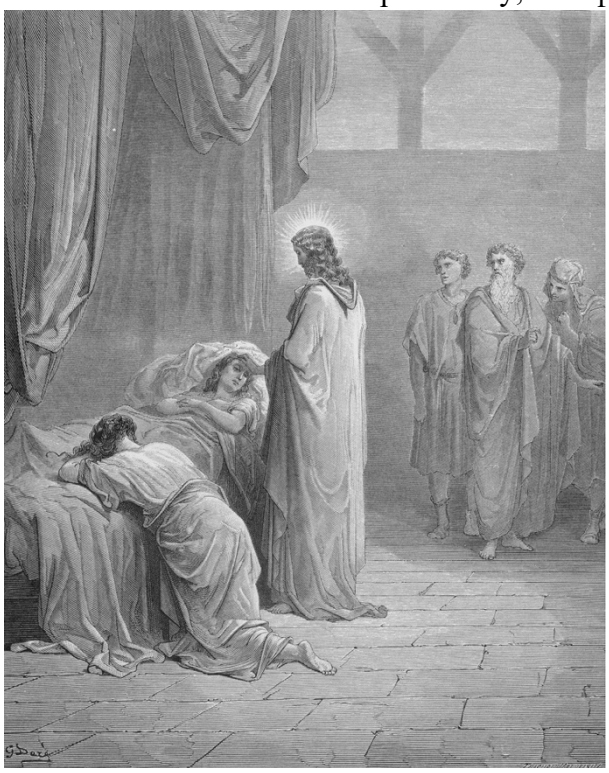
Сл.19 Каменовање Светог Стефана, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879.



Сл.20 Каменовање Светог Стефана, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.



Сл.21 Васкрс Јаирове кћери, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879.



Сл.22 Васкрс Јаирове кћери, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.



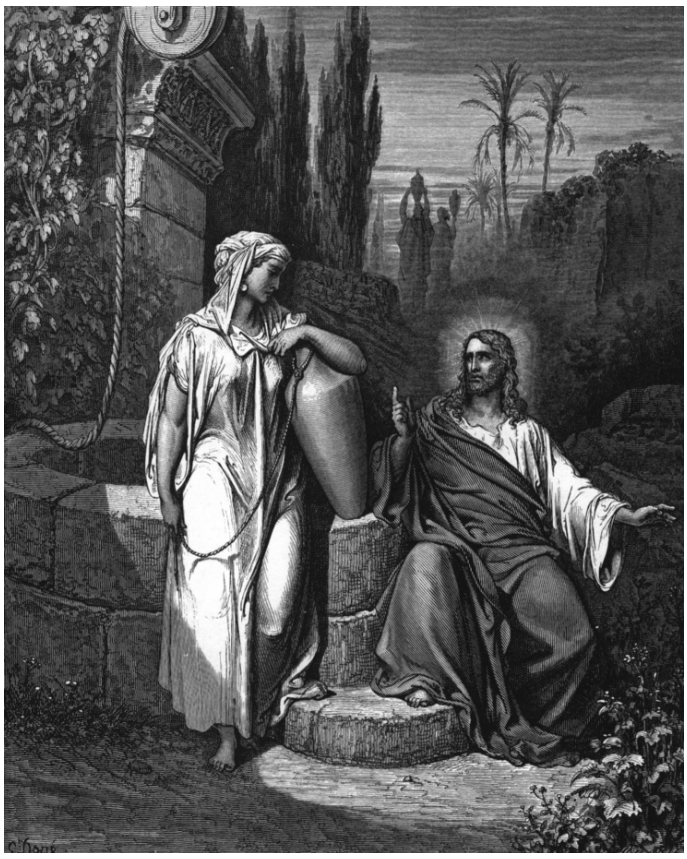
Сл.23 Пустите децу к мени, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879.



Сл.24 Пустите децу к мени, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.



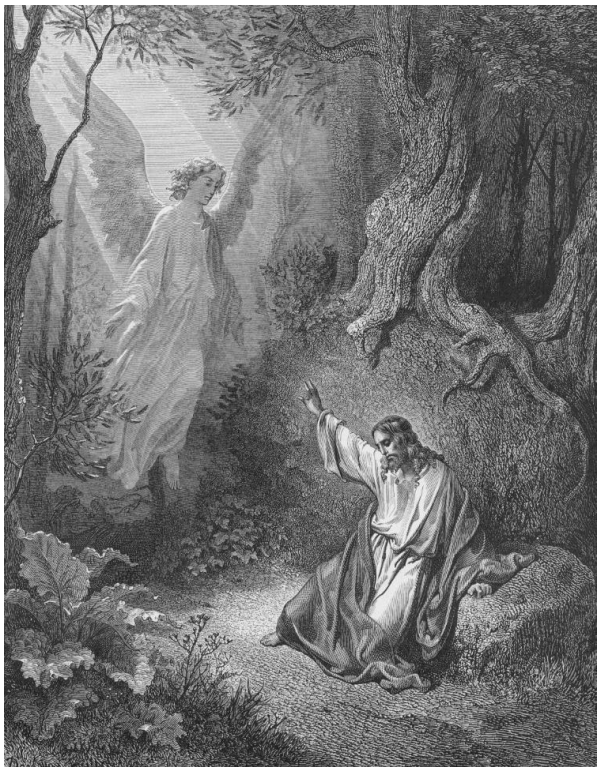
Сл.25 Христ и Самарјанка, Јосиф Гојгнер, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, 1879.



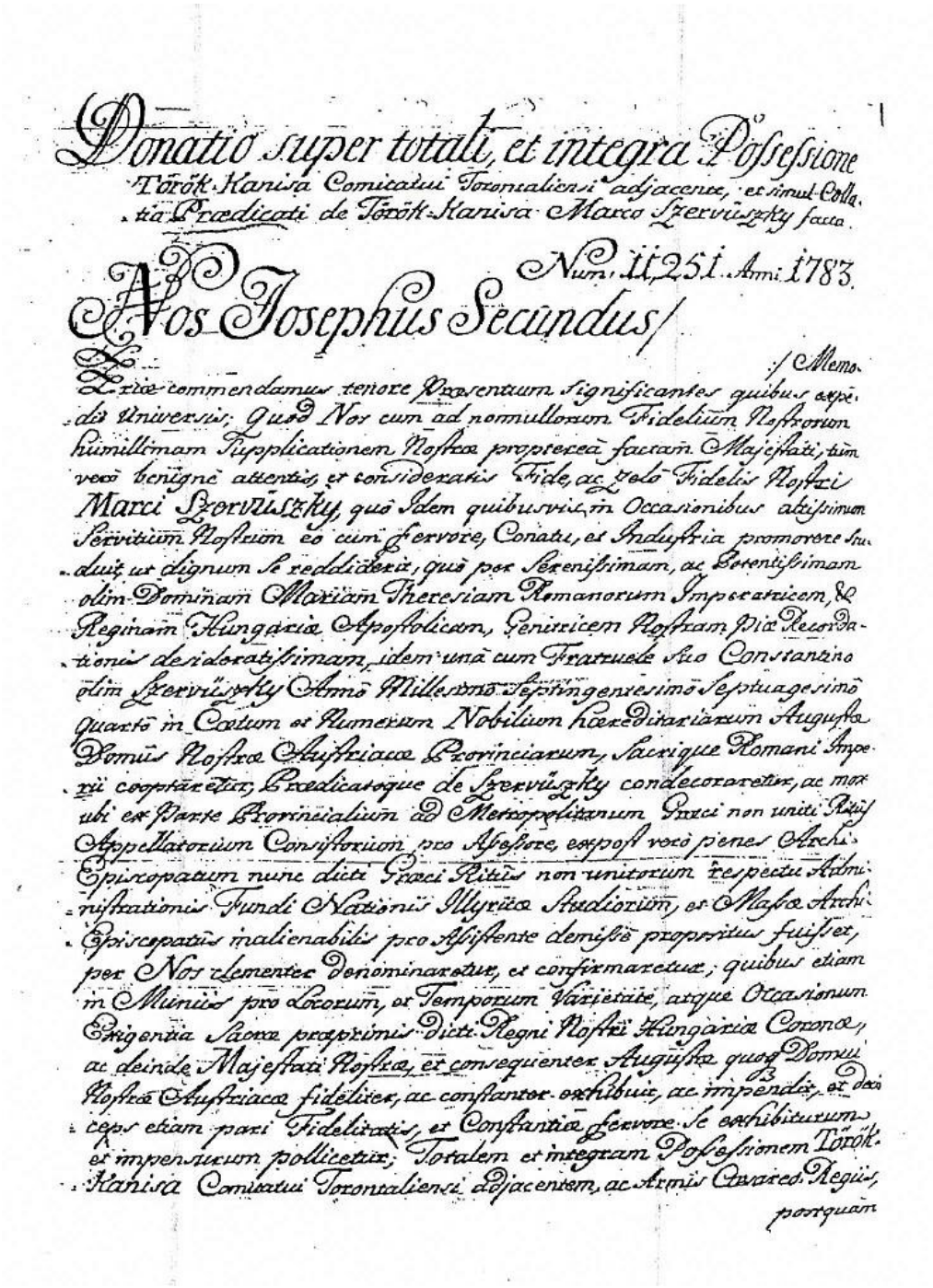
Сл.26 Христ и Самарјанка, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.



Сл.27 Молитва у Гетсиманији, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879.



Сл.28 Молитва у Гетсиманији, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.



Donatio super totali, et integra Possessione Török-Kanisa Comitatui Torontaliensi adjacente, et simul Collatio Prædicati de Török-Kanisa Marco Szervüszky facta.

Num. 11,251. Anni 1783.

Nos Josephus Secundus/

Memoriæ commendamus tenore Præsentium significantes quibus expedit Universis; Quod Nos cum ad nonnullorum Fidelium Nostrorum humillimam Supplicationem Nostræ propterea factam Majestati, tum verò benignè attentis, et consideratis Fide, ac zelo Fidelis Nostri Marci Szervüszky, quò Idem quibusvis in Occasionibus altissimum Servitium Nostrum eo cum fervore, Conatu, et Industria promovere studuit, ut dignum se reddiderit, quò per Serenissimam, ac Potentissimam olim Dominam Mariam Theresiam Romanorum Imperatricem, & Reginam Hungariæ Apostolicam, Genitricem Nostram Piæ Recordationis desideratissimam, idem unà cum Fratruele suo Constantino olim Szervüszky Annò Millesimò Septingentesimò Septuagesimò quartò in Cœtum et Numerum Nobilium hæreditariarum Augustæ Domus Nostræ Austriacæ Provinciarum, Sacrique Romani Imperii cooptaretur, Prædicatoque de Szervüszky condecoraretur, ac mox ubi ex Parte Provincialium ad Metropolitanum Græci non uniti Ritus Appellatorium Consistorium pro Assessore, expost verò penes Archi-Episcopatum nunc dicti Græci Ritus non unitorum respectu Administrationis Fundi Nationis Illyricæ Studiorum, et Massæ Archi-Episcopatus inalienabilis pro Assistente demissè propositus fuisset, per Nos clementer denominaretur, et confirmaretur; quibus etiam in Muniis pro Locorum, et Temporum Varietate, atque Occasionum Exigentia Sacræ præprimis dicti Regni Nostri Hungariæ Coronæ, ac deinde Majestati Nostræ, et consequenter Augustæ quoq Domui Nostræ Austriacæ fideliter, ac constanter exhibuit, ac impendit, et deinceps etiam pari Fidelitatis, et Constantiæ fervore se exhibiturum et impensurum pollicetur; Totalem et integram Possessionem Török-Kanisa Comitatui Torontaliensi adjacentem, ac Armis Cæsareo Regiis,

postquam

Сл.29 Оснивачки акт Стипендијског фонда Сервијски, 1783.



Сл.30 Данашњи изглед уличне фасаде цркве Светог Ђорђа у Турској Кањижи/Новом Кнежевцу.



Сл.31 Данашњи изглед ентеријера цркве Светог Ђорђа у Турској Кањижи/Новом Кнежевцу.

Сл.32 Главни олтар са представом Светог Ђорђа цркви Светог Ђорђа у Турској Кањижи, Берталан Секељ, 1857.





Сл.33 Бочни олтар са представом Богородице и Ане у Турској Кањижи, Мор Тан, 1866–1868.

1

ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ И НАУЧНО ПРОУЧАВАЊЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ АПВ

Бр. 718

16 VII 1952

НОВИ САД

Е — 167/п	БР. ИНВ: 542	ПРОМЕНА БР

На основу чл. 1, 2 и 27 Закона о заштити споменика културе и природних реткости НРС (Службени Гласник НРС бр. 54/1948 год.) а по предлогу Комисије одређене под бр. 236 од 5 maja 1952 год., **Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе АПВ у Новом Саду,** доноси следеће

РЕШЕЊЕ:

STAVLJA SE POD ZAŠTITU DRŽAVE IKONA "SV.DJORDJE",RAD SEKELJI BERTALANA, koja se nalazi na glavnom oltaru Rimo-katoličke crkve u NOVOM KNEŽEVCU.

Slika pretstavlja sv.Djordja u ratničkom odelu sa pancir-košuljom i šlemom na glavi.Ogrnut je crvenim ogrtačem i na bedru ima mač. Desnu ruku drži na grudima a u levoj mu je koplje koji probada aždaju. Aždaja se pruža od levog donjeg ugla dijagonalno na desno do polovine slike. Leva noga sveca stoji na prednjoj nozi aždaje dok je desnom zakoračio na njen trup. U levom donjem uglu slike vidi se pejsaž.Oko glave sveca je jaka svetlost koja postepeno prelazi u tamne tonove oblaka. Slika je bila oštećena prilikom pada sa ikonostasa i restaurisana po akademskom slikatu Jenovcu.Ipak je platno na jednom mestu potklobučeno.

Slika je rad uljem na platnu u veličini _____

Prema čl.5,6,7,8 i 9 Zakona o zaštiti spomenika kulture i prirodnih retkosti NRS zaštićena slika ne sme se otudjivati,zalagati,premeštati ili restaurisati bez prethodnog odobrenja ovog Zavoda.

Nezadovoljna stranka ima pravo na žalbu Savetu za prosvetu i kulturu GIONSAPV-e u Novom Sadu u roku od 8 dana od dana prijema rešenja a putem ovog Zavoda.

O prednjem se izveštavaju:
1/ Zavod za zaštitu spomenika kulture NRS u Beogradu;
2/ Grno-Novi Kneževac-Savet za prosvetu i kulturu;
3/ Rimo-katolički župni urred u Novom Kneževcu;

O b r a z l o ž e n j e

Madjarski slikar XIX vela Sekelji Bertalan, koji je radio gore-opisanu sliku, bavio se naročito slikanjem ikonostasa,fresaka i istoriskih kompozicija. Rodjen je 1835 g. u Koložvaru, a umro je 1910 g. u Budimpešti. Izvesno vreme predavao je na budimpeštanskoj visokoj školi, gde je davao smernice u radu i imao je dosta sledbenika, tako da se i danas oseća njegov uticaj medju starijim slikarima.

Obzirom na to da slika "Sv.Djordje" jedan tipičan njegov rad po tematici i tretmanu a sem toga i to, da je ovaj značajan slikar vrlo malo zastupljen kod nas, valjalo je doneti odluku kao u dispozitivu.

S.f.-S.n!

Upravnik
/Ratko Mamužić/

Сл.34 Решење о заштити - Римокатолицка црква, Нови Кнежевац - ПЗЗЗСК НС бр. 718 од 16.07.1952.



Сл.35 Данашњи изглед уличне фасаде цркве Свете Марије Магдалене у Беодри/Новом Милошеву



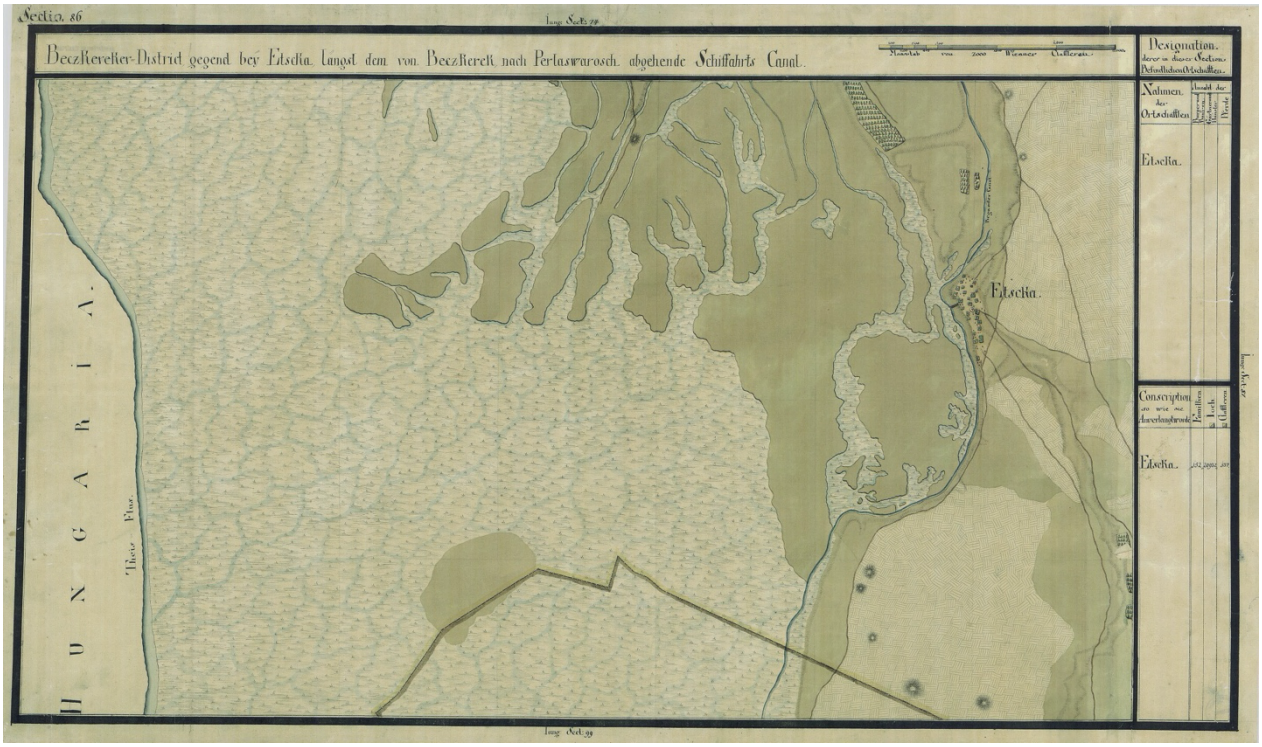
Сл.36 Данашњи изглед ентеријера цркве Свете Марије Магдалене у Беодри/Новом Милошеву



Сл.37 Главни олтар са представом Свете Марије Магдалене у цркви Свете Марије Магдалене у Новом Милошеву, Микеланђело Григолети, 1842.



Сл.38 Бочни олтар са представом Богородице, Христа и Јована Претече у цркви Свете Марије Магдалене у Новом Милошеву, Јакаб Варшаг, 1856 и Представа Богородице у гоблен техници, Ирма Карачоњи, 1893.



Сл.39 Ечка и пловни канал Бечкерек–Перлез, Sectio 86, из Јозефинске премере Баната (Josephinische Landesaufnahme), 1769–1772. Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv.



Сл.40 Изглед цркве Светог Јована Крститеља у Ечкој крајем XIX века



Сл.41 Сакрални портрет са представом Ержебет Еделшпахер де Ђорок као Свете Елизабете, црква Светог Јована Крститеља у Ечкој, Адолф Ван дер Вен, 1862–1864.



Сл.42 Сакрални портрет са представом Викторије Еделшпахер де Ђорок као Свете Викторије, црква Светог Јована Крститеља у Ечкој, Адолф Ван дер Вен, 1862–1864.



Сл.43 Главни олтар са представом Крштења Христа, црква Светог Јована Крститеља у Ечкој, Адолф Ван дер Вен, 1862–1864.



Сл.44 Зидна слика са мотивом христограма, олтар цркве Светог Јована Крститеља у Ечкој, Јосиф Гојгнер, 1862–1864.



Сл.45 Зидна слика са представом Светог Флоријана, црква Светог Јована Крститеља у Ечкој, Јосиф Гојгнер, 1862–1864.



Сл.46



Сл. 47



Сл.48.



Сл.49

Сл.50





Сл.51 Данашњи изглед уличне фасаде катедралне цркве Светог Јована Непомука у Зрењанину



Сл.52 Данашњи изглед ентеријера катедралне цркве Светог Јована Непомука у Зрењанину, аутор фотографије Ђула Фелдеши, 2025.



Сл.53 Главни олтар са представом Светог Јована Непомука, катедрална цркве Светог Јована Непомука у Зрењанину, Секељ Берталан, 1868, аутор фотографије Ђула Фелдеши, 2025.



Сл.54 Бочни олтар са представом Богородице, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Секељ Берталан, после 1868, аутор фотографије Душан Удички, 2025.



Сл.55 Мадона дел Грандука (Madonna del Granduca), Рафаел Санти, око 1505, уље на дасци, 84 × 55 cm, Палацо Пити, Фиренца.



Сл.56 Бочни олтар са представом Светог Јакова, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Август Венцел Мантлер, пре 1879, аутор фотографије Ђула Фелдеши, 2025.



Сл.57 Унутрашњост цркве Ференцварош у Будимпешти) *Assisi Szent Ferenc-templom, Ferencváros)*



Сл.59 Зидна слика са представом Исак благосиља Јакова, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.60 Зидна слика са представом Изгнанства из раја, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



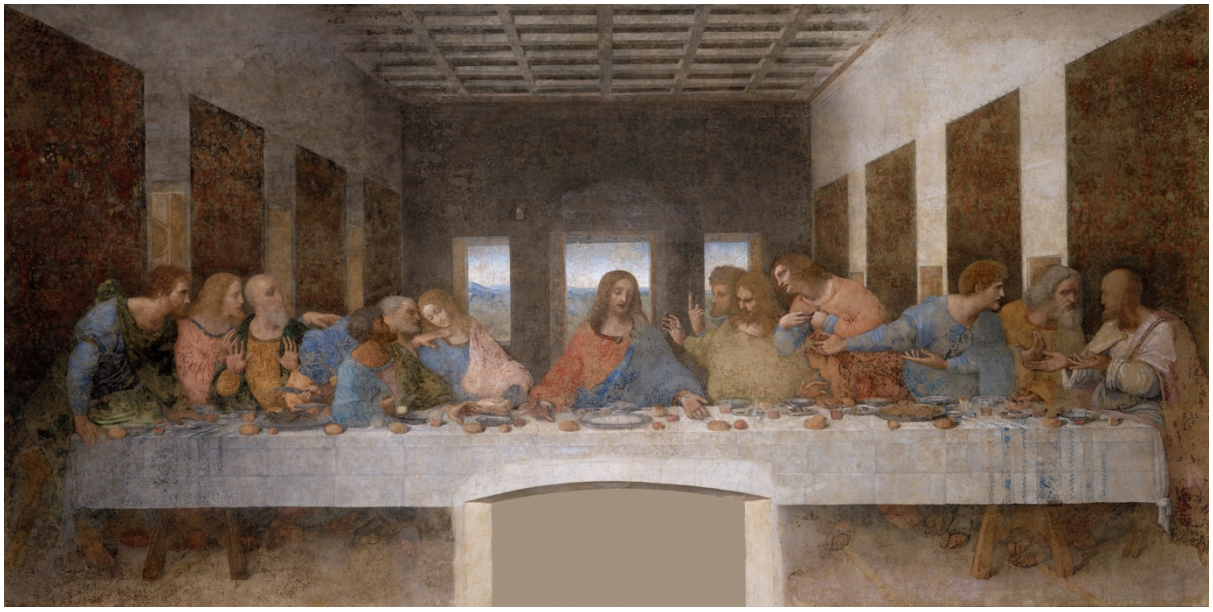
Сл.61 Зидна слика са представом Соломоновог суда, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.62 Зидна слика са представом Продаје Јосифа, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.63 Зидна слика са представом Тајне вечере, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.64 Тајна вечера (Il Cenacolo / L'Ultima Cena), Леонардо да Винчи, око 1495–1498, темпера на гипсаној подлози са смолом и мастиксом, на зидном малтеру, 460 × 880 cm, црква Санта Марија деле Грације, Милано.



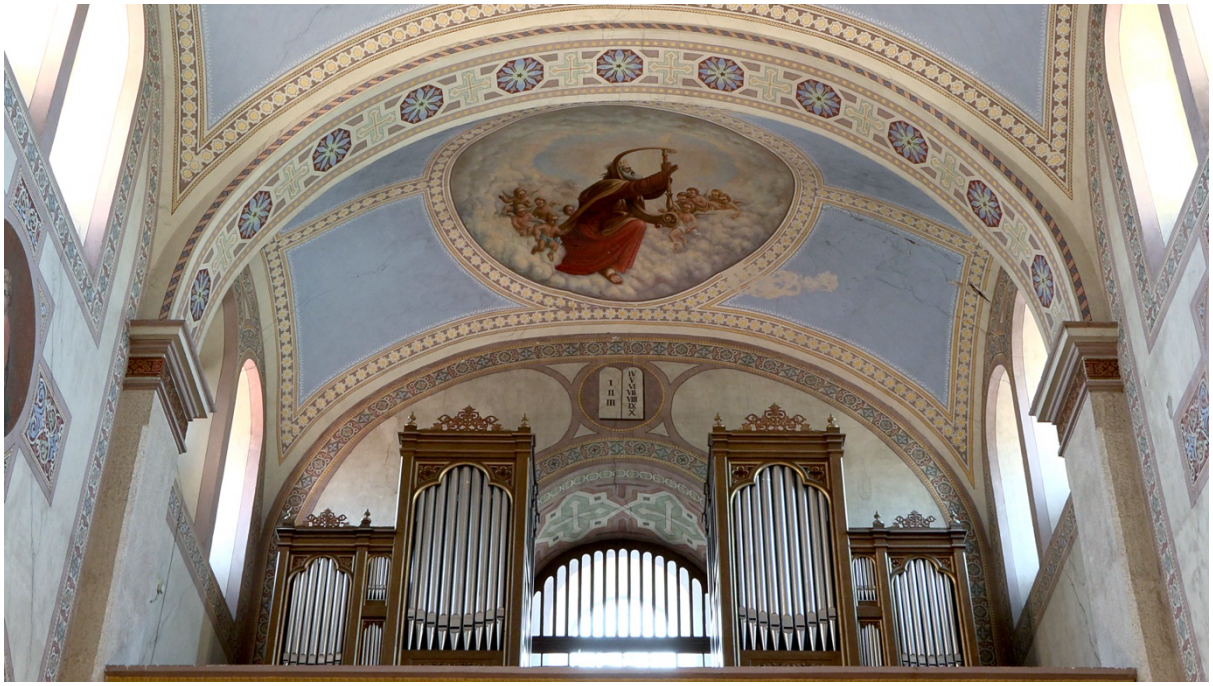
Сл.65 Зидна слика са представом Христа пред Пилатом, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.66 Христ пред Пилатом (Krisztus Pilátus előtt), Михаљ Мункачи, 1881, уље на платну, 417 × 636 cm, Дери музеј, Дебрецин / Мађарска национална галерија, Будимпешта.



Сл.67 Сводна слика са представом Христа Агнеца, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.68 Сводна слика са представом Давида, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.69 Сводна слика са представом Проповеди на Маслиновој гори, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.70 Сводна слика са представом Вазнесења Богородице, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл. 71, 72 Сводна слика са представом Доведите децу к мени, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885. Сводна слика са представом Молитве у Гетсиманији, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



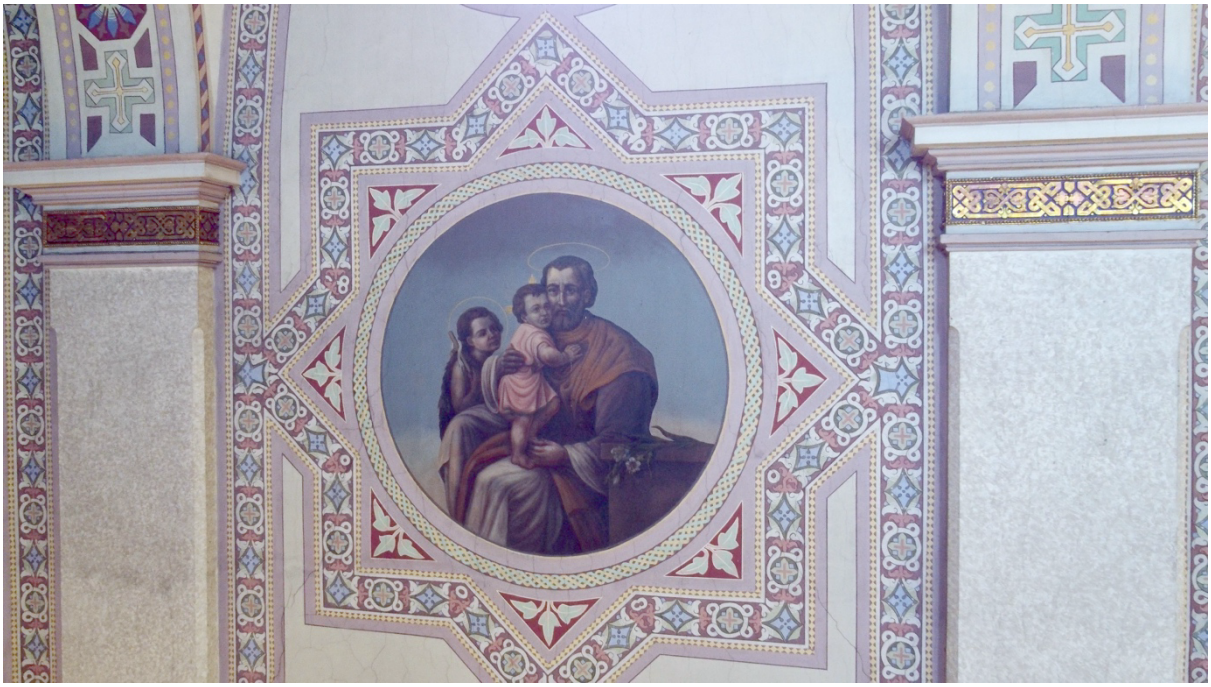
Сл.73 Сводна слика са представом Светог Тројства, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.74 Фреско копија Рафаелове Мадоне дела Сеђоле, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.75 Мадона Сеђола (Madonna della Seggiola), Рафаел Санти, око 1513–1514, уље на дасци, 71 × 71 cm, Галерија Палатина, Фиренца.



Сл.76 Зидна слика са представом Светог Јосифа са малим Христом и Јованом Крститељем, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.



Сл.77 Данашњи изглед уличне фасаде клостера Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.

Сл.78 Данашњи изглед ентеријера капеле Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.



Сл.79 Олтарска слика са представом Светог Карла Боромејског у капели Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину, Јосеф Кеслер, 1880.



Сл.80 Олтарска слика са представом Светог Срца Исусовог у капели Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину, непознати аутор, око 1900.



Сл.81 Христ са децом, капела Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.





Сл.82 Копија Рафаелове Сикстинске Мадона, капела Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.



Сл.83 Зидна слика са представом Бога Оца, капела Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.



Сл.84 Олтарска слика Светог Августина за цркву Светог Августина у Лазареву, Константин Данил, Народни музеј Зрењанин.



Сл.85 Свети Никола, лимена плоча из римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.



Сл.86 Марија Магдалена, лимена плоча из римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.



Сл.87 Јеванђелисти, лимене плоче из римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.







Сл.88 Крштење, припремна скица за фреско-програм римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.



Сл.89 Свето Тројство, припремна скица за фреско-програм римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.



Сл.90 Бог Адаму открива Рај, припремна скица за фреско-програм римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.



Сл.91 Васкрсење, припремна скица за фреско-програм римокатоличке цркве у Лукићеву,Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.



Сл.92 Христово погребење (Krisztus temetése), Арпад Фешти, 1901, триптих, Палата културе, Арад, 1899–1902.



Сл.93 Олеографска репродукција Фештијевог дела Христово погребење, парохијски дом у Орловату, штампарија Könyves Kálmán, 1902.



KRISZTUS TEMETÉSE

FESZTY ÁRPÁD KÉPE.

Feszty Árpádnak ez a mesterműve kétféle, a művész által ellenőrzött reprodukcióban jelent meg.

1. Heliogravur-kiadásban, mely az eredetinek réznyomatu mása. Ebből a kiadásból külön műbarátok részére 150 számozott, avant la lettre műlapot is készíttettünk, melyek mindegyikét sajátkezü aláirásával látja el a művész.

2. Színes akvarellszerü reprodukciókban, az eredetihez minden árnyalatban tökéletesen hü kivitelben.

Mikor Fesztynek ez a mesterműve a Műcsarnokban ki volt állitva, a *Budapesti Hirlap* ezt irta:

„A művészi becsvágynak egy nagyszabásu, megragadó alkotását mutatja be Feszty Árpád a Műcsarnokban kiállított órási Krisztus-képében. Hónapok óta olvassuk hirét olasz és német lapokban. Előbb Firenzében állitotta ki a művész, ahol megfestette, azután Berlinbe vitte és onnét hozta ide — kiváncsian vártuk, kissé nyugtalanul is, tudtuk, hogy a művész a legnagyobb föladattal szállt küzdelemre és tartottunk tőle, hogy a mai művészet sodrától elragadva, Feszty Árpád is szinproblémák megoldásával, szellemes részletek előadásával, erős realisztikus megfigyelések ábrázolásával fogja eltakarni annak a hiányát, amit ilynemü képekben semmi sem pótolhat, a nagy egységes érzés, az erős lendület, a hatalmas összefogláló erő hiányát.“ (1902. jan. 26.)

Itt kérjük levágni s alanti cimre beküldeni.

Singer és Wolfner könyvkereskedésének Budapest, Andrássy-út 10.

Alulirott ezennel megrendelem **Singer és Wolfner** könyvkereskedésétől Budapesten, Andrássy-út 10. sz. a következő képet:

I. HELIOGRAVUR-KIADÁS. FESZTY: **Krisztus temetése.** (Hármaskép.) A kép nagysága 32½ × 109 cm. A papir nagysága 68 × 130 cm. Diszes bordó keretben, aranyozott szegélylyel **90 korona**, havi részlet **6 kor. Vidékre csomagolásért és bérmentes szállitásért külön 6 korona.**

II. SZINES KIADÁS. FESZTY: **Krisztus temetése.** (Hármaskép.) Nagysága keret nélkül 54 × 178 cm. *Horti Pál* tanár tervezete után készült aranyozott keretben **120 korona.** Havi részlet **7 korona. Csomagolásért és szállitásért 10 korona.**

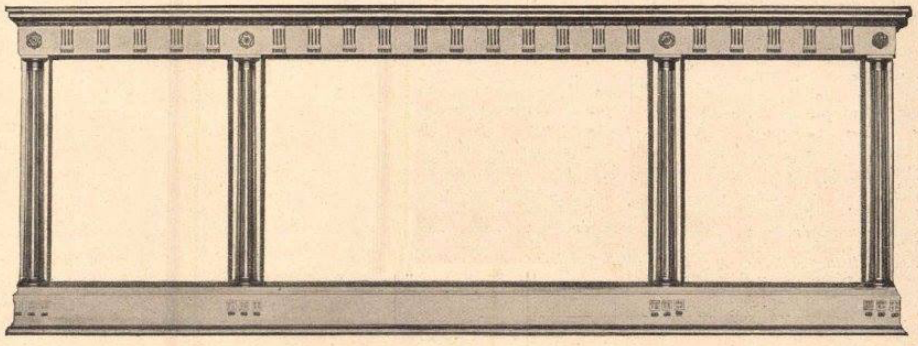
Összesen ..... korona ..... fillér

190..... hótól kezdődőleg Budapesten havonként fizetendő ..... koronás részlet fizetésének kötelezettsége mellett. A részletfizetések be nem tartása esetén a részletfizetési kedvezmény megszünik és a teljes vételár esedékessé válik. **Az első részlet a szállitáskor utánveendő.**

Lakhely és kelet: .....

Sajátkezü aláirás: .....

A nem kivánt kiadást kérjük törölni.



Сл.94 Наручни лист за репродукцију дела Христово погребење Арпада Фештија, 1902.



Сл.95 Данашњи изглед уличне фасаде цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу.



Сл.96 Данашњи изглед ентеријера цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу.



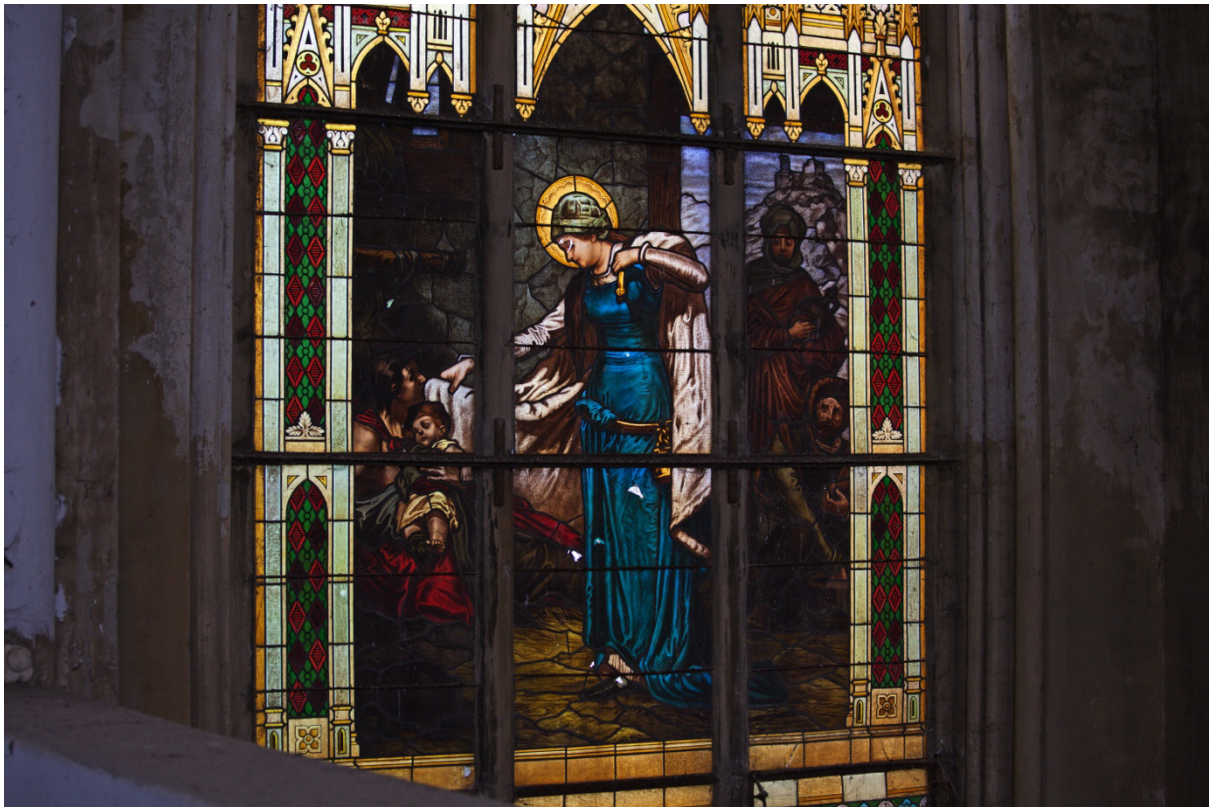
Сл.97 Витраж са представом Светог Стефана Мађарског, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.



Сл.98 Витраж са представом Светог Ладислава, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.



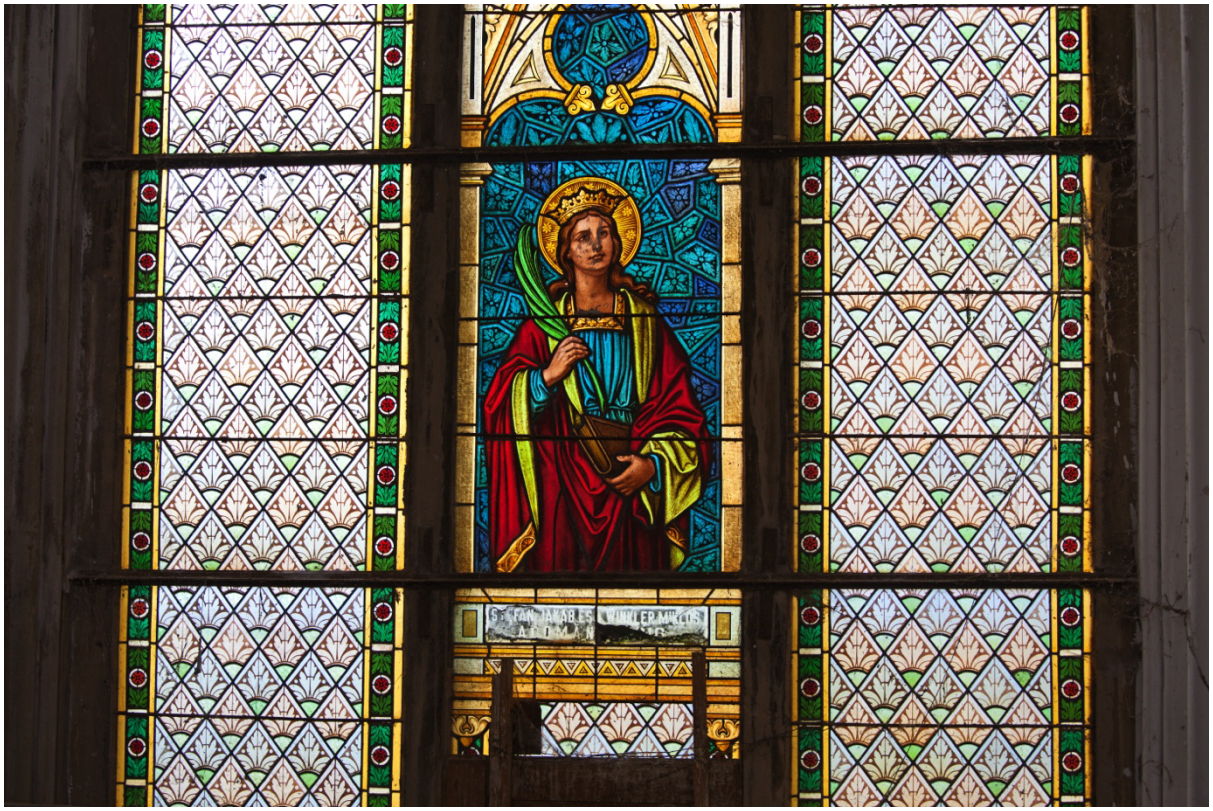
Сл.99 Витраж са представом Светог Ђорђа, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.



Сл.100 Витраж са представом Свете Елизабете, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.



Сл.101 Света Елизабета дарује огртач сиротици, Александер Лизен-Мајер, 1882.



Сл.102 Витраж са представом Свете Агнесе, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.



Сл.103 Олтарска слика са представом Узнесења Богородице, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, Васа Поморишац, 1926.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

Сл.1 Мапа Торонталске жупаније са краја XVIII века. Torontál Vármegye / Comitatus Torontaliensis, 1799, из: Demeter Görög, Magyar atlas / Atlas Hungaricus, Беч, 1802; карту израдио Michael Votesky, гравирао Johann Berken; бакрорез, ручно колорисан, 29 × 22 cm, 1 : 380.000. David Rumsey Historical Map Collection, List No. 13049.048.
Сл.2 Мапа Торонталске жупаније са краја XIX века. Gönczy Pál, Torontál vármegye térképe, Будимпешта: Posner Károly Lajos és Fia, 1897; прилог уз A Pallas Nagy Lexikona, 1 : 663.750, 30 × 23,5 cm.
Сл.3 Изглед уличне фасаде зграде гимназије крајем XIX века
Сл.4 Главни олтар са представом Светог Стефана у пијаристичкој гимназијској капели Светог Стефана у Зрењанину, Јожеф Виплер, 1846.
Сл.5 Картуша главног олтара пијаристичке капеле, са исписом о донаторству локалног еснафа, 1846. година
Сл.6 Бочни олтар са представом Јосифа Каласанцијског у пијаристичкој гимназијској капели Светог Стефана у Зрењанину Јожеф Пешки, 1847, аутор фотографије Јелисеј Кручињин.
Сл.7 Бочни олтар са представом копије Рафаелове Мадоне Сикстине у пијаристичкој гимназијској капели Светог Стефана у Зрењанину Јосеф Лихтенегер (?), 1879.
Сл.8 Сикстинска Мадона, Рафаел Санти, 1512–1513, Gemäldegalerie Alte Meister, Дрезден.
Сл.9 Аутопортрет Јосифа Гојгнера, Народни музеј Зрењанин.
Сл.10 Новински оглас-Goigner Joseph. Gr.-Becskereker Wochenblatt (No. 14) 2 4 1864, 108
Сл.11 Оглас Јосифа Гојгнера у Gross-Becskereker Wochenblatt у којим се препоручује поштованом свештенству, племствама, израдом грбова и калиграфијом.
Сл.12 Данашњи изглед пијаристичке капеле у зрењанинској гимназији
Сл.13 Данашњи изглед пијаристичке капеле у зрењанинској гимназији
Сл.14 Данашњи изглед пијаристичке капеле у зрењанинској гимназији
Сл.15 Удовичина лепта, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879, аутор фотографије Јелисеј Кручињин.
Сл.16 Удовичина лепта, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.
Сл.17 Јосиф се открива браћи, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879, аутор фотографије Јелисеј Кручињин.
Сл.18 Јосиф се открива браћи, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.
Сл.19 Каменовање Светог Стефана, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879.
Сл.20 Каменовање Светог Стефана, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.
Сл.21 Васкрс Јаирове кћери, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879.
Сл.22 Васкрс Јаирове кћери, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.
Сл.23 Пустите децу к мени, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879.
Сл.24 Пустите децу к мени, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.
Сл.25 Христ и Самарјанка, Јосиф Гојгнер, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, 1879.
Сл.26 Христ и Самарјанка, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.

Сл.27 Молитва у Гетсиманији, пијаристичка гимназијска капела Светог Стефана у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1879.
Сл.28 Молитва у Гетсиманији, Гистав Доре, Илустрована Библија, 1866.
Сл.29 Оснивачки акт Стипендијског фонда Сервијски, 1783.
Сл.30 Данашњи изглед уличне фасаде цркве Светог Ђорђа у Турској Кањижи
Сл.31 Данашњи изглед ентеријера цркве Светог Ђорђа у Турској Кањижи
Сл.32 Главни олтар са представом Светог Ђорђа цркви Светог Ђорђа у Турској Кањижи, Берталан Секељ, 1857.
Сл.33 Бочни олтар са представом Богородице и Ане у Турској Кањижи, Мор Тан, 1866–1868.
Сл.34 Решење о заштити - Римокатолицка црква, Нови Кнежевац - ПЗЗЗСК НС бр. 718 од 16.07.1952.
Сл.35 Данашњи изглед уличне фасаде цркве Свете Марије Магдалене у Новом Милошеву
Сл.36 Данашњи изглед ентеријера цркве Свете Марије Магдалене у Новом Милошеву
Сл.37 Главни олтар са представом Свете Марије Магдалене у цркви Свете Марије Магдалене у Новом Милошеву, Микеланђело Григолети, 1842.
Сл.38 Бочни олтар са представом Богородице, Христа и Јована Претече у цркви Свете Марије Магдалене у Новом Милошеву, Јакаб Варшаг, 1856 и Представа Богородице у гоблен техници, Ирма Карачоњи, 1893.
Сл.39 Ечка и пловни канал Бечкерек–Перлез, Sectio 86, из Јозефинске премере Баната (Josephinische Landesaufnahme), 1769–1772. Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv.
Сл.40 Изглед цркве Светог Јована Крститеља у Ечкој крајем XIX века
Сл.41 Сакрални портрет са представом Ержебет Еделшпахер де Ђорок као Свете Елизабете, црква Светог Јована Крститеља у Ечкој, Адолф Ван дер Вен, 1862–1864.
Сл.42 Сакрални портрет са представом Викторије Еделшпахер де Ђорок као Свете Викторије, црква Светог Јована Крститеља у Ечкој, Адолф Ван дер Вен, 1862–1864.
Сл.43 Главни олтар са представом Крштења Христа, црква Светог Јована Крститеља у Ечкој, Адолф Ван дер Вен, 1862–1864.
Сл.44 Зидна слика са мотивом христограма, олтар цркве Светог Јована Крститеља у Ечкој, Јосиф Гојгнер, 1862–1864.
Сл.45 Зидна слика са представом Светог Флоријана, црква Светог Јована Крститеља у Ечкој, Јосиф Гојгнер, 1862–1864.
Сл. 46. Феликс Иво Лајхер, Бекство у Египат, око 1760, римокатоличка црква Светог Јована Крститеља, Ечка; рестаураторске радове извела Жужана Корхец Пап.
Сл. 47. Феликс Иво Лајхер, Свети Јован Непомук, око 1760, римокатоличка црква Светог Јована Крститеља, Ечка; рестаураторске радове извела Жужана Корхец Пап.
Сл. 48. Феликс Иво Лајхер, Свети Антун Падовански, око 1760, римокатоличка црква Светог Јована Крститеља, Ечка; рестаураторске радове извела Жужана Корхец Пап.
Сл. 49. Феликс Иво Лајхер, Света Ана подучава Богородицу, око 1760, Народни музеј Зрењанин; рестаураторске радове извела Жужана Корхец Пап.
Сл. 50. Феликс Иво Лајхер, Умножавање хлебова, око 1760, римокатоличка црква Светог Јована Крститеља, Ечка; рестаураторске радове извела Жужана Корхец Пап.
Сл.51 Данашњи изглед уличне фасаде катедралне цркве Светог Јована Непомука у Зрењанину
Сл.52 Данашњи изглед ентеријера катедралне цркве Светог Јована Непомука у Зрењанину, аутор фотографије Ђула Фелдеши, 2025.

Сл.53 Главни олтар са представом Светог Јована Непомука, катедрална цркве Светог Јована Непомука у Зрењанину, Секељ Берталан, 1868, аутор фотографије Ђула Фелдеши, 2025.

Сл.54 Бочни олтар са представом Богородице, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Секељ Берталан, после 1868, аутор фотографије Душан Удички, 2025.

Сл.55 Мадона дел Грандука (Madonna del Granduca), Рафаел Санти, око 1505, уље на дасци, 84 × 55 cm, Палацо Пити, Фиренца.

Сл.56 Бочни олтар са представом Светог Јакова, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Август Венцел Мантлер, пре 1879, аутор фотографије Ђула Фелдеши, 2025.

Сл.57 Унутрашњост цркве Ференцварош у Будимпешти)*Assisi Szent Ferenc-templom, Ferencváros)*

Сл.59 Зидна слика са представом Исак благосиља Јакова, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.60 Зидна слика са представом Изгнанства из раја, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.61 Зидна слика са представом Соломоновог суда, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.62 Зидна слика са представом Продаје Јосифа, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.63 Зидна слика са представом Тајне вечере, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.64 Тајна вечера (Il Cenacolo / L'Ultima Cena), Леонардо да Винчи, око 1495–1498, темпера на гипсаној подлози са смолом и мастиксом, на зидном малтеру, 460 × 880 cm, црква Санта Марија деле Грације, Милано.

Сл.65 Зидна слика са представом Христа пред Пилатом, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.66 Христ пред Пилатом (Krisztus Pilátus előtt), Михаљ Мункачи, 1881, уље на платну, 417 × 636 cm, Дери музеј, Дебрецин / Мађарска национална галерија, Будимпешта.

Сл.67 Сводна слика са представом Христа Агнеца, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.68 Сводна слика са представом Давида, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.69 Сводна слика са представом Проповеди на Маслиновој гори, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.70 Сводна слика са представом Вазнесења Богородице, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.71 Сводна слика са представом Доведите децу к мени, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.72 Сводна слика са представом Молитве у Гетсиманији, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.73 Сводна слика са представом Светог Тројства, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.74 Фреско копија Рафаелове Мадоне дела Сеђоле, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.75 Мадона Сеђола (Madonna della Seggiola), Рафаел Санти, око 1513–1514, уље на дасци, 71 × 71 cm, Галерија Палатина, Фиренца.

Сл.76 Зидна слика са представом Светог Јосифа са малим Христом и Јованом

Крститељем, катедрална црква Светог Јована Непомука у Зрењанину, Јосиф Гојгнер, 1884–1885.

Сл.77 Данашњи изглед уличне фасаде клостера Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.

Сл.78 Данашњи изглед ентеријера капеле Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.

Сл.79 Олтарска слика са представом Светог Карла Боромејског у капели Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину, Јосеф Кеслер, 1880.

Сл.80 Олтарска слика са представом Светог Срца Исусовог у капели Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину, непознати аутор, око 1900.

Сл.81 Христ са децом, капела Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.

Сл.82 Копија Рафаелове Сикстинске Мадона, капела Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.

Сл.83 Зидна слика са представом Бога Оца, капела Светог Карла Боромејског у клостеру Сиромашних школских сестара Богородице Notre Dame у Зрењанину.

Сл.84 Олтарска слика Светог Августина за цркву Светог Августина у Лазареву, Константин Данил, Народни музеј Зрењанин.

Сл.85 Свети Никола, лимена плоча из римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.

Сл.86 Марија Магдалена, лимена плоча из римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.

Сл.87 Јеванђелисти, лимене плоче из римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.

Сл.88 Крштење, припремна скица за фреско-програм римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.

Сл.89 Свето Тројство, припремна скица за фреско-програм римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.

Сл.90 Бог Адаму открива Рај, припремна скица за фреско-програм римокатоличке цркве у Лукићеву, Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.

Сл.91 Васкрсење, припремна скица за фреско-програм римокатоличке цркве у Лукићеву,Стеван Алексић, 1905, Народни музеј Зрењанин.

Сл.92 Христово погребење (Krisztus temetése), Арпад Фешти, 1901, триптих, преко 6 × 4 m, Палата културе, Арад, 1899–1902.

Сл.93 Олеографска репродукција Фештијевог дела Христово погребење, парохијски дом у Орловату, штампарија Könyves Kálmán, 1902.

Сл.94 Наручни лист за репродукцију дела Христово погребење Арпада Фештија, 1902.

Сл.95 Данашњи изглед уличне фасаде цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу.

Сл.96 Данашњи изглед ентеријера цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу.

Сл.97 Витраж са представом Светог Стефана Мађарског, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.

Сл.98 Витраж са представом Светог Ладислава, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.

Сл.99 Витраж са представом Светог Ђорђа, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.

Сл.100 Витраж са представом Свете Елизабете, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.

Сл.101 Света Елизабета дарује огртач сиротици, Александер Лизен-Мајер, 1882.

Сл.102 Витраж са представом Свете Агнесе, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, радионица Јожефа Палке, 1912–1913.

Сл.103 Олтарска слика са представом Узнесења Богородице, црква Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу, Васа Поморишац, 1926.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Вања Стојковић дипломирала је 2020. године на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, где је 2021. године завршила и мастер академске студије. Докторске академске студије историје уметности на истом факултету уписала је 2021. године. Од 2022. године стипендиста је Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије, а од 2024. године је у звању истраживач-сарадник. Њена докторска дисертација, под називом *Уметност у католичким црквама на територији Торонталске жупаније 1846–1918*, посвећена је проучавању сакралне уметности, визуелне културе и културно-историјског наслеђа Баната у XIX и почетком XX века. У свом научном раду бави се историјом уметности XIX века, религиозним сликарством, иконографијом и уметничким наслеђем Хабзбуршке монархије. Објављује научне радове у домаћим и међународним публикацијама, учествује на научним скуповима и одржава јавна предавања.

Образац 5.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Вања Стојковић

Број индекса: 6i21/1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

РЕЛИГИОЗНО СЛИКАРСТВО У КАТОЛИЧКИМ ЦРКВАМА НА ТЕРИТОРИЈИ ТОРОНТАЛСКЕ ЖУПАНИЈЕ 1846–1918.

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____



Образац 6.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Вања Стојковић

Број индекса 6i21/1

Студијски програм Историја уметности

Наслов рада Религиозно Сликарство у католичким црквама на територији Торонталске Жупаније 1846–1918.

Ментор проф. др Саша Брајовић

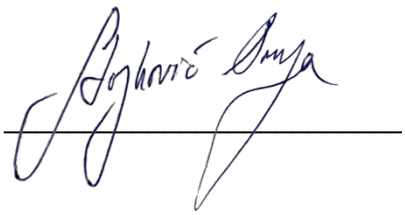
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Религиозно Сликарство у католичким црквама на територији Торонталске Жупаније 1846–1918.

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

