

СТРАХ ОД СМРТИ И ВЕШТИЧАРЕЊЕ

Апстракт: Рад се бави представама смрти и страха од смрти од куге, као и сценама вештичарења у италијанској барокној уметности, посматраним у контексту стварних догађаја, веровања и пракси. У првом делу рада се на примеру сликарских дела Антонија Цанкија (Antonio Zanchi) и Пјетра Негрија (Pietro Negri) у *Scuola Grande di San Rocco*, и скулптуре Ђуста ле Корта (Giusto Le Court) у *Santa Maria della Salute* у Венецији, разматра визуелни приказ страха од смрти од куге и њене симболичне форме. Како је одувек постојало веровање да је болест Божја казна, ослањало се на *rimedi spirituali* – „духовне лекове“, попут поручивања дела с представом противкужних светитеља и Богородице. Често су на већим композицијама приказиване и фигуре умирућих и симболи куге, попут скелета с косом и старице. Како су ове визуелне форме присутне и у иконографији вештица, разматра се и веровање у њихову моћ ширења заразе.

Други део рада посвећен је сценама вештичарења. Проучавање типова вештица, магијских ритуала и времена и простора вештичиног деловања на сликарским делима, одвија се упоредо са сагледавањем друштвених веровања, нарочито у контексту прогона које су спроводили власт и црква. Сцене прожете мрачном атмосфером и испуњене ритуалним средствима, фигурама вештица, жртава, фантастичних бића и имагинарном архитектуром, евоцирале су тадашње страхове и анксиозности, што се разматра најпре на примеру стваралаштва Салватора Розе (Salvator Rosa). Међутим, страх се граничио и с радозналешћу и интересовањем за вештичине способности, а циљ је да се та граница путем уметничких дела дубље испита.

Кључне речи: страх од смрти, куга, вештичарење, барок, Антонио Цанки, Пјетро Негри, Салватор Роза.

Страх од смрти од куге

Како се у овом делу рада проучавају дела с темом куге настала у Венецији, важно је најпре сагледати друштвенополитички контекст Венеције у XVII веку, и манифестације религиозности које су у периоду епидемија допуњаване новим конотацијама.

Куга је у Европу стизала с бродова који су пловили Медитераном, те је Венеција, као град-држава с бројним трговачким везама, претрпела разарајуће последице на популацију и економију (Mormando 2005: 2). Међутим, службе заштите систематично су развијане, с обзиром на то

1 * milenamazarak@gmail.com

што се трговина, као извор венецијанског богатства, морала наставити. Велики значај за здравствени систем имали су *lazzaretti*, болнице смештене на малим острвима и намењене жртвама куге,² и *Provveditori alla Sanita* који су били задужени за доношење и контролу примене мера.³ Посебну ангажованост поводом документовања појединачних случајева још је током XVI века организовао *Magistrato alla Sanita*, што је користило у развијању теорија о могућем узроку заразе (Hopkins 2005: 140).

Становници других европских држава су и одлазак на имање ван града видели као вид заштите од могућег заражавања. Међутим, како је главна резиденција венецијанских патриција и имућних трговаца била палата у граду, они би углавном остајали у Венецији (Burke 1973: 135). С једне стране, то је било практичне природе, јер су били везани за градски, урбани живот, али се у томе огледала и оданост религиозно-политичкој идеологији и вера у њену заштиту.

Иако су стратегије Венецијанске републике давале одређене резултате, снажне епидемије нису могле бити спречене. Недостатак знања о узроку и начину преношења болести, непостојање ефикасног лека и свакодневни призори умирања, снажно су утицали на стање духа становника. Одувек је постојало веровање да је болест Божја казна, због чега се ослањало на *rimedi spirituali* – „духовне лекове”. *Rimedi spirituali* имали су разноврсне форме – молитве и обраћање за помоћ и посредништво светитеља заштитника од куге, регулисање званичних процесија, поручивање уметничких дела, јавни колективни завети, дела милосрђа и друге врсте побожне ангажованости (Mormando 2005: 122). Једно од најзначајнијих *rimedi spirituali* у Венецији било је проглашавање јавног завета за ослобађање од куге – подизање Паладијеве цркве *Il Redentore* након 1575–1576. и Лонгенине цркве *Santa Maria della Salute* након епидемије из 1630–1631. године. У њима су се одвијале и годишње процесије као чин молитве и захвалности, које су тако и симболички штитиле град (што је било нарочито важно услед понављајућих епидемија).⁴ Процесијама се такође исказивало покајање због неувиђања Божјих знакова гнева приликом претходних појава куге.

2 *Lazzaretto Vecchio* основан је 1423. као прва болница намењена жртвама куге, а *Lazzaretto Nuovo* 1456. године с функцијом карантина за оне који су имали симптоме или били у контакту са зараженима, као и за путнике и трговце (Crawshaw 2016: 3).

3 Мере су се односиле на одржавање јавне хигијене, проверу квалитета хране и воде, дезинфекцију одеће и предмета, забране јавних окупљања и карантине – некада су читави *sestieri* били под карантином и по неколико месеци, попут *Castella*, *Cannaregia* и *San Marca* током епидемије из 1576. године (Hopkins 2005: 142).

4 У процесијама су учествовали грађани, државни званичници, црквени представници, чланови *scuola* и дужд који је ходао у средини (Brajić 2006: 247).

Садржај дела с темом куге, а често и стилске одлике, осмишљава-ли су патрони (црквени представници, патрони лаици и чланови *scuola*). Теме су се углавном односиле на приказивање мучеништва или чудес-ног исцељења противкужних светитеља – најчешће Светог Себастијана и Светог Рока, али и других светитеља који се повезују са заштитом од болести и смрти, као и патрона градова и држава (Ortega 2012: 83). По-себно значајну улогу имала је Богородица, као главна фигура наде и посредништва.⁵

Приказиване су и фигуре болесних и умирућих у оквиру већих композиција. На тим делима углавном су присутни и симболи божан-ског гнева – стреле, копља, тамни облаци, звезде и планете као пред-знаци куге или анђео с бичем (Mormando 2005: 10). Као симболи куге, често се појављују и скелети или ружне старице. У Западној Европи у XVII веку владао је велики страх од вештица које наносе штету у виду епидемија, те су ове форме куге биле одговарајући вид визуелног пред-стављања. Као што се нису могли прецизно дефинисати узрок, деловање и начин заштите од куге, тако су и идентитет и способности вештице били веома комплексни.



Богородица *прошерије* кућу (1670), Ђусто Ле Корт. Мермер, главни олтар цркве Santa Maria della Salute, Венеција

5 На свим манифестацијама Богородичиног култа, нарочито након Тридент-ског концила и католичке реформе, огледа се јединствен склад цркве и државе. У пред-стави и улози Богородице Венеција је пронашла, изградила и увек изнова потврђивала свој идентитет и религиозно-политичку идеологију (Brajić 2006: 112).

Куга у форми старице израђена је у оквиру скулптуралне групе „Богородица протерује кугу” (сл. 1) Ђуста ле Корта (Giusto Le Court, 1627–1679) на главном олтару цркве *Santa Maria della Salute* (Clemente 2019: 62). Старица је представљала и један од најчешћих типова вештице у сликарству. Како је личност вештице била супротна хришћанским идеалима, нарочито Богородици која се налази у центру ове скулптуралне групе, јасно је указано на симболику божанске моћи над демонским присуством. Главни олтар, посматран заједно с другим делима у цркви (нарочито оним посвећеним Богородици),⁶ омогућава ишчитавање механизма њиховог деловања и ангажовања црквених и државних званичника да обликују кохерентан архитектурални, скулптурални и сликарски програм са истим циљем и порукама као што је прослављање завршетка епидемије и упућивање захвалности Богородици и Христу.

Сликарска дела с темом куге омогућавала су и приказ целокупне атмосфере страха од смрти од болести, као што су дела Антонија Цанкија (Antonio Zanchi, 1631–1722) и Пјетра Негрија (Pietro Negri, 1628–1679) у *Scuola Grande di San Rocco*. Венецијанске *scuole* биле су побожне лаичке институције, друштвено, културно и уметнички ангазоване.⁷ Развијале су се из религиозног покрета флагеланата или *battuta* који је био предвођен фрањевцима и доминиканцима (Braјović 2006: 113–153). Највише се ширио у периодима куге с веровањем да се проживљавањем Христових патњи, односно самобичевањем које су изводили *confratelli di disciplina*, умиривао Божји гнев и молио опрост грехова (Живковић 2009: 191). Осим што су пружале материјалну и духовну помоћ члановима, *scuole* су помагале болеснима и сиромашнима и чиниле бројна дела милосрђа, због чега су нарочиту важност имале у току епидемија (Braјović 2006: 114–115). Свако ново избијање куге било је обележено повећањем процесија, молитви и порастом броја чланова и прихода, те су лакше обезбеђивале и средства за поручивање слика (Hunfrey 1988: 410).

6 Једно од најзначајнијих дела јесте слика *Венеција и Свети Анђун Падовански у молишви* Пјетра Либерија (Pietro Liberi), израђена између 1652. и 1656. године (Pancheri 2009: 147). Свети Анђун Падовански је поштован и као заштитник од болести и ратова, а ширење његовог култа подстакнуто је преношењем моштију светитеља из Падове у Венецију (Braјović 2006: 177). У слично време из цркве *Spirito Santo* у *Santa Maria della Salute* пренета је Тицијанова слика *Свети Марко*, на којој су приказани и светитељи заштитници од болести Козма и Дамјан, Роко и Себастијан (Hopkins 2005: 137).

7 Иако по општим друштвеним и религиозним ставовима блиске другим италијанским братствима, венецијанске *scuole grandi* биле су јединствене по својој верности дужду, односно поистовећивању с венецијанским уређењем у целини, а њихове активности надзирано је Веће десеторице. Свака *scuola* имала је сопствене статуте, светитеља заштитника и амблем (Braјović 2006: 114–115).



Кућа у Венецији из 1630–31. године (1666), Антонио Цанки. Уље на платну, 335 x 555 et 635 x 705 cm, Scuola Grande di San Rocco, Венеција

У *Scuola Grande di San Rocco*, која је основала своје седиште поред Цркве Светог Рока у Венецији,⁸ Антонио Цанки насликао је *Сцену куге у Венецији из 1630–1631. године* (сл. 2), коју је 1666. поручио *Guardian Grande* Бернардо Бриоло (Gear 2017: 714). Композиција се састоји од два платна одвојена зиданим пиластром, постављена на десном зиду степеништа између приземља, *Sala Terra*, и главне горње сале, *Sala Superiore* (Gear 2017: 711). На горњем делу левог платна налази се Богородица која клечи пред Христом, а испод је представљен Свети Роко с анђелима који позива на покајање (Riccoboni 1966: 76). Фигуре које су окупљене око Светог Рока обасјане су божанском светлошћу и узвишеним погледима и гестовима исказују наду у избављење, док се у позадини налазе фигуре заражених и преминулих, с телима бледог колорита и обавијене тмурним облацима, што илуструје страшна разарања у време епидемије из 1630–1631. На ужем платну, десно од пиластра, представљене су жртве куге на мосту и *pizzigamorti* на чамцима.⁹

8 У Цркви Светог Рока налазе се мошти светитеља пренете из Монпељеа 1485. године. Веровало се да реликвије могу заштитити град приликом избијања болести (Brajić 2006: 88), што је у овом тренутку имало нарочиту важност јер је Венеција претходне године претрпела снажан талас куге (Hopkins 2005: 138).

9 *Pizzigamorti* (познати и као *pizzicamorti* или *beccamorti*) били су задужени за одношење и сахрањивање тела преминулих, претходно заражених кугом. Такође, прево-

Значајну улогу у изради детаљног приказа умирања и физичког и духовног стања болесних у мрачној атмосфери имале су и стилске одлике. Стил није био само лична сликарева експресија већ и питање друштвених, политичких, религиозних и идеолошких фактора.¹⁰ Драматичност целокупне композиције, динамични покрети фигура и снажни контрасти светлости и сенке омогућавали су активан однос с посматрачима. Било је потребно утицати на њихове емоције – између осталог стварајући и страх, али онај који је за циљ имао подстицање побожности. Будући да је Цанки радио у позориштима где је израђивао позадине за кулисе и материјале за оперска извођења (Favilla et Rugolo 2003–2004: 62), не изненађује што је путем низа сликарских стратегија створио дело које ангажује посматраче у маниру театарских перформанса.¹¹ Монументалне димензије, сцена испуњена фигурама већим од природних, структура приказа архитектуре и друге формалне одлике,¹² омогућили су трансформацију степеништа у драматично окружење, нарочито током церемонија.

Иако су приказани најмрачнији тренуци епидемије, *Scuola* заправо слави победу Венеције над кугом посредством небеских заштитника, чиме и оснажује култ Богородице и Светог Рока, што је било од примарног значаја за континуирано потврђивање статута *Scuole*. Поред тога, осећање страха које приказ болести на овој слици евоцира, подсећало је на важност молитве, вере и врлина помагања и милосрђа у временима куге.

зили су и болесне и њихова материјална добра до болница или других објеката намењених карантину (Crawshaw 2011: 572–574).

10 У барокном периоду у Италији садржај су, а често и стилске одлике дела, обликовали патрони, нарочито када су у питању дела за цркве, државне институције и *scuole* (Haskell 1980).

11 Средином XVII века Венеција је постала европски центар опере, а њени ефекти одразили су се и на сликарство. Иновације у погледу позоришне сценске поставке и динамичности гледања развијале су се истовремено у складу са спектаклима, процесима и церемонијама (Favilla et Rugolo 2009: 139).

12 Светлост не кореспондира с видљивим извором, што производи ефекат дифузног осветљења које се користило у представама када су извођачи били осветљени свећама смештеним иза оквира. Затим, архитектурално окружење на слици илуструје типичне сценске дизајне који су дочаравали дубину простора с нивоима све мањих димензија. У горњим угловима налазе се и фигуре које посматрају сцену с ниша фасада налик на оперске ложе – *palchi* (Gear 2017: 727).



Богородица сѝашава Венецију од куге (1673), Пјетро Негри. Уље на платну, 335 x 555 et 635 x 705 cm, Scuola Grande di San Rocco, Венеција

Преко пута Цанкијеве налази се слика *Богородица која спасава Венецију од куге* (сл. 3) са истом композиционом структуром, коју је 1673. године од Пјетра Негрија поручио *Guardian Grande* Анђело Аквисти (Favilla et Rugolo 2009: 147). Садржај носи сличне конотације, али је Негријева композиција, за разлику од Цанкијеве, испуњена симболима и алегоријама, попут алегорије Венеције. Затим, нису приказане фигуре које односе тела мртвих, али је присутан скелет с косом и симболи божанског гнева – стреле, копља и тамни облаци. Смрт, односно куга, овде је задобила традиционалну форму скелета који носи једну од фигура чије завезане руке могу указивати на немоћ друштва да се одбрани од болести, а једину наду за избављењем може пронаћи у хришћанској вери.

Било да је реч о визуелним формама смрти попут скелета и старице било о ширем приказу атмосфере болести и умирања, дела с темом куге репрезентују дух времена у којем је владао велики страх од те болести. Чак и сама појава *pizzigamorta*, с карактеристичном одећом и обележјима попут звонцета као неопходним средством распознавања, била је довољна да произведе уплашеност становника (Crawshaw 2011: 581). У оваквој атмосфери, развијала су се и различита тумачења о пореклу и ширењу болести – виђена је најпре као Божја казна или као последица вештичине моћи под контролом демона. Осим практичних

стратегија Венецијанске републике (изградња болница, увођење мера, документовање случајева), највеће наде полагале су се у духовну помоћ, због чега су дела с темом куге, као вид *rimedi spiritali*, углавном била религиозна. Међутим, величанственост црквене архитектуре, скулптуре и сликарства у Венецији, иако је представљала визуализацију црквених догми, имала је и истакнуте политичке конотације (Brown 1997: 102). Истицањем неодвојиве везе политике и религије јачао се колективни идентитет, што је у кризним временима било нарочито важно (Braјović 2006: 274).

Страх од вештичарења

Садржај дела с темом вештичарења у XVII веку у Италији темељио се на тематској литератури и на постојећој визуелној традицији, попут илустрација књига, графика и цртежа. Вредност сликарства огледала се у могућности дела да остваре синтезу различитих карактеристика и аспеката вештичарења и интензивно утичу на визуелни доживљај посматрача. Такође, феномен вештичарења, као велики друштвено-религиозни проблем у XVII веку, обележио је климу у којој су уметници имали и непосредне инспиративне изворе за развијање нових иконографских решења.

Вештицама су се сматрале личности које учествују у магијским ритуалима, наносе штету и утичу на разум и тело људи (Stone 2012: 21). Углавном су то биле старије, неудате жене или удовице, и припаднице нижих друштвених слојева (McGough 2006: 220). Међутим, вештичино истовремено припадање и деловање у натприродном и овоземаљском свету (Шаровић 2018: 18), отежавало је истраживање и дефинисање њеног идентитета.

Веровање у *maleficium*¹³ било је веома раширено, те је постало чест предмет државних и црквених расправа и довело до масовних прогона вештица у XVI и XVII веку. Поједине личности (углавном теолози, правници или лекари) износили су одређене сумње у вези с њиховим постојањем, али би ставовима и размишљањима супротним од званичних ризиковали и сопствени живот или друштвени статус (Шаровић 2018: 242). Брига за стабилност друштвеног поретка узроковала је да прогони буду праћени мучним техникама испитивања и стравичним казнама (Stone 2012: 1). Приликом суђења за злочин вештичарења (*stregheria*) посебна пажња придавала се и разматрању предмета (*stregamenti*) ко-

13 Латински термин за магију и штету коју она може нанети (Bever 2009: 263).

ришћених у ритуалима (Bennett 2020: 115), с циљем формирања општих образаца вештичиног деловања. Нарочито важна била су питања интеракције с демонима, о чему сведочи и повећан број демонолошких студија.¹⁴ У њима се током XVI и XVII века често појављују и детаљни описи сабата, уз константно преиспитивање граница истине и илузије (Roper 2006: 128), због чега су ове студије представљале и важан извор за осмишљавање садржаја ликовних представа (Horsley 1979: 690).

Сликари су проширили и проблематизовали тему вештичарења, представљајући разноврсне радње које су могле бити и двосмислене, а самим тим и нудити различите могућности интерпретације. Неки од најчешће обрађиваних аспеката у италијанском барокном сликарству били су магијски ритуали попут прорицања, оживљавања мртвих, љубавне магије, конзумирања људског тела, жртвовања, контролисања животиња, предмета и природе. Сликарска дела могла су подстаћи осећање страха приликом посматрања, нарочито у околностима масовног умирања, сиромаштва и глади у периоду епидемија за које се веровало да их доносе и вештице. Међутим, како су се налазила углавном у приватним колекцијама, дела са овом темом била су доступна само ужем кругу људи. Патрони уметности који су их поручивали или колекционари који су их директно куповали, поседовали су и литературу на тему магије и вештичарења (Stone 2012: 151), што сведочи о свеукупном интересовању и радозналости за мистериозне радње. Интересовање се ширило првенствено путем графика које су биле релативно приступачне (Roper 2006: 128). Њихова популарност развијала се током XVI века, пре свега стваралаштвом Албрехта Дирера (Sullivan 2000: 392)¹⁵ и Агостина Венецијана (Agostino Veneziano, 1490–1540),¹⁶ чије ће графике знатно утицати и на иконографију вештица у наредном веку.

Приликом проучавања дела с темом куге, поменут је значај композиционих и стилских одлика с функцијом активног односа с посматрачем, ради преношења дефинисаних порука патрона. Међутим, када је реч о сценама вештичарења, њихово је разумевање у већој мери зависило од личне перцепције, ставова и веровања посматрача. Разлог томе

14 Демонологија обухвата и студије о вештичарењу, магији, сујеверју и демонима, а демонолози су углавном били теолози, правници, филозофи и историчари (Шаровић 2018: 254).

15 На Диреровој графици *Вештица која јаше наопачке* (The Metropolitan Museum of Art, Њујорк) из око 1500. године, уочавају се и мотиви инверзије, а веровање да су вештице уз помоћ демона могле да преокрену свет, постало је веома актуелна тема у XVII веку (Tal 2011: 22–23).

16 Једна од најпознатијих графика Агостина Венецијана је *Lo stregozzo* (The Metropolitan Museum of Art, Њујорк) из око 1523. године (Stone 2012: 195).

може се пронаћи и у самом процесу израде дела, када су уметници имали много већу слободу у осмишљавању садржаја, без искључивог односно примарног утицаја патрона на његово значење.

Салватор Роза (Salvator Rosa, 1615–1673) био је један од најзначајнијих сликара сцена вештичарења у XVII веку у Италији, за које је развио интересовање у свом родном граду Напуљу, где су такве сцене стварали и Монсуа Дезидерио (Monsua Desiderio, око 1593–1644) и Анђело Каросели (Angelo Caroselli, 1585–1652). У Напуљу је и Ђамбатиста дела Порта (Giambattista della Porta, 1535–1615) објавио чувени трактат *Magia Naturalis* 1558. године, са описом бројних типова магије и чаробњаштва (Salerno et Kohn 1978: 225), који је сигурно утицао на Розина, као и на дела његових савременика. Међутим, црква и власт у Напуљу и у Риму, где је такође стварао, нису много толерисале такве представе, осим на сликама религиозног садржаја на којима су демонски елементи били део традиционалне иконографије.¹⁷ Розин најплоднији период стваралаштва започет је доласком у Фиренцу 1640. године. У Фиренци се сусрео и са значајним литерарним изворима,¹⁸ што је било веома значајно не само за његов сликарски већ и за књижевни опус.¹⁹



Вештице на инканџацијама (1646), Салватор Роза. Уље на платну, 72 x 137 cm, инв. бр. NG6491, The National Gallery, Лондон

¹⁷ Салватор Роза је на слици *Искушење Светог Антонија* (Pinacoteca Rambaldi di Villa Luca, Санремо) из 1645. године представио чудесна крилата демонска бића каква се уочавају и на његовим сценама вештичарења (Salerno et Kohn 1978: 230).

¹⁸ Попут демонолошких студија Мартина Антонија дел Рија (Salerno et Kohn 1978: 230).

¹⁹ Око 1645–1646. године настаје једна од Розиних најпознатијих поема „La Strega” (Salerno et Kohn 1978: 226).

На Розином делу *Вештице на инканџацијама* (сл. 4) из око 1646. године (Salermo, Kohn 1978: 226) представљено је неколико видова коришћења магије, што омогућава да се слика посматра као целина, али и сваки аспект посебно. У центру композиције налази се обешено бледо тело, а сматрало се да је смрт погубљењем остављала тело прожето вишком енергије која се могла пренети на вештице и предмете који су коришћени у ритуалима (Stone 2012: 178). Овај приказ повезан је и с тадашњим праксама чувања скелетних остатака због веровања да је у њима још увек присутан дух преминулог (Bennett 2020: 125), или с куповином крви погубљеника због њене наводне лековитости (Stone 2012: 180). Пракса узимања и коришћења крви у медицинске сврхе била је генерално друштвено прећуткивана, али тиме и делимично прихваћена. Међутим, када је у питању коришћење тела и крви од стране вештица, становиште се знатно мењало – првенствено зато што су их оне употребљавале за наношење штете и као материјале за своје обреде. На слици се појављује и мотив жртвовања, у виду вештице која с десне стране слике на фантастичном бићу носи новорођенче – као тело за извођење својих ритуала или као нову особу која ће се бавити враџбинама (Stone 2012: 194).

Један од централних аспеката разматрања ове слике јесте љубавна магија, која је током барокног периода у Италији била и честа тема судских процеса (Moretti 2019: 72). У сликарству је вештица која припрема ову магију приказивана углавном у виду лепе девојке,²⁰ што се уочава и на Розином делу. Испод обешеног тела налази се група нагих вештица од којих једна држи воштану лутку, средство љубавних и телесних манипулација (Salermo et Kohn 1978: 229). Помоћу огледала, типичног елемента овог ритуала (Stone 2012: 187), проверава се идентитет жртве. Љубавне чини односе се и на приказ војника на чији мач вештица набада срце, а тиме и преузима контролу над особом и њеним емоцијама. У појединим записима са суђења, какви су пронађени међу архивским документима венецијанске Свете службе, наводе се и материјали за извођење ове магије, попут биља узгајаног у баштама (Bennett 2020: 178).²¹ То сведочи о посвећеном испитивању државних и црквених представника с циљем прецизнијег дефинисања идентитета вештице и проналажења одговарајућих начина одбране. Међутим, на крају би се суђење завршило или ослобађањем без доказа, или погубљењем на тргу, када би оне, највероватније у тешком и измученом стању, признавале

20 Иако је вештица често представљана као привлачна девојка, и на тим примерима њен приказ имао би призвук одбојности (Шаровић 2018: 186).

21 Наводи се да су вештице такође користиле и поједине предмете религиозне намене, као што је свето уље (Bennett 2020: 122).

свако од припремљених питања (Шаровић 2018: 256).

Судећи по приказаним главним функционалним одликама, као што су коришћење људског тела, жртвовање, љубавна магија, летење и друге, ритуали на овој слици, посматрани заједно, формирају сложену представу вештичјег сабата. Мистериозна тема условила је и позицију слике на самом крају колекције Карла де Росија (Carlo de Rossi) у којој се првобитно налазила. Њен садржај није био прикладан, што потврђује и податак да је била покривена драперијом.²² Постављање слике на крају колекције може се тумачити као врста драматичног изненађења које се постиже не само садржајем већ и стилским карактеристикама (тамни тоналитет, динамичност композиције, *chiaroscuro* ефекти). У периоду када су многи бивали оптужени или чак јавно погубљени, однос тадашњих посматрача према визуелном приказу радњи које нису имале јединствено објашњење, био је на танкој линији између одбојности и привлачности.



Грађевине у рушевинама са сценом вештичарења (око 1644), Круг Монсуа Дезидерија. Уље на платну, 78, 2 x 134, 2 cm, инв. бр. CF5, Palazzo Chigi, Арича

Другачији пример вештичарења представља дело *Грађевине у рушевинама са сценом вештичарења* (сл. 5) једног од сликара из круга Монсуа Дезидерија (Monsua Desiderio, око 1593–1644), које се налази у Палати Киђи (Palazzo Chigi) у Аричи (*Бернинијева школа и римски барок. Ремек-дела из Палатје Киђи у Аричи* 2019: 134). За разлику од претходне слике с низом радњи, овде је у фокусу један ритуал вештице која покушава да оживи тело приказане фигуре. Међутим, присутно је мноштво разно-

²² Често су се драперијом покривала и дела која су имала високи статус, односно била цењена, с функцијом заштите од светлости, прашине и других потенцијалних ризика (Stone 2012: 177).

врсних предмета (бочице, вазе, огледала, стаклене кугле, свеће, посуђе), а како су магијски инструменти и средства били чест мотив државних и црквених расправа и студија, ово дело представља значајан увид у разнолик материјални свет вештица.

Када је реч о страху од вештичарења, један од битнијих његових чинилаца била је и визија простора у којем је вештица деловала. Као природно и натприродно биће, припадала је и познатом и свакодневном, али и фантастичном свету (Шаровић 2018: 120). Овде су приказане рушевине античког храма, али целокупна атмосфера с црвенкастим осветљењем које прожима читаву композицију, и са понављајућим мотивом змије (симбола зла и демонског) у рукама вештице и статуе, асоцира на изглед пакла. Нејасне границе реалистичног и фантастичног на овој слици, карактеристичне су за место виђено као идеално за извођење магијских ритуала.

Иако није постојало ни одређено правило које би се тицало доба дана,²³ у сликарству углавном преовладава ноћна атмосфера. За истраживање различитих појмова времена вештичиног деловања веома су значајна четири тонда Салватора Розе под називима *Јутро*, *Дан*, *Вече* и *Ноћ* из Музеја уметности (Museum of Art) у Кливленду. Њих је још 1677. године истакао чувени писац о уметности тог времена Франческо Боки (Francesco Bocchi) у књизи *Bellezze della citta di Firenze*.²⁴



Сцена вештичарења: *Јутро* (1645-1649), Салватор Роза. Уље на платну, 54, 6 см, инв. бр. 1977371, The Cleveland Museum of Art, Кливленд

²³ Вештица је имала способност да се прилагоди сваком добу (Шаровић 2018: 127).

²⁴ Франческо Боки Розина дела помиње као „четири тонда чаробњаштва која манифестују неуобичајени квалитет његовог генија” (Salerno et Kohn 1978: 225).

На тонду *Јуџиро* (сл. 6) уочава се контрадикторност појаве младе и лепе девојке насупрот чудовишним скелетима крилатих птица. Иако се приказ лепе девојке углавном везивао за љубавне магије, на овом примеру може се сагледати и у другачијем контексту. Како је њена привлачност и необична грациозност и сталоженост док вештичари над жабом сједињена са застрашујућом и одбојном околином, композиција се може тумачити као целокупни одраз веровања у опасност која прети од способности вештице да обмане својим изгледом.



Сцена вештичарења: Дан (1645-1649), Салватор Роза. Уље на платну, 54, 6 cm, инв. бр. 1977372, The Cleveland Museum of Art, Кливленд

Тондо *Дан* (сл. 7) представља једну од ретких сцена у Розином опусу која није смештена у ноћну или тмурну атмосферу. У центру композиције приказана је вештица на крилатом створењу налик сови. У литератури, уметности, али и у документованим записима, нарочито значајно било је и разматрање савеза вештица са животињама (Johnson 2012: 12). Осим поседовања моћи (Salermo et Kohn 1978: 227), оне су могле представљати и животињске облике саме вештице (Шаровић 2018: 122), што је њену, и иначе непредвидиву појаву, чинило још неизвеснијом и опаснијом.

На сликарским делима моћи интеракције са животињама и фантастичним, митским и демонским створењима биле су веома разноврсне. Често се уз представу фантастичних бића приказују и симболични елементи – на тонду *Вече* (сл. 8) крилати скелет носи пешчани сат, сим-

бол пролазности живота који је овде у рукама вештица. Испод се изводи магија у казану, неизоставном предмету приватног живота нижег слоја којем су вештице углавном припадале, што говори да су и обичне, свакодневне ствари, могле попримити моћ у специфичним околностима и наменама.²⁵



Сцена вештичарења: Вече (1645-1649), Салватор Роза. Уље на платну, 54, 6 cm, инв. бр. 1977373, The Cleveland Museum of Art, Кливленд

Позадину испуњава тамни пејзаж који је имао важну улогу у стварању страха и анксиозности, јер ноћ онемогућава сагледавање околине и опасности коју она може кријати (Johnson 2012: 17–18). Замрачена и удаљена природа на овој слици одговара карактеристичној изолованости вештица док припремају и обављају магијске ритуале. За пејзаж су такође значајни и звукови и мириси (Johnson 2012: 19), који се у сликарству евоцирају у виду сивих тоналитета, замагљене атмосфере, дима и различитих испаравања. Типичан простор вештичиног појављивања је и шума, представљена и на Розином тонду *Ноћ* (сл. 9), усред које се налази и монументални антички стуб. Овде ритуал изводи вештац, а његов приказ у кораку је с друштвеним околностима XVII века, када су и мушкарци (иако у много мањем броју) могли бити оптужени (Шаровић 2018: 278). С леве стране налазе се племићи на коњима, који безбедно

²⁵ У сачуваним документима венецијанске Свете службе из периода од 1580. до 1630. године проучавају се сложени односи између магије и свакодневног живота, укључујући и детаљне описе предмета и простора у којима су они коришћени. Сматрају се једним од примарних доказа вештичине претње друштвеној хијерархији (Bennett 2020: 116–117).

удаљени посматрају сцену, док две фигуре сиромашних момака падају на колена пред чином који вештац изводи. Оваква подела репрезентује стандардну праксу осуђивања особа ниског друштвеног статуса, док су се племићи и имућни грађани веома ретко појављивали у оптужницама (Шаровић 2018: 277).



Сцена вештичарења: Ноћ (1645-1649), Салватор Роза. Уље на платну, 54, 6 cm, инв. бр. 1977374, The Cleveland Museum of Art, Кливленд

Проучавањем сцена вештичарења уз истовремено разматрање стварних догађаја, веровања и пракси, увиђа се да су на страх од вештичарења утицали бројни фактори. Они су се најпре односили на немогућност комплетног и јединственог дефинисања идентитета и изгледа вештица, као и времена и простора у којима се појављују. У сликарству су представљане углавном као старице или привлачне девојке у интеракцији са животињама и фантастичним створењима, у страховитим амбијентима ноћних пејзажа или усред урушавајуће имагинарне архитектуре. Будући да су биле виђене као озбиљна претња државном и црквеном уређењу, али и друштву у целини, о чему сведоче и масовни прогони, једна од примарних тема односила се на начине на које вештичине способности наносе штету. Уметници су стога представљали широк рас-

пон магијских ритуала који су утицали на тело и разум људи, базирајући садржај на литерарним делима и постојећој визуелној традицији, али нудећи и сопствену интерпретацију теме и нова иконографска и стилска решења. Значење ових мистериозних и сложених садржаја било је подложно мењању, односно зависило је од личне перцепције, веровања, страхова, друштвеног статуса, али и интересовања посматрача, а нарочито поручилаца и колекционара који су их поседовали.

Литература

- Bever, Edward. „Witchcraft Prosecutions and the Decline of Magic”. *The Journal of Interdisciplinary History* 40.2 (2009): 263–293.
- Bennett, Anna. „Bagatelle or Stregamenti: The Spiritual Potential of Material Objects and Spaces in Late Rinascimento Venice, 1580–1630”. *Journal of Women's History* 32.3 (2020): 115–138.
- Бернинијева школа и римски барок. Ремек-дела из Палате Киђи у Аричи. Београд: Народни музеј у Београду, 2019.
- Brajiović, Saša. *U Bogorodičinom vrtu: Bogorodica i Boka Kotorska – barokna po-božnost zapadnog hrišćanstva*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2006.
- Burke, Peter. „Patrician Culture: Venice and Amsterdam in the Seventeenth Century”. *Transactions of the Royal Historical Society* 23 (1973): 135–137.
- Gear, Jennifer. „Performing Plague: Antonio Zanchi and the Dynamics of Spectatorship at the Scuola Grande di San Rocco in Venice”. *Renaissance Studies* 32.5 (2017): 708–737.
- Живковић, Валентина. „Култови светитеља заштитника од куге у Котору (XIV–XVI век)”. *Историјски часопис LVIII* (2009): 181–196.
- Johnson, Marguerite. „Witches in Time and Space: 'Satire' 1.8, 'Epode' 5 and Landscapes of Fear”. *Hermathena* 192 (2012): 5–44.
- Moretti, Debora. „Angels or Demons? Interactions and Borrowings between Folk Traditions, Religion and Demonology in Early Modern Italian Witchcraft Trials”. *Religions* 10 (2009): 67–84.
- Mormando, Franco. „Response to Plague in Early Modern Italy: What the Primary Sources, Printed and Painted, Reveal”. *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague, 1500–1800*. Edited by Gauvin Alexander Bailey. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 1–64.
- McGough, Laura J. „Demons, Nature, or God? Witchcraft Accusations and the French Disease in Early Modern Venice”. *Bulletin of the History of Medicine* 80.2 (2006): 219–246.
- Ortega, Jessica. *Pestilence and Prayer saints and the art of the plague in Italy from 1370–1600*. Orlando: University of Florida, 2012. Major thesis.
- Pancheri, Roberto. „Pietro Liberi e il rinnovamento dell'iconografia antoniana in età barocca: un'aggiunta”. *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e*

- nuove prospettive di indagine interdisciplinare: Atti delle Giornate di studio, Padova, 31 maggio – 1 giugno 2007*. A cura di V. Cantone e S. Fumian. Padova: CLEUP, Università degli Studi di Padova, 2009. 147–151.
- Riccoboni, Alberto. „Antonio Zanchi e la pittura veneziana del seicento”. *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 5 (1966): 53–229.
- Roper, Lyndal A. „Witchcraft and the Western Imagination”. *Transactions of the Royal Historical Society* 16 (2006): 117–141.
- Salerno, Luigi et Ira Kohn. „Four Witchcraft Scenes by Salvator Rosa”. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 65.7 (1978): 225–231.
- Stone, Linda G. *Terrible Crimes and Wicked Pleasures: Witches in the Art of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: University of Toronto, 2012. Doctoral thesis.
- Sullivan, Margaret A. „The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien”. *Renaissance Quarterly* 53.2 (2000): 333–401.
- Tal, Guy. „Switching Places: Salvator Rosa's Pendants of 'A Witch' and 'A Soldier', and the Principle of Dextrality”. *Notes in the History of Art* 30.2 (2011): 20–25.
- Favilla, Massimo et Rugero Rugolo. „Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi”. *Venezia Arti* 17–18 (2003–2004): 57–78.
- Favilla, Massimo et Ruggero Rugolo. *Baroque Venice, Splendour and illusion in a „decadent” world*. Vicenza: Sassi Editore, 2019.
- Fortini Brown, Patricia. *Art and life in Renaissance Venice*. New York: Harry N. Abrams, 1997.
- Haskell, Francis. *Patrons and Painters: a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven and London: Yale University Press, 1980.
- Hopkins, Andrew. „Combating the Plague: Devotional Paintings, Architectural Programs and Votive Processions in Early Modern Venice”. *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague, 1500–1800*. Edited by Gauvin Alexander Bailey. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 137–152.
- Horsley, Richard A. „Who Were the Witches? The Social Roles of the Accused in the European Witch Trials”. *The Journal of Interdisciplinary History* 9.4 (1979): 689–715.
- Humfrey, Peter. „Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole as Donors of Altarpieces in the Years around 1500”. *The Art Bulletin* 70.3 (1988): 401–423.
- Clemente, Maichol. „The Main Altar and its Statues”. *White Marble and the Black Death*. Edited by Maichol Clemente. Venezia: Marsilio, 2019. 62–96.
- Crawshaw, Jane S. „The Beast of Burial: Pizzigamorti and Public Health for the Plague in Early Modern Venice”. *Social History of Medicine* 24.3 (2011): 570–587.
- Crawshaw, Jane S. *Plague Hospitals: Public Health for the City in Early Modern Venice*. London: Routledge, 2016.
- вШаровић, Марија. *Вештица: Културно-историјски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2018.

Milena Mazarak

FEAR OF DEATH AND WITCHCRAFT

Summary

The paper deals with representations of death and the fear of death from the plague, as well as with the scenes of witchcraft in Italian Baroque art, observed in the context of actual historical events, beliefs and practices of the period. In the first part of the paper, a visual representation of the fear of death from the plague and its symbolic forms is considered on the example of the paintings of Antonio Zanchi and Pietro Negri in the Scuola Grande di San Rocco, and the sculpture of Giusto Le Court in the Church of Santa Maria della Salute in Venice. As there has always been a belief that the spread of disease was God's punishment, the population relied on *rimedi spirituali* – “spiritual remedies”, which also implied the commissions of works of art with subjects of Plague Saints and the Virgin Mary, as main intercessors for the salvation. Larger compositions often included the crowd of the dying figures and symbols of the plague, such as a skeleton with a scythe or an old woman. Since these visual forms are characteristic of the witches' iconography, the fear of their ability to spread contagion is also considered. The second part of the paper is dedicated to witchcraft scenes. The different types of witches, magical rituals and the time and space of the witches' activities in the paintings, are studied along with various social circumstances, such as persecutions carried out by the secular authorities and the Church. Scenes with darkness as a dominating feature, with figures of witches, ritual tools, victims, fantastic beings and imaginary architecture evoked the fears and anxieties of the time, which is primarily discussed on the example of the paintings of Salvator Rosa. However, since fear also bordered on curiosity and interest in witchcraft, the paper aims to study those relations more deeply through works of art.

Keywords: fear of death, plague, witchcraft, Baroque, Antonio Zanchi, Pietro Negri, Salvator Rosa.