

Саша БРАЈОВИЋ*

ЊЕГОШ, ВЕЛИКО ПУТОВАЊЕ И ЦРКВА СВЕТОГ ПЕТРА У РИМУ

Ајсџиракџи: Његошево путовање у Италију 1850–1851. било је *Grand Tour* — један од најизразитијих феномена у конституцији интелектуалца његовог доба. У посматрању италијанских слика Његош је често аутохтон, али је избор оног што гледа, начин на који гледа и реагује, условљен социјалним и културолошким конвенцијама његовог доба. Тако се Његош на свом великом путовању представља као европски интелектуалац и истински Принц од Црне Горе. У јануару и априлу 1851. био је у Риму, где је походио један од фокуса *Grand Tour-a*, Цркву Светог Петра. Иако му је била „на врху свег материјала” виђеног у Риму, на таласу романтичарске фасцинације готичким формама Његош жалује што базилика нема фасаду Миланске катедрале и скептичан је према тврдњи да је највећа црква на свету. Такав однос је опште место ондашње литературе, писане махом у протестантском свету, критичне према архитектури Светог Петра као симболичкој форми. Ипак, због ове базилике Његош „сваког дана” прелази Тибар. Пење се на куполу и у њој пише песму у којој прославља имагинарни Божији храм који ипак има обличје Светог Петра. Његошеви стихови исказују мистичку концепцију божанског светла, ”али сведоче и о непосредном искуству погледа са куполе.

Кључне речи: Његош, *Grand Tour*, црква и трг Светог Пета у Риму, *Cathedra Petri*, светлост

Црногорски владика и песник Петар II Петровић Његош путовао је по Италији од краја 1850. до лета 1851. године. Ово путовање, иако предузето ради лечења, било је *Grand Tour* — један од најизра-

* Проф. др Саша Брајовић, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду

зитијих феномена у конституцији интелектуалца Његошевог доба. Усмерен убеђењем да му је образовање непотпуно без непосредног контакта са античком и ренесансном уметношћу Италије, Његош одлази да се поклони „земљи класическој”, подносећи напоран пут од крајњег севера до крајњег југа Италије и назад. Његошев боравак у Венецији, Риму, Напуљу и Фиренци — најважнијим локусима прописаног итинерера *Grand Tour-a*, начин на који је посматрао италијанске слике — уметничка дела, природне и урбане пејзаже, проницао у њих и уживао у њима, сведоче да је Његошево последње путовање било истинско велико њушовање.¹

На овом путовању Његош се представио као познавалац европске културе, оновремених мисли о њој, и радознали, просвећени и господствени протагонист великој њушовања. Његове медитације о култури и визуелној култури Италије одредили су просветитељска начела образовања, класицистичка чежња за антиком и романтичарска визија овог простора. „Класична” Италија била је за Његоша, као и друге европске интелектуалце у првој половини 19. века, место континуираног трајања антике, која се поимала као оличење златног доба човечанства и културног канона чије се ренесансе увек сањају, а само повремено и догађају. „Земља класическа” била је за Његоша модел културног памћења човечанства и упориште литерарне традиције на којој је формиран. У Његошевом времену Италија је била нормативна вредност с којом се све друго поредило. Била је симбол контраста са новим друштвеним формама и супротност материјалистичкој култури Запада. По томе је била различита и од тегобе Црне Горе и Балкана, одсечених од свог природног и једнородног медитеранског корена. Зато су песници романтизма путовање у Италију доживљавали као похођење заједничке домовине културе, књижевности и уметности. Велики њушовање је за Његоша било надахнуће, емоционални доживљај, огледање властите биографије у универзалној историји човечанства.

Његош је Италију разумео као центар европске културе који повезује античку — грчку и римску, средњовековну — романску и византијску цивилизацију, и нововековне културе. Она је средиште Медитерана којем је „од истока најближи сусјед”, како је написао

¹ О Његошевом путовању као *Grand Tour-у* и начину на који је мислио о италијанској визуелној култури: С. Брајовић, *Његошево велико њушовање. Медитације о визуелној култури Италије*, Подгорица: ЦАНУ, у штампи.

Димитрију Владисављевићу.² Италија је била реални простор који је помно посматрао, али и домен проткан митом, легендом, историјом, поезијом, уметношћу. Била је много више од географске одреднице — духовни простор наталожених култура, густа мрежа изузетних природних и урбаних пејзажа, прилика за продубљивање поетског и историјског промишљања, као и откривање нити властитог идентитета.

У Његошевим мислима о Италији открива се традиционални, али и модерни поглед на свет; архаични и патријархални, али и слободи и неомеђености окренути дух. Мада Његошеве медитације повремено откривају подозрење и nelaгoду, у њима преовладава вера у Италију као у вредност усклађености природне и уметничке лепоте. У њима је и осећање природног припадања њеној цивилизацији и култури као заједничкој медитеранској кући.

Његошеве италијанске медитације — записане у *Биљежници*,³ писмима Николу Томазеу,⁴ Димитрију Владисављевићу, Вуку Ка-

² Ово писмо из Напуља пријатељу, тршћанском учитељу Димитрију Владисављевићу, 31. јануара 1851, манифест је Његоша путника. Објављено је у: П. П. Петровић Његош, *Изабрана њисма*, приредили Б. Бањевић, Ј. Миловић, Титоград: Библиотека „Луча”, 1967, 321–328, 325–326.

³ *Његошева биљежница*, редакцијски одбор: Ј. Јовановић, П. Шоћ, Р. Драгићевић, Ј. Миловић, М. Вушковић, Цетиње: Историјски институт НР Црне Горе, 1956. О *Биљежници*: М. Миловић, „Његошева Биљежница”, *Сјазе ка Њејошу*, Титоград: Универзитетска ријеч, 1983, 341–345 (први пут објављено у: *Народни лисџ*, Задар 21. рујна 1963, 5); Ј. Шаулић, „О Његошевој Бележници”, *Летњо њис Маџице срџске* 2, Нови Сад, 1957, 139–146. Анализа Његошевих записа, којом се утврдило постојање четири тематске целине, од којих је четврта везана за Италију, изнета је у: А. Шмаус, „О Његошевој Биљежници”, *Сјудује о Њејошу*, приредио М. Кривокапић, Подгорица: ЦИД, библиотека Посебна издања, уредник Д. К. Вукчевић, 2000, 63–105 (текст је првобитно објављен у: *Гласник Етњографској музеја*, књ. III, Цетиње, 1963, 29–63), 195–203. О изворима које Његош користи у својим записима у *Биљежници*: М. Флашар, *Њејош и аџиџка*, Подгорица: ЦАНУ, Његошев институт, 1997, 142, 258, 272, ет сељљ. О италијанским темама у *Биљежници*: В. Килибарда, „Италијанске теме у Његошевом животу и дјелу”, *Маџица црнојорска*, јесен 2013, 87–106; Еадем, *Њејош и Иџалија*, Подгорица: Институт за црногорски језик и књижевност, 2014, 90–95.

⁴ Писмо Шибенчанину Томазеу (Niccolò Tommaseo) од 1. марта 1847. године објављено је у: Петар II Петровић Његош, *Изабрана њисма*, 261–262. О Његошевом односу са Томазеом, са којим се упозао 1844, и који му је помагао приликом прикупљања грађе у Венецијанском државном архиву 1847: В. Килибарда, „Италијанске теме у Његошевом животу и дјелу”, 103–104; Еадем, *Њејош и Иџалија*, 111–112. О овом писму, једном од „најнадахнутијих и семантички нај-

рацићу,⁵ путопису *Писма из Италије* Љубомира Ненадовића,⁶ као и сведочанствима Вука Поповића,⁷ Вука Врчевића,⁸ Фрања Караре⁹ — представљају се као мрежа непосредних, успутних, фрагментираних реминисценција, историјски и поетски условљених, интимних и општих у исти мах. У њима се укрштају елементи путописа, есеја, приповедања и аутобиографије. Они доносе доживљај реалности али и митске безвремености италијанског простора и Његошевог бивања у њему.

Начин на који Његош посматра и поима италијанске *слике* често је аутохтоно искуство, ослобођено туђе интерпретације, ослоњено на властито поимање лепог и доброг. Ипак, Његошева визуелност, као и визуелност уопште, историјска је манифестација визуелног искуства.¹⁰ Оно шта је Његош посматрао, разлог зашто је гледао и начин на који је видео и реаговао, улази у систем социјално и културолошки организованих знакова и значења који се, попут језика, учио у његовом времену. Као и други европски интелектуалци, учио га је и Његош.

Његово поимање Цркве Светог Петра у Риму доказује да се у перцепцији визуелне културе Његош исказује као образовани

дисперзивнијих” Његошевих писама: В. Вукићевић-Јанковић, „Његошеви сусрети са Венецијом”, *Венеција и словенске књижевности*, приредили Д. Ајдачић, П. Лазаревић ди Ђакомо, Београд: СловоСлавиа, 2011, 303–314, 309–310.

⁵ Писмо Вуку Караџићу од 25. децембра 1850. објављено је у: П. П Петровић Његош, *Изабрана њисма*, 315–320.

⁶ Љ. Ненадовић, „Писма из Италије”, *Одабрана дела*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 1959, 51–157.

⁷ В. Поповић, *Койторска њисма*, приредио Г. Добрашиновић, Београд: Нолит, 1964, 25–26; *Идем, Писма Вуку Караџићу*, приредио Д. Радојевић, Подгорица: ЦИД, 1999, 59.

⁸ В. Врчевић, „Живот Петра II Петровића Његоша, владике црногорскога”, *Чланици и њрилози о српској књижевности њрве њоловине XIX века*, Нови Сад: Матица српска, 1914, 110–201, 197.

⁹ О сведочењу археолога Фрања Караре (Francesco Carrara): В. Килибарда, „Његошево последње путовање: кроз Италију 1850–1851”, *Lingua Montenegrina*, год. VI/1, бр. 9 (2012), 151–172, 159–160.

¹⁰ Начин на који се промишља Његошев путнички поглед у овом тексту ослоњен је на савремене студије визуелне културе које истражују дијалог визуелног и социјалног поља и инсистирају на контекстуализацији уметничког дела као и посматрачевог односа према њему. О овој теми, од обимне литературе, издвајам: Р. Jacob, М. Jeannerod, *Ways of Seeing. The Scope and Limits of Visual Cognition*, Oxford: University Press, 2003, 135–176.

европски интелектуалац и истински Принц од Црне Горе, како су га називали оновремени извори. Његошева мисао је аутономна, али и обликована ондашњим односом према структури и симболичкој форми папске базилике.

Црква Светог Петра била је један од главних фокуса *Grand Tour-a*. Његош се интересовао за њену историју и архитектуру и пре него што ју је видео. У *Биљежницу* је, користећи податке из Валеновог (Auguste Wahlen) *Речника*,¹¹ који је био основ многих Његошевих записа,¹² уписао основне податке о њој: „Свети Петар у Риму почет је градити се 1506 године под вторим Јулијаном папом; градио се више од 100 год(ина). Висок је 487 стопах, дугачак 666, широк 284. Има 129 олтарах; над главних олтаром почивају мошти св (етога) апост(о-ла) Петра, вазда горе 112 канђелах” (*Saint-Pierre, la célèbre basilique, cathédrale du monde chrétien catholique. Sa construction, commencée en 1506, sous Jules II, prédécesseur de Léon X, et terminée seulement en 1614, coula, dit-on, 45 millions d’écus romains*).¹³ Запис указује да је Његош користио податке и из других извора, што сведочи да су га историја, светост, структура и ентеријер ове цркве веома заокупљали.

Када ју је у јануару 1851. видео, Владисављевићу је написао: „На врху свега реченог материјала стоји ми колосео и храм свет. Петра, а више свега ми стоји и сјаје картина Рафаелова Преображеније... Да, храм светога Петра, он је величествен, он је важан, а сто путах би важнији био да има лице (fassade) сабора миланскога. — У Риму што не има крста не има ни стања. Овде ухиљени и мрачни јазиче-

¹¹ A. Wahlen, *Nouveau Dictionnaire de la Conversation ou Répertoire universel de toutes les connaissances nécessaires, utiles au agréables dans la vie sociale, et relatives aux sciences, aux lettres, aux arts, a l’histoire, a la géographie, etc. Avec la Biographie des principaux personnages morts et vivants, de tous les pays, su le plan du conversation’s lexicon*, Bruxelles: Librairie Historique Artistique, 1842–1845.

¹² Црногорски владика имао је свих 25 томова овог угледног извора свеко-ликог знања, које је надављао поступно, вероватно претплатом, до 1845. године. У *Биљежницу* је уносио комбиноване податке из више чланака, који један на другом упућују. Понекад је у своје белешке о италијанској историји и култури, осим података из Валенове књиге, укључивао и оне из других извора. Његошеви преводи чланака из француске енциклопедије су верни, а неразумевања и погрешних интерпретација француских речи је мало. О томе: М. Флашар, *op. cit.*, 142, 258–259, 272–273.

¹³ Његошева биљежница, 191; A. Wahlen, *op. cit.*, tome XXIV, 1843, 101.

ски вјекови на себе носе крст страдања, иначе би их из Рима прогнали или под земљом закопали.”¹⁴

Признање да му је Црква Светог Петра „на врху” свега што је видео у Риму, а онда жаљење што њена фасада не личи на ону Миланске катедрале и, потом, мисао да би „мрачни” пагански храмови били уништени да на себе нису ставили „крст страдања”, иако на први поглед делују неповезано, откривају не само Његошева размишљања и естетско чуло, већ и амбивалентан однос који је његово време имало према архитектури Светог Петра.

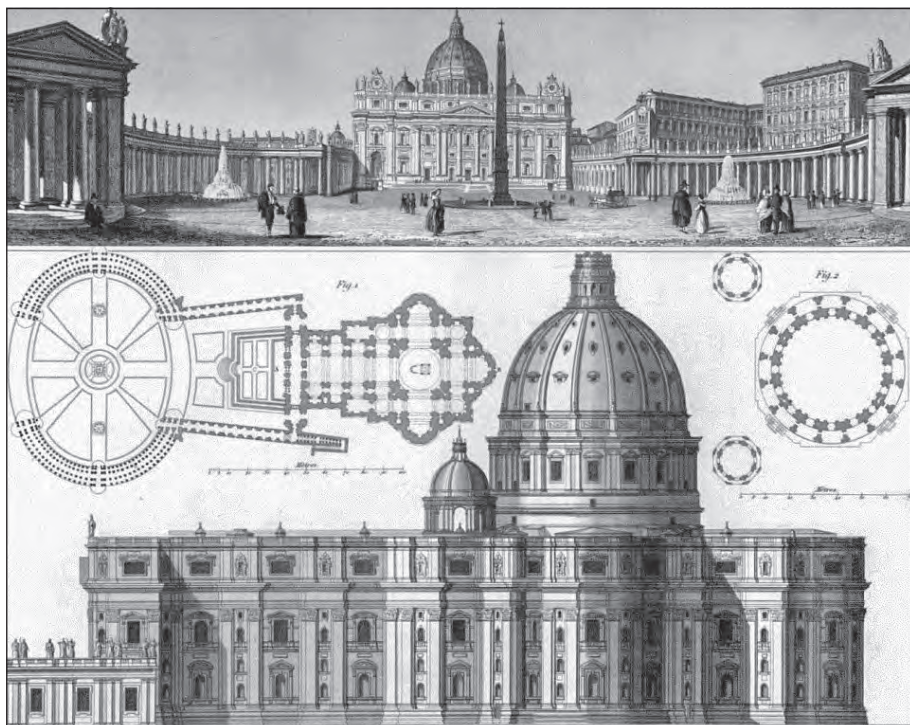
Једна од окосница таквог односа била је величина цркве. Љубомир Ненадовић, који је са Његошем обилазио Рим крајем априла 1851, бележи: „У цркви Светога Петра били смо већ неколико пута. То је прво што путници иду да виде чим из кола изађу. На први поглед нисам се нимало зачудио. Од толико година слушао сам и читао да је то највећа црква на целоме кругу земљином, да је то највећи споменик хришћанског света.” Међутим, њему се учинила „незнатнија” од катедрала Беча, Лондона, Париза и Стразбура, а и: „Владика ми каже да се и њему тако исто с почетка учинило. Чујем да се тако готово свима странцима догађа. На први поглед не може човек њену целину у својој души да смести.”¹⁵

Ненадовић је записао да је Његош цркву „сам премерио корацима и казао ми да запишем. Има дужине 184, а ширине 140 корака. Кад смо изван Рима једном у пољу били, и толико корака премерили и означили, нисмо могли веровати: тако много простора заузме читава њива.”

Проблем величине и пропорција пратио је Цркву Светог Петра од 15. века. Базилика коју је подизао цар Константин од 319. до 333. на месту на којем је, након што је својим посланицама започео христјанизацију царског града, био погубљен апостол Петар и где се, према традицији коју потврђују историјски извори и археолошка изучавања, налазио његов гроб — почела је да пропада. Према начелима градитељства с почетка 16. века и жељама папе Јулија II, Браманте (Donato Bramante) је започео њену реконструкцију у форми уписаног грчког крста. Његове идеје следио је и Микеланђело (Michelangelo Buonarroti) када је 1547. пројектовао и поставио куполу на укрсници кракова крста, коју је довршио Фонтана (Domenico

¹⁴ П. П Петровић Његош, *Изабрана њисма*, 324.

¹⁵ Љ. Ненадовић, *op. cit.*, 115–116.



Сл. 1. Фасада и планови цркве, куполе и трга Светог Петра, графика из 1850.

Fontana) крајем 16. века. Међутим, архитектонска концепција у време католичке реформе током последњих деценија 16. века налагла је одбацивање централног плана античког и ренесансног градителства, као неприкладног за литургијску праксу. Због тога, као и жеље да се очува првобитни изглед Константинове базилике са њеним бочним капелама, прихваћен је Мадернов (Carlo Maderno) нацрт брода и фасаде. Одмах по завршетку фасаде 1612. године Мадернова фасада је критикована као преширока и недовољно усаглашена са високом Микеланђеловом куполом (Сл. 1).

Овај недостатак је касније, изградњом великог трга испред цркве, био мање уочљив, али се у стручној литератури често истицао, а одјек тих критика налазио се и у путописима и путничким водичима, писаним највише у протестантском свету. Романтичарско дивљење према готици — која је доживљавана као израз „националног” стила — допринело је критичком тумачењу пропорција, а тиме и архи-

тектуре као симболичке форме папске базилике. Високи облици готичких катедрала, нарочито оне у Стразбуру, поимани као „органичне форме природе” преведене у куле и лукове,¹⁶ сматрани су природнијим, виткијим, складнијим и моћнијим од оних Светог Петра.

Траг оваквих оцена налази се и у Његошевој и Ненадовићевој перцепцији папске базилике. Његошу се више допадала Миланска, а Ненадовићу катедрале које је видео у европским, посебно немачким земљама. Сигурно је на то утицала литература коју су читали. Закупљени величином, као окосницом романтичарске фасцинације сублимним, обојица као да доживљавају разочарање у римској цркви која због своје унутарње компактности не делује као огромна. Тек кад су је корацима премерили и у природи одмерили, признали су јој њену истинску величину.

У Цркву Светог Петра ишли су често. Прелазили су „мутни Тибар” свакога дана.¹⁷ Ненадовић сведочи: „Преко Тибра — који је мало већи од наше Дрине, само не тече онако брзо — прелазимо сваки дан. На њему има неколико мостова; сви су из старих времена. Ми смо највише ишли преко моста што се зове Сан-Анђело. Према њему стоји тврдиња, која се исто тако зове. То је велика, округла кула.”

Његош и Ненадовић су, попут свих протагониста *Grand Tour-а* и потоњих туриста, следили ходочаснички приступ Светом Петру. Да би се омогућио пролазак ходочасника, са овог моста, који је подигао цар Хадријан у 1. веку, уклоњени су тријумфални лук и зграде. Од његове ренесансне декорације остале су само статуе које Ненадовић помиње: „На мосту има такође две лепе статуе светога Петра и Павла.” Додаје да на „мосту има кипова који представљају крилате анђеле”, мислећи на Бернинијеве (Gian Lorenzo Bernini) скулптуре анђела који носе *арма Цхрисџи*, оруђа Христовог страдања.

Ponte Sant'Angelo води право у „тврдињу” *Castel Sant' Angelo*, формирану на остацима Хадријановог маузолеја, која има важну улогу у историји хришћанског Рима. Ненадовић то зна: „Из те тврдиње има тајни пролазак у Ватикан; а то због тога да би свети отац, кад се побуне против њега, а што често бива, могао утећи и закло-

¹⁶ Цитат према Гетеовом есеју *Von deutscher Baukunst* из 1772. у којем описује свој доживљај Стразбуршке катедрале: *Goethe on Art*, J. Gage ed. and trans., Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1980, 118.

¹⁷ Из Његошевог писма Владисављевићу: П. П. Петровић Његош, *Изабрана писма*, 323.

нити се под крила светог анђела, иза топова те тврде куле. Ни њему не помажу свагда молитве.”¹⁸

Иако је Ненадовићев опис осенчен непосредним околностима — догађајима везаним за Римску републику 1849, егзил папе Пија IX и односом оновремене интелигенције према институцији папства — он је у основи тачан. Тврђава и тунел изграђен у 13. веку (*Passetto di Borgo*) имали су протективну улогу, а спасли су живот само папи Клементу VII за време *Sacco di Roma* 1527. Након те велике похаре Рима од стране лутеранских трупа цара Карла V, на врху тврђаве подигнута је статуа арханђела Михаила — по којем мост и тврђава носе име — у помен предања да је овај анђео са врха тврђаве објавио спас Рима од куге 590. године.¹⁹ Ненадовић и Његош видели су „крила светог анђела” од бронзе — фигуру Арханђела којом је средином 18. века замењена мермерна из ренесансног доба.

Кроз Борго, улицама *Borgo Vechio* и *Borgo Nuovo* ишли су ка Светом Петру. Пролазили су поред ренесансних палата, цркава и других здања којих више нема, јер се за време Мусолинијеве власти просекла *Via della Conciliazione*, којом цркви прилази данашњи путник.

Потом се пред њима отварала *Piazza di San Pietro*. „Пијаца пред црквом Светог Петра такође је лепа и знаменита; она је налик на амфитеатар, и окружена је са три стотине стубова. Усред те пијаце стоји усправно један обелиск. Још император Калигула донео га је из Египта... На пијаци има две чесме.”²⁰

Мецена овог најизразитијег беочуга обликовања Рима као *ца-џуџи мунди* био је папа Александар VII, а творац Бернини. Барокни скулптор и градитељ 1656. замислио је трг као симбол хришћанског универзума, амфитеатар свете драме, са јасном реминисценцијом на страдања у Колосеуму и царским *circusima*. У водичима за ходочаснике који су увек и много пре *Grand Tour-a* долазили у Рим, трг је представљан као *grand teatro attorno la piazza*.²¹

¹⁸ Љ. Ненадовић, *op. cit.*, 132.

¹⁹ О значају овог здања које је током 16. века добијало резиденцијални карактер: С. Robertson, „Phoenix Romanus: Rome, 1534–1565”, *Rome. Artistic Centers of the Italian Renaissance*, М. В. Hall ed., Cambridge: University Press, 2005, 184–245, 198–199.

²⁰ *Ibid.*, 118.

²¹ О Бернинију и Тргу светог Петра: I. Lavin, „Bernini at St. Peter's: singularis in singulis, in omnibus unicus”, *St Peter's in the Vatican*, W. Tornzo ed., Cambridge:

Piazza di San Pietro постала је модел свих каснијих кружних тргова у свету. Бернини је, осим настојања да тргом изрази метафору средишта света, имао још много задатака: морао је промислити како да трг прилагоди простору, учини га прикладним за религиозне и церемонијалне сврхе, цркву отвори погледима верника који долазе из даљине и визуелно усклади Микеланђелову куполу и Мадернову фасаду. Након година промишљања, рушења средњовековних здања која су притискала некадашњи трг, створио је унутрашњи овални простор са колонадама који је симболизовао небеску сферу, као и тзв. *терзо браццио*, трапезоидни трг пред тргом, са којег су верници погледом могли да обухвате целину.

Из суздржаног Ненадовићевог записа не може се сазнати да ли су Његош и он, попут Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe) и Тишбајна (Johann Heinrich Wilhelm Tischbein), дуго „шетали горе-доле” по Пјаци, осећајући како се њена структура „покреће” и прилагођава ономе који кроз њу пролази.²² Може се замишљати да су били импресионирани њеном величином. Разумели су откуд јој „форма амфитеатра”, симболично значење обелиска који је 1586. испред цркве поставио папа Сикст V, као и њену хуману димензију — сеновитост коју пружају колонаде стубова и доступност питке воде са „чесама”.

Како су у Риму боравили одмах после Ускрса, који је 1851. године у свим хришћанским црквама прослављен 20. априла, видели су *Piazza* окићену цвећем, а по ноћи осветљену. Поред фењера на гас она је, нарочито у време празника, била осветљена и *ланшеронима*, великим папирним лантернама у облику глобуса, које су споро сагоревале. Такав изглед трга и цркве путописи и путнички водичи представљају као „спектакуларан”.²³

University Press, 2005, 111–243; R. T. Petersson, *Bernini and the Excesses of Art*, Firenze: Maschietto, 2002, 61–71.

²² Цитат из Гетеовог писма од 22. новембра 1786, на празник Свете Цецилије: Ј. Волфганг Гете, *Путовање по Италији*, превод Б. Живојиновић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница З. Стојановића, 2013, 194–196.

²³ Изглед Трга Светог Петра описан је у многим путописима и путничким водичима Његошевог времена. Подробан опис овог места у време пред Ускрс, на сам празник и након њега налази се у: С. Anne Eaton, *Rome in the Nineteenth Century (containing a complete account for the ruins of the Ancient City, the remains of the Middle Ages, and the monuments of modern times, with remarks on the Fine Arts, on the state of society, and on the religious ceremonies, manners, and customs, of the modern Romans, in a series of letters, written during a residence at Rome, in*

У цркви их је највише занимала „вештина руку људских; и које смо походили, то смо чинили само због прекрасних статуа од Бернина и Канове које су на њиховим гробовима.”²⁴

Од великог броја Бернинијевих скулптура у Цркви Светог Петра Ненадовић је као објекте заједничке пажње издвојио две фунерарне целине које је овај уметник извео за своје велике патроне, папе Урбана VIII и Александра VII. Као најизразитије отелотворење барокног концепта *ars bene moriendi* — поштовања смрти и њене неумитности, ове гробнице изведене маестралним обликовањем мермера, нарочито црвеног сицилијанског јасперса, служиле су као модел гробова многих папа и владара. Биле су исходиште концепције Кановиних (Antonio Canova) гробница папе Клемента XIII и папе Клемента XIV са краја 18. века. Кановин ауторитет у Његошевом времену био је огроман, те су, према Ненадовићевом сведочанству, у Напуљу и Риму пажљиво посматрали његове скулптуре. На Кановиној гробници папе Клемента XIII се, уместо опомињућег скелета, приказује млади, лепи и снени Геније смрти. Он се, као најсавршенија реализација Винкелманових (Johann Joachim Winkelmann) мисли о неприкосновености класичних форми које нуде образац и могућност регенерације модерне културе Европе,²⁵ морао допасти Његошу. Са естетским судовима овог немачког историчара уметности Његош је, вероватно, био упознат.²⁶

the years 1817 and 1818, in three volumes), vol. III, Edinburgh: John Murray, London, 1826, 168–173.

²⁴ Љ. Ненадовић, *op. cit.*, 117.

²⁵ Винкелман је кодификовао антику као идеал лепоте и камен-темељац уметности и тиме трајно определио естетски став генерација европских интелектуалаца. Иако су се романтичари противили његовим судовима, углед овог немачког антиквара, односно историчара уметности и археолога, уједно и оснивача ових наука као модерних дисциплина, био је неупитан: *Johann Joachim Winkelmann on Art, Architecture, and Archaeology*, D. Carter ed, Rochester: Camden House 2013, 149–170.

²⁶ Иако Винкелманове књиге, вероватно, није читао, Његош је познавао његове естетске судове. Један од начина на који их је могао упознати били су текстови српског сликара и теоретичара уметности, Димитрија Аврамовића, објављивани од 1843. до 1845. у *Србском народном листу*, најважнијем гласилу естетичких расправа на српском језику током четврте и пете деценије 19. века. Као студент Бечке уметничке академије, Аврамовић је добро познавао Винкелманове идеје које је преводио и прерађивао за штампу. Учен и заинтересован, Његош их је, вероватно, читао, уважавајући Аврамовића као члана *Друштва српске словесности*, чији је и сам био почасни члан од 11. јуна 1842. године. У

Приликом своје прве посете Светом Петру Његош се пео узаним, спиралним и густим степеницама до куполе. За тај успон требало му је најмање 15 минута. Владисављевићу је написао да је „у врх куполе” написао песму: „овди приложене стихове уписао сам на врх куполе свет. Петра у Риму; ако Вам се допадну, пошаљите их у које хоћете новине да се печатају.”²⁷

Владисављевић је стихове послао у *Србске новине*, које су 27. фебруара 1851. (број 23) објавиле песму под насловом *Рим 1. јануара 1851. Ујисајо на куйоли св. Пејтра*, са потписом *Влад. П. П. Њејош*.²⁸

Стихови ове песме исказују идеје о пролазности и вечности, коначности људске егзистенције и бескрајности божанског стваралачког принципа, сродне онима из *Луче микроkozма*.²⁹ Песма изражава дубоку Његошеву мисаоност и филозофске принципе, али и непосредно искуство погледа одозго на брод Светог Петра.

Његош контемплира о напорима човека да угоди Богу својим мислима и поступцима, а први труд је да „с облицима свете куле веже, / у кулама чистиј тамјан жеже...”, односно да му подигне храм на земљи. Потом, Његош као да одаје признање Цркви Светог Петра: „Храм је овај чудо — теби сличи, / нек твој горди олтар земљу дичи.” Ипак, сваки је храм недовољан, јер је „рукотвор на малом попришту, / као мравја што је на мравишту. Ти си себи храм дига над свима, / што сав страшни простор обузима.” Тај наднаравни Божији храм ипак добија обличје Светог Петра: „време тече бистријем потоком, / под његовом куполом високом; вјечност крије смршене трагове/ у његове широке углове.”

сваком случају, Винкелманови ставови обликовали су Његошеву естетску мисао. Аврамовићеви текстови публиковани су у: *Класицизам код Срба. Штампа из раздобља класицизма о уметности*, приредили М. Коларић, Н. Кусовац, Београд: Народни музеј, Просвета, МСМЛXVII, 115–119, 125–129, 134–137. О утицају Винкелманових судова на Његошево поимање уметности: С. Брајовић, *op. cit.*

²⁷ П. Петровић Његош, *Изабрана њисма*, 323.

²⁸ Љ. Дурковић-Јакшић, *op. cit.*, 197–198. Песма је објављена у: П. Петровић Његош, *Пјесме*, приредио Р. Лалић, *Целокуйна дела Пејтра Пејровића Њејоша*, књ. I, редакциони одбор Н. Банашевић, Р. Бошковић, Р. Лалић, В. Латковић, П. Перовић, М. Стевановић, Београд, Цетиње, Сарајево: Просвета, Обод, Свјетлост, 1967, 222–223.

²⁹ О томе: В. Вукићевић-Јанковић, *Њејошеви умотвори (ирилој њејици и естјејици)*, Нови Сад: ИТП „Змај”, 2006, 111.



Сл. 2. Купола Цркве Светог Петра

На крају су стихови: „Диск средине, с ког лучах пламови, / свуд се сипљу силно како вихорови, / на средини стоји твога храма, / те прелива зраке у зракама, / служи живот плама источником / служи



Сл. 3. Baldacchino i *Cathedra Petri*, Свети Петар, Рим

твојим вјечним жртвеником!” Они изражавају мистичку концепцију зрачања божанског светла које се, као у концентричним круговима, постепено спушта и умањено стиже до човека.

Оваква теологија светлости градила је куполе хришћанских цркава. У сакралној топографији храма купола је Бог, небо, светло, вечност. Микеланђелова купола, са својих 16 прозора, пропуштала је божанску светлост што се сливала на вернике. Али барокно доба, дубински прожето метафизичким поимањем светлости, додало јој је још један извор — *cameru della luce*, собу светла, односно лантерну на врху. На своду лантерне је насликан Бог Отац у чину благосиљања. Тако се природно светло преобразило у метафизичко, чији је извор сам Бог (Сл. 2).

Стојећи испод изворишта светла, Његош је могао физички осетити „преливање зраке у зракама” и њихово сливање на „вјечни жртвеник”, односно олтар цркве, испод којег је *sancta sanctorum*, гробница светог Петра.

„Диск средине, с ког лучах пламови свуд се сипљу како вихорови” извориште је свих луча — Бог.³⁰ Диск лантерне на куполи Светог Петра могао је бити непосредна инспирација овим стиховима.

То је могао бити и светлећи диск *Cathedre Petri*. Ова Бернинијева инсталација која уздиже позлаћену реликвију цркве — епископски престо Светог Петра, са витражом и златним зракама што материјализују оне небеске — најпотпуније изражава барокну мистичну концепцију светлости.³¹ Као драматична визија с које као да „луча пламови свуд се сипљу како вихорови”, *Cathedra Petri* симболични је и визуелни фокус Цркве Светог Петра, видљив од самог уласка у цркву, са свих страна кроз Бернинијев *Балдахин* изнад олтара, као и са галерије куполе (Сл. 3).

Светлосни ефекти цркве — сунчева светлост и златни мозаици са куполе, пригушено блистање уљаних лампи и свећа и сценографско Бернинијево решење ентеријера — морали су покренути мисли о небеском исходишту светлости, којем је Његошева песма посвећена.

Светлост Цркве Светог Петра инспирисала је многе, посебно Гетеа, о чему сведочи *Италијанско њуџовање*. Гете је посматрао како

³⁰ О овом стиху као есенцији Његошевог концепта „Бога као светлости”: А. Савић-Ребац, „Луча микроkozма’ од Петра Петровића Његоша”, *Научна критика компаративистичкој смера. Изабрани критички радови*, приредиле С. Пековић, С. Слапшак, Српска књижевна критика, књ. 22, Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 1983, 388–430, 401.

³¹ О томе: Ф. Уливи, „Realismo, psicologia e mistica berniniana”, *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il teatro, l'effemero, l'allegoria*, М. Fagiolo, М. L. Madonna eds., Roma: Gangemi, 1985, 63–82.

„са ведро неба” у цркву „улази најлепша светлост, па су јој сви делови били обасјани и дивни”.³² Бајрон (George Gordon Byron) у *Чајлду Харолду* позива путника да у „Бога најдостојнијој, истинској и светој” цркви, у којој се сустичу „величина, моћ, лепота”, застане: „Застани зато овде и просветљен буди; / Разматрања ова више су ти дала/ Но што се тек погледу гладном чуда нуди” (IV, 154–159).³³

Велики песници и егземпларне фигуре *Grand Tour-a*, Гете и Бајрон, били су блиски Његошу песнику и Његошу путнику.³⁴ Попут својих великих претходника, он је био опчињен лепотом и сјајем Цркве Светог Петра. Контемплирао је о светлости цркве и испевао песму у част Божанске светлости и њеног зрачења у најважнијој папској базилици.

Saša BRAJOVIĆ

NJEGOŠ, GRAND TOUR, AND BASILICA OF ST PETER IN ROME

Summary

Petar II Petrović Njegoš, bishop and poet of Montenegro, was in Italy from the end of 1850 to the summer of 1851. Njegoš's last journey was undertaken with an aim to alleviate his health problems in the moderate Italian climate. However, his stay in Venice, Rome, Naples and Florence, and the manner in which he observed Italian *imagery* — works of art, natural and urban landscapes — attest to the fact that this journey was indeed a true Grand Tour.

As a traveler Njegoš often overcomes the experience of his times and approaches a work of art through the interpretations of others, while relying on his own understanding of beauty and goodness. Still, the objects of his perception, the manner in which he perceived them and his reactions, are all part of a system of socially and culturally organized signs and significations of his era.

Njegoš was in Rome in January and April 1851. There he admired some of the standard topos of the Grand Tour. Like all pilgrims and travelers, he observed basilica of St Peter. Although it stood „on top of all material” he had seen in Rome, riding the wave of Romanticism's fascination with Gothic forms Njegoš mourns the fact that the basilica does not have the facade of the cathedral of Milan and is sceptical towards the idea that it is the largest church in the world. Such a viewpoint is a topos of

³² Писмо од 22. новембра 1786: Ј. Волфганг Гете, *op. cit.*, 194–196.

³³ Џ. Гордон Бајрон, *Чајлд Харолд*, приредио З. Пауновић, превела Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.

³⁴ О утицају Гетеа и Бајрона на Његошево поимање културе и визуелне културе Италије: С. Брајовић, *op. cit.*

all contemporary travelogues, written mostly in the Protestant world, which were all critical of St. Peter's, in fact critical of its architecture as symbolic form. Still, for the sake of this basilica, Njegoš crosses the Tiber „every day”. He goes up to the dome and writes poetry there. In that poem he celebrates the imaginary Temple of God which still has the form of St. Peter's. His verse „a disc at the center, out of which flames of light are liking, and spilling all around like gales, at the center of your temple stands, shedding ray unto ray” expresses Njegoš's mystical concept of Divine light. Nonetheless, they also speak of the immediate experience of the view from the dome. The „disc at the center” is God but also the light from the lantern of the dome, as well as the stained glass on Bernini's *Cathedra Petri*. Like Goethe and, especially Byron, Njegoš celebrates the „most beautiful light” of the church of Saint Peter.