



SLIKE EVROPSKIH SLIKARA U TRI SAVREMENA SRPSKA ROMANA

(Mileta Prodanović, Saša Obradović, Dragan Stojanović)

Još je Jakov Ignjatović u *Večitom mladoženji* s podsmehom opisivao kako moler moluje u dolami gospodar Sofru kao „pobeditelja“ na do vratku birtije u kojoj je savladao lopove. Ali krajem 19. veka ugled slikara među Srbima u Podunavlju i u Kraljevini Obrenovića već je porastao, što se ogleda u pomenima dela evropske umetnosti u Dučićevim stihovima. Remek-delo srpske putopisne književnosti *Ljubav u Toskani* Miloša Crnjanskog prepuno je aluzija na slike renesansnih Madona; Stanislav Vinaver objavljuje sjajan esej o Čurlionisu, a Ivo Andrić u *Razgovoru sa Gojom* rečima španskog slikara i tkalje saopštava misli o svakoj velikoj umetnosti. U drugoj polovini 20. veka srpski slikari stvaraju književna dela, a pisci slikaju ili, poput Crnjanskog koji polemíše s istoričarima umetnosti o Mikelandelu, pišu o slikarstvu, ili kao Laslo Blašković proze o slikarima. Ovde će biti reči o tri romana naših savremenih autora – slikara i pisca Milete Prodanovića, diplomate i pisca Saše Obradovića, te profesora i pisca Dragana Stojanovića. Ovi pripovedači i poznavaoци umetnosti rečima dočaravaju slike, savladavajući neprestani otpor bogatih oblika i boja da izmaknu rečima.

Neke pisce privlači uzbudljivi život i sudbina slikara, interesuje ih kako životne prilike utiču na nastanak figura na platnu, kako su doživljaji, osećanja i misli slikara povezani s nacrtanim ili obojenim likovima ili pak čime slike uzvraćaju svojim tvorcima. Druge pisce očarava sklad boja i čudo nadahnuća ili tajna same slike. Slikarevo sabijanje vremena likovnog dela u jedan tren, o čemu je Lesing pisao u spisu o Laokoonu, pisac mora da vrati u vremenski tok i niz reči, pri čemu on vreme svog kazivanja može usporiti opisom, nabravanjem ili analizom ili pak ubrzati vrtlogom u kome se prepliću stvarnost i slika. Životopisi slikara predstavljaju književnu vrstu u kojoj pisci tragaju za različitim načinima opisa i uživanja u nastanak slike ili u njeno potonje doživljavanje.

O Del Kastanju

Mileta Prodanović kao slikar, likovni kritičar, tvorac eseja iz istorije umetnosti i pisac koji u svoja prozna dela unosi slike minulih stoleća ima mnogostran odnos prema istoriji likovnih umetnosti. Kao koautor knjige o freskama srpskog srednjeg veka ili pisac (auto) biografskog romana *Ultramarin* posvećenog i slikarstvu rane italijanske renesanse, Mileta Prodanović potvrđuje svoje sklonosti ka ranom fresko-slikarstvu iz svog prvog romana.

Roman ili ciklus od deset pripovedaka *Večera kod Svete Apolonije* (1984) Milete Prodanovića kazuje o životu Andree del Kastanja, renesansnog fresko-slikara prve polovine 15. veka. Firentinske palate i crkve Medičijevе epohe čuvaju najpoznatija dela Del Kastanja. Ala Tarenko u načelu fragmentarnosti ovu knjigu vidi kao postmodernu biografiju, pokazujući tematske i stilske srodnosti ovog teksta sa prozom Danila Kiša i Borislava Pekića.

Prodanovićeva renearativna biografija, s crtama postmodernističke nadgradnje Vazarijeve biografije, kreće od detinjstva budućeg slikara na selu, uz ovce, i vodi do priče o prvim crtežima, prvim narudžbinama, slavi i potonjim slikama, sve do smrti Del Kastanja. Pripovedanje u knjizi *Večera kod Svete Apolonije* ne napušta 15. vek o kome se pripoveda, ali pripovedač daje svoje komentare koji, naravno, pripadaju sadašnjem vremenu. Priči o životu slikara dodaju se odlomci o drugim likovima, npr. Torkvemadi i njegovoj opsesdnosti rogom jednoroga koji štiti od svih otrova, autor osporava ili dopunjuje biografa slavniх slikara, uvodi scene čuda kojih nema u Vazarijevom spisu, razvija epizodu o noćnim putovanjima vizantijskog cara Jovana Paleologa na firentinski koncil i dr. Pripovedanje u trećem licu se nakratko prekida davanjem glasa samom Andrei del Kastanju. U knjizi je značajna pažnja posvećena nastanku slika, ali često obuhvata i okolnosti narudžbine, prilike realizacije, predstavljanje slikarevih postupaka izabiranja rešenja i učinka gotovih dela na savremenike.

Mediči je još mladom Andrei uputio prvu veliku narudžbinu. Pripovedač upućuje čitaoca u predistoriju neuspele zavere protiv Medičija, koji je dvoje pobunjenika uhvatio i javno pogubio, dok je treći pobegao. Opisuje se vešanje zaverenika i daje okvir za razumevanje slikarskog zadatka. On razmišlja o odnosu likova i perspektivama, o kompoziciji likova obešenih zaverenika i u tom opisu je razvijena ekfrazna kao živo subjektivno opisivanje slike. Potom se pripoveda o nastanku portreta Bruna Latinija, bivšeg kancelara Firentinske republike i oslikavanju sale za sastanke u Prokonzulskoj palati likovima alegorijskih vrlina – Pravednosti, Razboritosti i Umerenosti.

Pisac opisuje nastanak freske *Poslednja večera* i ciklusa sa scenama Hristovih stradanja, koji čine *Raspeće*, *Polaganje u grob* i *Vaznesenje* naslikane u crkvi manastira Svete Apolonije u Firenci. U opisu slikarevog prvog razgledanja zida u trpezariji, Andreine misli o rasporedu scena i likova se pretaču u kratku renearaciju novozavetne legende – pisac oživljava pripreme za poslednju jerusalimsku večeru Hrista sa svojim učenicima i ocrtava njegovu brižnu posvećenost detaljima. Vraćajući se biblijskih vremena u Firencu 15. veka, narator otkriva vanvremeno pitanje kako valja predstaviti prostor u kome se odigrala poslednja večera:

Oskudnost proverljivih podataka o mestu održavanja večere i bogatstvo institucije osnovane tom prilikom, naveli su Andreu, kao i sve prethodne slikare, da događaj smesti u najraskošniju dvoranu koju je mogao da smisli u okvirima svoga grada ili svoga vremena.

Vrlo detaljno se opisuje izgled prostorije, sa vrstom kamena na kasetiranim zidovima, ornamentima, stubu, stolom s belim čaršavom, kamenim sfigama, da bi potom opisao figure Hrista i apostola, te izdvojio Judu, koga je Andrea istakao smestivši ga jedinog s

prednje strane stola: „Njegovo premeštanje na suprotnu stranu stola bilo je dovoljno da ukaže na izopštenost.“ Andrea del Kastanjo, potcrtava pisac, ne ostaje u okvirima važećih ikonografskih pravila, jer Judi ne slika, kao prethodnici – crni oreol, već ga lišava oreola i odeva u tamnu odeću. Razuđeni pasaž o oreolu nalik je maloj studiji iz istorije umetnosti i obrazlaže novinu u slikanju Andree del Kastanja. Pisci slikarskih biografija opisuju naslikana dela, ali oni neiskazano i pozivaju čitaoca da pogleda reprodukcije slika umetnika o kome pišu. Mileta Prodanović zna da čitalac u svojoj uobrazilji konkretizuje fresku sledeći njegov tekst, ali ga neizrečeno i navodi da uporedi tu oživljenu sliku sa Del Kastanjinom *Poslednjom večerom*, *Vaznesenjem*, *Raspećem* ili *Polaganjem u grob*. Po završetku posla u trpezariji, Andrea otpušta radnika, jede, gleda svoje ruke, kada u prostoriju ulazi neka žena. Ispostavlja se da je to sveta mučenica Apolonija, kojoj su zbog hrišćanske vere izbili zube. Čudesna pojava Svete Apolonije, u trpezariji crkve koja nosi njeno ime, protkana je ironičnim komentaram pripovedača:

Tada Andrea zapazi da ona nema nijedan zub. Ali i to je bila greška, ona je imala više zuba nego ijedan čovek koji je hodao zemljom. Više od sto osamdeset crkava, samo u Italiji, u svojim relikvijarima imalo je njene sekutiće, očnjake, umnjake ili kutnjake, dok je katedrala jednog od manjih gradova na Siciliji sa ponosom isticala da poseduje celu donju vilicu, doduše bez šestice dole levo. (29)

Mileta Prodanović opisuje mesto na kome se nalazi Vila starog Filipa Kardučija. Pripovedač najveći deo priče posvećuje dugom prepričavanju njegovog života. U jednom trenutku otkriva nam zavetnu misao slikara:

S vremena na vreme mislio je o velikoj slici na kojoj bi bili prikazani svi ljudi. I oni koji su sada živi i svi umrli. Svi Adamovi potomci, svi heroji i dezerteri, rano preminula deca, igrači na žici, zeleniši, svi prodavci cveća, slepi, svi hromi, sve lutalice i muzičari. Svi beznačajni, svi vinogradari i kraljevi, svi hipohondri. Svi kepeci i svi umetnici. Teško je zamisliti dimenzije takve slike, vreme potrebno da se ona naslika. Bila bi to jedina i apsolutna slika, inventar i prefiguracija poslednjeg suda, velikog skupa u dolini Kedrona. Bila bi to slika velika kao svet. (35)

Priča ili poglavlje romana završava se spiskom portreta znamenitih ljudi u prirodnoj veličini, tri ratnika, tri toskanska pisca (Dantea, Petrarke i Bokača) i tri slavne žene, koje je u njoj islikao Andrea del Kastanjo, dok se propale slike Eve i Bogorodice spominju u jednom kasnijem poglavlju.

U priči o Andreinom oslikavanju štita za mladog plemića Valda Ničolija, u dugom razgovoru o izboru teme u kome se odbacuje slikanje štita koji je, po Ilijadi, „iskovao sam Hefest za najvećeg ahejskog borca, Ahileja“ (38). Naravno, bez spomena Lesingovog traktata o Laokoonu o odnosu vremena u likovnim i narativnim umetnostima, pitanje koje rešava Andrea del Kastanjo jeste pitanje kako prikazati Davida u boju sa Golijatom. Slikar to rešava podelom štita na dve polovine – na levom delu je naslikan David neposredno pre no što će baciti kamen na diva, a i desna polovina prikazuje Davida nad odsečenom glavom Golijata. Osmišljavanje ovakvog rešenja opisuje se kao „igra sa vremenom“, „petlja vremen-skih segmenata... dovoljno mudrom, čoveku omogućuje istupanje iz tekućeg vremena“.

O Rubensu

Prvi deo romana Saše Obradovića *Vrt ljubavi* (2008) posvećen je kratkom periodu bračnih razmirica u životu flamanskog slikara Pitera Paula Rubensa. Roman je i naslovljen po istoimenoj slici baroknog slikara punačkih i ogoljenih žena. U Antverpenu 1625. godine Rubensova supruga Izabela Brant je pobesnela otkrivši u pismu strasnu vezu Rubensa s francuskom kraljicom Marijom. Izabela se u pokušaju da poveže sve niti Rubensove nevernosti priseća Rubensovih slika iz velikog ciklusa posvećenog Mariji Mediči koje mogu biti dokaz i potvrda njegovog greha. Nju posebno boli što je kraljica starija od Rubensa i što je ranije tako lakoverno prihvatila alegorijsko tumačenje slika: „...samo je ona verovala u priču o alegorijskim scenama i simbolima, čak joj je i jednu dojku na jednom portretu obnaženu prikazao, hej! Pa ko još slika kraljičine sise“ (11). Rubens čini po sebe situaciju još težom, priznajući supruzi da je njena ljubomora na koketnu lepoticu Suzanu Furman (13), kojoj je mnoge portrete i poklonio, bila opravdana.

Rubensov pokušaj da umiri ljubomornu Izabelu prikazan je u Obradovićevom opisu pripreme za slikanje Izabelinog portreta. Najviše pažnje pisac poklanja slikarevim rečima – šta on planira da naslika, koju knjigu Izabela treba da drži, gde treba da postavi prst. Samom slikanju pisac pristupa kratko, ne prikazujući ni nastanak slike, bez uživljanja u misli ili osećanja slikara i njegovog modela. Izabelin portret s osmehom i molitvenikom (66) u priči se doživljava kao obećanje obnove kakvog-takvog poverenja među supružnicima.

Pisac podrobnije opisuje nastanak slike *Vrt ljubavi*, koju radi po narudžbi antverpenskog gradonačelnika Rokoksa, a naručenu upravo tokom Rubensovog slikanja Izabelinog portreta. Rokoks želi da mu Rubens naslika zabavu, ali ne kao gozbu, već „u lepoti ženskih lica, u radosnim bojama njihovih haljina, u zadovoljstvu razgovora – zašto da ne, u neizvesnosti udvaranja. Izabela pocrvene do ušiju, pa Piter zastade sa slikanjem. Rokoskova ideja mu se dopala“ (150). Rubens nalaže pomoćniku Justusu da spremi platno i nabacuje uljanu skicu, ali ga potom drugi poslovi odvede iz Antverpena. Rubens, pripoveda pisac, nalaže mladom pomoćniku da tokom njegove odsutnosti produži rad. Iz jednog razgovora slikara iz radionice otkriva se da je mladom Justusu dosadilo da slika zečeve i zverčice i da želi da slika boginje, tj. gole žene (32–34). Justus smišlja kako da zadivi odsutnog Rubensa i odluči da žene uglednih gostiju na slici *Vrt ljubavi* naslika nagim. On prepravlja sliku i odstupa od onoga što se od njega očekuje, sledeći svoje pobude da slika aktove. Kad se Rubens vrati, uz skandal se otkriva slikarski učinak mladog pomoćnika. U golim ženama pomoćnik Snajders i Rubens prepoznaju lica bogatih antverpenskih dama i mršavo telo sluškinje koja je Justusu bila ljubavnica i model za aktove.

Slika je u stvari, bila prekrasna. Raskošni kolorit s naglašenim kontrastima, dobro raspoređene figure i verno preneti likovi poznatih gradskih dama. Jedino što ih je Justus naslikao bez odeće. Jedanaest nagih žena u društvu šest odevenih muškaraca! I deset gologuzih kupidona ... Ne shvatam samo zašto su mu sve žene ovako mršave ... ne mislite valjda da mu je poklonite? Da šeta naokolo i pokazuje naše gole žene po krčmama? (154)

Rubens, pripoveda pisac, najpre pokušava da premaže aktove dodajući im haljine, ali od toga odustaje i premazuje platno. U romanu se sugerije da priča o Justusovom doslikavanju nije potvrđena nekim dokumentima ili pismima, a nastanak poznate slike se objašnjava kao docniji rad samog Rubensa po motivima ranije zamišljene slike *Vrt ljubavi*.

Ali događaji iz Antverpena čine tek prvi deo ovoga romana, čiji se nastavak odigrava u Americi, na prelomu 20. i 21. veka. Dve epohe – 17. vek i savremeno doba – povezuje tema raspusnog života i Rubensove slike. Tokom zabave u bogatom domu u mestašcu u Floridi, Pop – vozač fotografa Poborskog, ali i ljubavnik njegove žene, posmatra gradonačelnikovu kolekciju slika i ta izbeglica s Balkana devedesetih ih domaćinu, slabo upućenom u slikarstvo, a ubeđenom da je slika koju poseduje portret neke ruske princeze, otkriva da je to loša kopija Rubensovog portreta Suzane. Autor podvlači nesrazmernost Popovih znanja i moralnih stranputica, koje čini u krugu uticajnih zaštitnika kako bi opstao u svetu u kome se našao.

Obradovićev roman se u trećem i završnom odeljku premešta na Menhetn. Pisac u njemu povezuje dve umetnosti – književnost i slikarstvo. Lora je na kursu za kreativno pisanje napisala biografski roman *Vrt ljubavi* o Rubensu. Njen surevnjivi mentor-profesor i od nje stariji ljubavnik Frenk, upućuje joj niz neočekivanih i malo opravdanih zamerki. Razvijena početna priča o slikaru iz Antverpena pokazuje se kao roman mlade žene iz Njujorka. Saša Obradović je ovim zapletom i uvođenjem romana u roman stvorio prostor za tumačenje prethodnih odeljaka svog dela i za isticanje vanvremenosti ljubavnih neverstava. U sličnim sudbinama izneverenih žena, Lora, kao autorka romana, u svom delu potcrtava i razlike u ponašanju dve mlade supruge – pobune Rubensove Izabele i razvoda koji traži Liz, zanearena žena na Floridi. Postojanje dva teksta daje Obradoviću priliku da duhovitim i ironičnim detaljima otkriva sličnosti i razlike u ljubavnim odnosima.

O Bekmanu

Znalac umetnosti, autor blagorodne knjige *O idili i sreći* o slikama Kloda Lorena i njihovom zračenju lepotom i nepomućenom srećom, Dragan Stojanović je i pripovedač u čijim delima se pojavljuju slikarska dela. U prvom delu romana *Dvojež* o potrazi za ljubavlju koja mu izmiče, glavni junaci su slikar – Majstor i njegova voljena, a značajno mesto u knjizi ima akt hrvatskog slikara Marijana Trepšea „Odmor“, iako ni ime autora, ni ime slike, kako upućuje Katarina Vešović, nisu navedeni. Deo Trepševog akta nalazi se na koricama prvog izdanja. U drugom delu romana *Dvojež* Dragan Stojanović pripoveda o studentu medicine Nikoli Banu i njegovoj mladalačkoj ljubavi prema neobičnoj Varvari koja je bez objašnjenja iščezla. Pripovedanje o potonjem Nikolinom životu prikazuje ga kao hirurga oženjenog doteranom i ispraznom suprugom Oliverom koja se razvodi od njega i nemilice raspodaje slike domaćih majstora iz porodične kolekcije. Liniju Nikolinih ljubavnih veza zaokružuju susreti s Bibom i doktorkom Matić.

U drugom delu *Dvoježa* (2005, 2013) prikriveno i naizgled uzgred se pojavljuje pozno delo nemačkog slikara Maksa Bekmana „Vetrenjača“. Slika je datirana 1947. godinom kada se Bekman preselio u Ameriku u kojoj je proživio nekoliko poslednjih godina. Na platnu su, ekspresionistički napregnuto, prikazani s leve strane – tesni kavez u kome žena vezanih ruku i ogoljenih grudi kleči, pribijena uz uspravljenog muškarca vezanih ruku koje se prepliću s njenim rukama. U desnom delu slike vidi se vetrenjača na čijem je krilu usmerenom prema nebu zavezana žena, s nogama uz osu oko koje se krila vetrenjače vrte, a na donjem krilu, bliskom zemlji, privezan je muškarac pognute glave. U romanesknom pripovedanju čitalac malo upućen u slikarstvo Maksa Bekmana ne može da nasluti da je to njegova slika, jer ga pisac na to nikako ne upućuje. Nikola pokušava da raskopča i poljubi Bibu, ženu koja mu se dopada, ali ga ona odbija. Malo potom, ona progovara o svojim složenim odnosima s mužem i mladićem:

...u jednom trenutku rekla je nešto neobično. I njen bivši muž, i taj bolesni mladić, i možda još poneko, sve su to bili ljudi koji kao da su vezani za krila neke vetrenjače, i kad bi dunuo vetar, svet se okretao oko njih. Onaj koji je u jednom trenutku dole, vidi svet okrenut naopako. Uvek je u tom okretanju neko izvnut naglavce. Ako jedan želi da vetar stane, drugi to ne žele. „Samo znaš“, rekla je uz osmeh koji je i sam za sebe trebalo da objasni nešto u svemu tome, „u stvari smo svi mi u tom položaju, vezani smo za krila vetrenjače i strepimo i od vetra i od njegovog prestanka. Život je strašan.“ (317)

Viđenje svojih odnosa s bivšim mužem i bolesnim mladićem junakinja najpre ocrtava poređenjem – „ljudi koji kao da su vezani za krila neke vetrenjače“. Dragan Stojanović, koji voli i dobro poznaje dela Maksa Bekmana, Bibi ne dozvoljava da pomene ni ime autora, ni naziv slike, već joj prepušta da sliku „Vetrenjača“ opisuje kao svoju trenutnu pomisao. Njeno naizgled spontano poređenje neočekivano prerasta u simbolički jezgrovit, dovršen i razvijen iskaz o ljudskim željama i odnosima. Biba je pre ove prilike prikazana kao zavodljiva žena, koja ume da vlada muškarcima, ali nesklona zamršenim mudrolijama o životu i međuljudskim odnosima. Dragan Stojanović stoga Nikoli, koji je usredsređeniji na misli o sebi i drugima, ali koji takođe ne zna da je reč o Bekmanovoj slici, pripisuje utisak da su mu Bibine reči izgledale kao „nešto neobično“.

Nikola bi mogao da tu simboličku sliku o uzajamnoj vezanosti, u kojoj želje privezanih protivreče jedna drugoj, primeni na situaciju odbijenog zagrljaja, ali on to ne čini. Pored Bibinog opisa slike, u kome nije otkriveno da je to viđenje velikog Autora, izgubila se izričita muško-ženska napregnutost Bekmanove slike. Ponuđeno je jedno sažeto tumačenje te slike („u stvari smo svi mi u tom položaju, vezani smo za krila vetrenjače i strepimo i od vetra i od njegovog prestanka. Život je strašan“). Pripovedač je čitaocu uskratio otkriće da senzualna lepota zapravo opisuje jednu sliku, ali mu je ponudio ideju te slike koja, ma koliko očišćena od aluzija na Bekmanovu sliku, tu ideju suštinski izražava. Pisac je time čitaocima koji sliku nisu prepoznali oduzeo mogući podsticaj da potraže reprodukciju „Vetrenjače“ nemačkog slikara.

Srpska književnost vodi dijalog s različitim delima svoje i tuđih tradicija, književnim i delima drugih umetnosti, pa razmenjuje ideje i s delima evropskog slikarstva. Slike italijanskih, flamanskih, nemačkih i drugih evropskih umetnika srpski pisci približavaju sebi, „prisivajaju“ u građenju umetničkog teksta na srpskom jeziku i čine ga bližim svojoj kulturi. Izabrana slikarska dela pisci smeštaju u krug izabranih tema i motiva, a boju, kontraste, kompoziciju i druge činioce slike „vide“ iskazujući svoje, dodate ideje ili osećanja povodom slike. Uprkos činjenici da čitalac može poznavati konkretnu sliku, pisac mu nudi svoje naslućeno, podrazumevano ili iskazano tumačenje. To tumačenje u izvesnoj meri prilagođava se književnom tekstu, ali i nadgrađuje i podriva mogućnosti drugih tumačenja slike. Neke od slika evropskih slikara o kojima su pisali srpski pisci nisu samo slavne same po sebi, već nekada prikazuju velike mitove, najčešće antičke ili hrišćanske kulture, koje tako dobijaju svoje srpsko obličje. U velikom dijalogu posredstvom dela likovne umetnosti i srpski autori daju svoja viđenja i tumačenja, kako života slikara, tako i njihovih pomisli o ljudima i životu.

Ovde je ukazano na dijalog koji savremeni srpski pisci Saša Obradović, Dragan Stojanović i Mileta Prodanović vode u svojim romanima sa slikama evropskih slikara. Ona govore o slikama u vreme kada su one nastale, prikazuju različite situacije njihove porudžbine, izbora motiva, opisa ambijenta, osobenosti stila, promišljanja kompozicije sa stanovišta tvorca, ponekad utiske prvih gledalaca, ali i potonje pomene dela kako u životu autora, tako i u viđenju potomaka. Narativno su najdinamičnija pripovedanja o nastanku same slike, što zahteva i piščevo poznavanje činjenica iz života slikara, ali i ikonografske i tehničke detalje te epohe u istoriji umetnosti. Praćenje pogleda uz dinamiku tumačenja slike u nastanku omogućava upotrebu ekfrazе, i takve primere predstavljaju Prodanovićev prikaz nastanka Del Kastanjove freske o obešenim pobunjenicima ili Davidovog štita, kao i Rubensovo slikanje *Vrta ljubavi*.

U proznim delima sa opisima slike u potonjim epohama pojavljuju se drugi likovi – ljubitelji slikarstva, istoričari umetnosti, kolekcionari. Slika tu već ima status utvrđene vrednosti i sa estetskog i sa finansijskog stanovišta, što daje piscima dodatnu mogućnost karakterisanja likova koji su u bliskom dodiru sa slikom. Ako sliku posmatraju znalci koji pišu ili razgovaraju o slici, pisac uključuje i termine iz istorije umetnosti, dajući svom tekstu esejističke pasaže, pa se opis slike može preplitati s njenom analizom i tumačenjem.

Mileta Prodanović je u romanu o Andrei del Kastanju postmodernistički oživeo Vazarijeve scene iz života italijanskog fresko-majstora rane renesanse. Saša Obradović je u svom romanu povezao tri vremenski i prostorno udaljene celine – Rubensov Antverpen, pomen slabe kopije Rubensa u domu bogataša na Floridi i knjigu o Rubensu autorke koja živi u savremenom Njujorku. Obradoviću je putenost i razuzdanost baroknog slikara poslužila kao povezujuća nit za svestremenu priču o bračnom i ljubavnom neverstvu. Dragan Stojanović je kao pripovedač uključio u svoj roman jednu sliku Maksa Bekmana da bi progovo-

rio o usudu muškaraca i žena. Stojanović, ne oglašavajući ime autora, ni naziv slike, pripisuje jednoj od junakinja reči koje u kontekstu priče o večnoj potrazi za ljubavlju imaju u kompoziciji romana veće značenje, kao jedno od mesta u kojima se jezgrovito izriču temeljne autorove ideje.

Pripadnost ovde analiziranih romana srpskoj književnosti odražava lične sklonosti njihovih autora, ali i potvrđuje osećanje da slike evropskih majstora pripadaju i srpskoj kulturi koja svojim glasovima može da ispriča priče o nastanku i sudbini tih dela, ali oglašava i sklonost ka njihovom tumačenju, što može biti interesantno i znalcima evropskog slikarstva i književnosti koji žele da čuju srpski glas u evropskim umetničkim tokovima.