

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Чедомила В. Маринковић

КОНСТРУИСАЊЕ ОКВИРА НАРАЦИЈЕ:
ПРЕДСТАВЕ АРХИТЕКТУРЕ У
САРАЈЕВСКОЈ ХАГАДИ И
ИЛУМИНИРАНИМ СЕФАРДСКИМ ХАГАДАМА
14. ВЕКА

докторска дисертација

Београд, 2014.

Ментор:

др **Јелена Ердељан**, доцент, Филозофски факултет, Београд

Комисија:

др **Ненад Макуљевић**, ванредни професор, Филозофски факултет, Београд

др **Иван Стевовић**, доцент, Филозофски факултет, Београд

др **Елиезер Папо**, ванредни професор, шеф ладино програма и директор
Института за сефардске студије, Бен Гурион Универзитет у Негеву, Израел

рад одбрањен у Београду,

3a mm

Конструисање оквира нарације: представе архитектуре у Сарајевској хагади и илуминираним сефардским хагадама 14. века

РЕЗИМЕ

Докторска теза се бави различитим системима представљања архитектуре у *Сарајевској хагади* и илуминираним сефардским хагадама 14. века. Без обзира на доста добру проученост средњовековних јеврејских рукописа, ова тема до сада није била обрађена у научној литератури.

Четири хагаде настале око средине 14. века у Каталонији чине основу наше грађе: *Сарајевска хагада* (Земаљски музеј, Сарајево), *Златна хагада* (Лондон, Британска библиотека, Ог. 27210), *Риландс хагада* (Манчестер, Џон Риландс библиотека, Неб. Ms. 6), и тзв. "*Двојна (Братска)*" хагада (Лондон, Британска библиотека, Ог. 1404). Са друге стране, једна ашкенаска хагада илуминирана скоро у исто време у Немачкој (*Хагада са птичијим главама*, Израелски музеј у Јерусалиму, Ms. 180/57) представља компаративну грађу која нам омогућава да јасније сагледамо одређене проблеме.

Студија почиње прегледом истраживања *Сарајевске хагаде* и осталих хагада из наше грађе. Затим следи преглед методских проблема у вези са начином разумевања визуелности у јеврејској култури средњег века која се традиционално доживљава као изразито аниконична. Систематским излагањем различитих научних ставова долазимо до закључка да је јеврејски аниконизам у ствари мит и да је визуелност у јеврејским заједницама средњег века била изразито развијена. Четврто поглавље бави се историјским околностима појаве и развоја јеврејске културе на тлу Шпаније и различитим културним моделима који су утицали на формирање сефардске културе. Пето поглавље се бави настанком хагада као илустрованих књига, посебно енглеским и француским псалтирима као непосредним узорима за настанак уводних циклуса минијатура у сефардским хагадама. У нашем истраживању посебна пажња је поклоњена идентификовању модела као и иконографској и иконолошкој анализи сцена са представом архитектуре којима је посвећено шесто поглавље. Затим следи истраживање архитектонских топоса као специфичних визуелних општих места, којима се бави седмо поглавље. У осмом и деветом поглављу се анализирају начини коришћења појединих архитектонских елемената као и представљање одређених врста архитектуре: простора, ентеријера, рама, архитектонског мизансцена, „грађене“ и „топографске“ архитектуре. Завршно поглавље рекапитулира закључке претходних и износи тезу о

специфичном јеврејском начину конструисања рама и простора у *Сарајевској хагади*.

На основу овде изведених истраживања о начинима стварања и употребе простора у средњовековним сефардским хагадама може се изнети теза да су јеврејски уметници и поручиоци у Шпанији у 14. веку, зналачки „пловећи између екстрема“ – који су претстављале фигуративна хришћанска са једне и аниконичка арапска култура са друге стране – у декорацији својих рукописа свесно бирали оне архитектонске моделе који су им омогућили да створе сопствену независну визуелну естетику. Естетику која је до детаља пратила потребе наратије вођене литерарним предлошцима из Танаха и мидраша али и савременим филозофским схватањима и која није била заведена модерним визуелним експериментима са илузионистичком представом простора.

Кључне речи: Сарајевска хагада, илуминације у хагадама, хебрејски илуминирани рукописи, средњовековна јеврејска уметност у Шпанији, архитектонска репрезентација, наратив, оквир, представљање простора.

Научна област: историја ликовних уметности и архитектуре

Ужа научна област: историја средњовековне уметности

UDK: 75.057.04:726]:091.31(=411.16)(460)“13“(043.3)

**Constructing the stage for narrative:
representations of architecture in the Haggadah of Sarajevo
and Sephardic Haggadot of 14th century**

ABSTRACT

The PhD thesis deals with the various visual systems of architectural representations and framing of narrative in illuminated Sephardic haggadot. Previous researches of this topic have left many open questions and failed to give a comprehensive insight into this complex subject.

Four Haggadot, produced around mid-14th century in the same area of Catalonia: *Sarajevo Haggadah* (Sarajevo, National Museum of Bosnia and Herzegovina), *Golden Haggadah* (London, British Library, Or. 27210), *Rylands Haggadah* (Manchester, John Rylands Library Heb. Ms. 6) and *Brother Haggadah* (London, British Library, Or. 1404) provided the core of our research material. On the other hand and investigation of an Askenaz Haggadah – *The Bird's Head Haggadah* (Jerusalem, Israeli Museum Ms. 180/57), produced approximately in the same period, provide us with the opportunity to compare the differences and to draw some conclusions.

The study opens with the introduction followed by the second chapter with the survey of the state of research regarding *Haggadah of Sarajevo* and other haggadot from our material. The third chapter is dedicated to the methodological issues regarding ways of understanding visuality in medieval Jewish culture which is traditionally seen as pronouncedly un-iconic. Using systematic presentation of various scientific views, we arrive to the conclusion that Jewish un-iconism is actually a myth, and that visuality in Jewish medieval communities was outstandingly developed. The fourth chapter deals with historical circumstances of appearance and development of the Jewish culture on Iberian peninsula, and with various cultural models that influenced modeling of Sephardic culture. Fifth chapter deals with emergence of haggadot as illustrated books, especially with English and French Psalters as immediate source for introductory cycles of miniatures in Sephardic haggadot. Our research devotes special attention to identifying models, as well as to iconographical and iconological analysis of scenes with architectural representations, what the sixth chapter is devoted to. It is then, in the seventh chapter, followed by research of architectural *topoi* as specific visual common places. In the eight and ninth chapter, ways of utilization of specific architectural elements are being analyzed, as well as representation of specific architectural categories: space, interior, frame, architectural mis-en-scene, “constructed” and “topographical” architecture. Final chapter recapitulates

conclusions reached in previous chapters, and presents concept of specific Jewish way of frame and space construction in the *Haggadah of Sarajevo*.

Based on hereby presented research of the ways of creation and utilization of space in medieval Sephardic haggadot, it is possible to suggest that 14th century Jewish artists and patrons in Spain knowingly “navigated between extremes” – represented by figurative Christian and un-iconic Muslim art – decorated their illuminated manuscripts by consciously choosing those architectural models that enabled them creation of their own independent visual aesthetics. That aesthetics followed in details the needs of narrative, guided by literary templates from Tanah and Midrash, as well as from contemporary philosophical ideas, and was not misguided by modern visual experiments with illusionistic space representation common in contemporary Gothic art.

Key words: Sarajevo Haggadah, Illuminated haggadot, Hebrew illuminated manuscripts, Medieval Jewish visual culture in Spain, representation of architecture, narrative, framing, representation of space.

Main research area: History of Art and Architecture

Specific research area: Medieval Art History

UDK: 75.057.04:726]:091.31(=411.16)(460)“13“(043.3)

САДРЖАЈ

ПРВИ ДЕО

1. Увод	1
2. Досадашња истраживања – <i>Сарајевска хагада</i> и сефардске хагаде 14. века	7
3. Јеврејска уметност: аниконичност, другост, акултурација: проблем метода	23
4. <i>Сфарад</i> : историјске околности настанка и главне линије развоја јеврејске културе у Шпанији	35
5. Илуминиране хагаде: порекло, настанак	45
6. Иконографске сцене са представом архитектуре у сефардским хагадама	53
7. Топоси – литерарна и визуелна општа места	62
7.1. Врсте визуелне нарације	65
8. Архитектонска репрезентација: теоријско–терминолошка разматрања	66
9. Сценографија, евокација или нешто треће?	70
9.1. Позадина - простор	71
9.2. Ентеријер	79
9.3. Рам-оквир	81
9.4. “Архитектонски декор” као врста <i>mis-en-scène</i> -а	90
9.5. „Грађена архитектура:“ Нојева барка, Ковчег завета. вавилонска кула	92
9.6. Топографске представе	97
9.7. Храм	104

10. Морфолошки елементи представљене архитектуре	
10.1. Куле	106
10.2. Портали	107
10.3. Прозори	108
10.3.2. Решетке на прозорима	109
10.4. Кровови	111
10.5. Фасаде	111
11. <i>Differentia specifica</i> : сликана архитектура у Хагади са птичијим главама	114
12. Закључак	122

ДРУГИ ДЕО

1. Опис рукописа	127
2. Опис илустрација	139
3. Списак илустрација	185
4. Литература	193

1. Увод

У широком репертоару хебрејских рукописних књига којих је у свету до данас сачувано око седамдесет хиљада, и које су, са изузетком свитака са Мртвог мора све настале у *галуту*, више од половине припадају епохи средњег века.¹ Интересантно је, међутим да, поред малог броја папирусних фрагмената и свитака пронађених у *генизама*,² нема забележених података о било каквој хебрејској рукописној продукцији током више од осам стотина година – од средине 2. до краја 9. века. Најранији украшени хебрејски средњовековни рукописи настају у периоду од 9. до 12. века на Блиском истоку, у Египту и у Палестини.³

¹ Свици са Мртвог мора су настали у периоду од 250 г. п. н. е. до 70. г. н. е. Cf. T. Lim, *The Dead Sea Scrolls: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2005. О историји хебрејских средњовековних рукописа више код: K.& U. Schubert, *Jüdische Buchkunst*, vol. I, Graz: Akad. Dr. u. Verlag-Anst. 1984; C. Sirat, *Hebrew Manuscripts of the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002; I. Tahan, "Manuscript Treasures" in: *Treasures of Jewish Heritage: the Jewish Museum*, London: Scala, 2006, 132-145; *Ead.*, *Hebrew Manuscripts: The Power of Script and Image*, London: British Library, 2007. Израелска национална библиотека поседује колекцију од 4000 дигитализованих средњовековних рукописа: <http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/library/news/Pages/dig-heb-manus-catalog.aspx>.

² Грађа о фрагментима из гениза се може пронаћи на више места: *Принстон гениза пројекат* (<http://etc.princeton.edu/genizaproject/>), *Каиро гениза пројекат Бодлијан библиотеке у Оксфорду* (<http://genizah.bodleian.ox.ac.uk/home>) или *Гениза пројекат универзитета Пенсилванија* (<http://sceti.library.upenn.edu/genizah/index.cfm>).

³ Први тачно датирани хебрејски средњовековни рукопис је тзв. *Кодекс Моше бен-Ашера*. Овај кодекс, познат и као *Codex Cairensis* садржи комплетан текст Пророка (Nevi'im) на 567 страна. Писан је у три колоне на пергаменту величине 42x39,4 cm. Према једном од сачуваних колофона настао је „крајем 827. године од разарања Другог храма“ (= 895 г.н.е.). Писар је био један од чланова бен Ашер породице, највероватније Моше бен Ашер. Рукопис је настајао у Тиберији током 25 година. *Бабес бен Шломо ал-Бабли* га је поклатио караитима Јерусалима. Током I крсташког похода био је заплена. Нешто касније налазио се у поседу *Давида бен Јефета ал-Искандарија* који га поклања караитској синагоги *Раб Сумха* у Каиру. Cf. L. Avrin, "The Illuminations in the Moshe Ben-Asher Codex of 895 C.E.", (*PhD Dissertation*), University of Michigan, Ann Arbor 1974. *Ead.*, „Architectural Decoration and Hebrew Manuscripts“, *Manuscripta XXII* (1978), 68-69. Рукопис се налазио у Каиру до 1984. године када је пребачен у Јерусалим у библиотеку Хебрејског универзитета. У последње време хронологија и атрибуција овог кодекса су оспорене. Cf. M. Beit-Arié et al., *Codices Hebraicis litteris exarati quo tempore scripti fuerint exhibentes* (Monumenta palaeographica medii aevi. Series Hebraica), Paris-Jerusalem: Vrepols, 1997, 25-29. Од осталих сачуваних раносредњовековних рукописа, највећи број чине Библије које су поручивали караити, јеврејска секта која се у 8. веку издвојила из јудаизма. О овој најранијој фази развоја хебрејских рукописних књига више код: J. Gutmann, *Hebrew*

За разлику од хришћанских и донекле исламских рукописних књига – које су писане и украшаване за владаре, великодостојнике и богате наручиоце, а које су се чувале у палатама, затвореним краљевским и манастирским библиотекама и џамијама – хебрејски рукописи су најчешће бивали копирани за обичне поручиоце и за приватну употребу.⁴ Ова разлика највише произлази како из нестајања јеврејске државе на Блиском истоку тако и из традиционално велике јеврејске писмености као и одсуства хијерархијске друштвене организације.⁵

Упркос увреженом схватању, како лаичком тако чак и стручном, средњовековне хебрејске рукописне књиге (библије, сидури, мазори, коментари Мајмонида и Рашија) често су биле декорисане.⁶ Илустрације библијског наратива и ритуала, пак, биле су најчешће у илустрованим хагадама.⁷

Manuscript Painting, New York: Braziller 1978, 15-16; B. Narkiss, *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, Jerusalem: The Bialik Institute, 1990.

⁴ M. Beit-Arié, *Hebrew Manuscript of East and West: Towards a Comparative Codicology. The Panizzi Lectures 1992*, London: British Library 1992.

⁵ J. D. Pleins, *The Social Vision of the Hebrew Bible: A Theological Introduction*, Westminster: John Knox Press, 2001 (са старијом литературом); E. Папо, *Tora i ljudska prava*, Beograd 2000, 68, 76 *et passim*.

⁶ B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts, Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem: Leon Amiel 1969; J. Gutmann, *op. cit.*; B. Narkiss, A. Cohen-Mushlin, A. Tcherikover, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: A Catalogue Raisonné. The Spanish and Portuguese Manuscript*, 2 vols, Oxford: Oxford University Press, 1982; Британска библиотека која поседује најбогатију колекцију од више од 300 хебрејских илуминираних рукописа насталих у Француској, Немачкој, Италији, Шпанији и Португалији пре 1500. године, дигитализовала је ову визуелну грађу и она је сада доступна истраживачима на: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/Results.asp>.

⁷ R. Vishnitzer, "Illuminated Haggadahs," *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 13, No. 2 (Oct., 1922), 193-218; H. Rosenau, "Notes on the Illumination of the Spanish Haggada in the John Rylands Library," *Bulletin of the John Rylands Library* XXXVI, Manchester 1954, 468-483; J. Gutmann, "The illuminated Passover Haggadah: Investigation and research problems" in: *Studies in Bibliography and Booklore* 7 (1965), 3-25; M. Metzger, *La Haggadah enluminée. Étude stylistique et iconographique des manuscrits eluminées et décorés de la Haggadah du XIII et XIV siècle*, Leiden: Brill 1973; B. Narkiss, *The Golden Haggadah, The British Library manuscripts in colour series*, London: The British Library Publishing Division 1995; K. Kogman-Appel, "Christian Art, Pictorial Narrative and Sephardic Haggadot", in: *Jewish Book Art Between Islam and Christianity*, Leiden: Brill, 2004, 181-185; *Ead.*, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain*, University Park: Pennsylvania State University Press 2006; M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah, Art, Narrative, Religious imagination*, New Haven: Yale University Press 2011.

Током историје дуге преко шест векова (9. - 15. век) средњовековни хебрејски илуминирани рукописи представљали су место сусрета различитих култура. Стилски зависни од савремених школа илуминације из окружења у коме су настајали, они данас представљају јединствену научну грађу у којој се, на једном месту, могу проучавати многобројни утицаји: патрона и теолога, писара и илуминатора, локалних теолошких и филозофских школа и, изнад свега, општих стилских тенденција одређених периода и заједница. Стога овакви рукописи представљају специфичан, изузетно богат и слојевит извор за проучавање одређених епоха.⁸

До почетка 14. века, приче повезане са пасхалним прослављањем Изласка из Египта – хагаде – представљају само део уобичајених хебрејских молитвеника. Као нови тип књиге, илустроване хагаде се по први пут појављују у Европи око 1300. године.⁹ У оквиру ове скупине илуминираних рукописа, шпанске (сефардске) хагаде 14. века су најлепше и представљају један од најбогатијих извора библијских сцена, посебно због тога што је текст врло често праћен уводним пикторијалним циклусима.¹⁰ Ови циклуси прате библијску нарацију прве две Мојсијеве књиге: од *Стварања до Изласка из Египта*. Од многобројних сефардских хагада, она која се данас чува у Земаљском музеју у Сарајеву – настала у другој четвртини 14. века, највероватније у Барселони – по својим иконографским и ликовним одликама – свакако је најпознатија.

Интересовање за начине представљања архитектуре у средњовековној уметности, у последње време, веома је велико. Историјске, теолошке и

⁸ N. Pasternak, „A Meeting Point of Hebrew and Latin Manuscript Production: A Fifteenth Century Florentine Hebrew Scribe, Isaac ben Ovadia of Forli,” *Scrittura e Civiltà* 25 (2001), Firenze: Olschki, 185-200; K. Kogman-Appel, *Jewish Book Art Between Islam and Christianity, The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Leiden: Brill, 2004; *Between Judaism and Christianity: Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher*, K. Katrin Kogman-Appel and M. Meyer (eds.), Leiden: Brill 2009; *Crossing Borders: Hebrew Manuscripts as a Meeting-place of Cultures*, P. van Voxel, S. Arndt (eds.), Oxford: Bodleian Library, University of Oxford, 2010. На 10. конгресу Европске асоцијације јеврејских студија (EJAS), одржаном у Паризу 20-24. јула 2014. посебна секција је била посвећена хебрејским рукописима као месту сусрета култура. Cf. C. Sirat, *Introduction: Les manuscrits hébreux: sources de l'histoire*, EJAS abstracts, Paris, 20-24 July 2014.

⁹ M. A. Batterman, „The emergence of the Spanish Illuminated Haggadah Manuscripts“, (*Unpublish. PhD dissertation*), Northwestern University, Illinois, 2000.

¹⁰ B. Narkiss, *Catalogue Raisonné*, 13-16.

литерарне основе архитектонских представа као и њихова вишеструка симболичка, наративна и декоративна функција, предмет су посебне дисциплине која се назива *микроархитектура*.¹¹ У хебрејским илуминираним рукописима овај проблем је спорадично третиран,¹² а у хагадама до сада још није био предмет посебног научног интересовања.

Архитектонска репрезентација у оквиру наративних циклуса хебрејских илуминираних хагада представља јединствени интегративни фактор. Својом конструктивном функцијом она успоставља оквир, „позорницу“ за појаву наративне сцене. Каква је архитектура која се овде приказује? Које је њено значење у оквиру сцене – декоративно, евокативно или “портретско”. Који су модели које преузима и на који начин? Какав је однос према представљању простора и да ли постоје заједничка места, топоси у представљању архитектуре, заједнички за све хагаде сефардске и ашкенаске? Какав је однос овде представљене архитектуре са начином представљања архитектуре у хришћанским књигама? *По чему се ова архитектура разликује од свих осталих архитектура?* Да ли се њоме сугеришу неки теолошки или филозофски концепти и како се успостављају а како преносе модели у средњовековној култури те да ли постоји специфична архитектонска *lingua franca*?

Грађу нашег истраживања чине четири хагаде настале у каталонским скрипторијама у размаку од педесет година - од друге половине 14. века до њене последње четвртине. То су *Сарајевска хагада* (Земаљски музеј, Сарајево),¹³ *Златна хагада* (Лондон, Британска библиотека, Ог. 27210),¹⁴

¹¹ *Mikroarchitektur im Mittelalter*, Ch. Kratzke, U. Albrecht (Hrsg.), Leipzig: Kratzke Verlag für Kunst- und Kulturgeschichte 2008; *Architecture as Icon*, Sl. Ćurčić, Ev. Hadjistryphonos (eds.), Princeton: Princeton University Art Museum 2010.

¹² L. Avrin, *op. cit.*, 67-74; V. Crosby, *Imagined Architectures and Visual Exegesis: Temple Imagery in the Illuminated Manuscripts of the Iberian Jews*, Journal of the Australian Early Medieval Association, Vol. 2, 2006: 43-55; *Ead.*, „Illuminating Sacred space: the Representation and Construction of Eshatological, Ritual and Devotional Spaces in Jewish and Christian Illuminated Manuscripts, (unpubl. PhD Dissertation), Sydney 2007.

¹³ Кат. бр. 1, стр. 127-128.

¹⁴ Кат. бр. 2, стр. 129-132.

Риландс хагада (Манчестер, Џон Риландс библиотека, Heb. Ms. 6),¹⁵ и тзв. „Двојна“ (*Братска*) *хагада* (Лондон, Британска библиотека, Or. 1404).¹⁶

Наша студија почиње прегледом истраживања *Сарајевске хагаде* и осталих хагада из наше грађе. Затим следи преглед методских проблема у вези са начином разумевања визуелности у јеврејској култури средњег века која се традиционално доживљава као изразито аниконична. Систематским излагањем различитих научних ставова доћи ћемо до закључка да је јеврејски аниконизам у ствари мит, те да је визуелност у јеврејским заједницама средњег века била изразито развијена. Четврто поглавље бави се историјским околностима појаве и развоја јеврејске културе на тлу Шпаније и различитим културним моделима који су утицали на формирање сефардске културе. Пето поглавље се бави настанком хагада као илустрованих књига, посебно енглеским и француским псалтирима као непосредним узорима за настанак уводних циклуса минијатура у сефардским хагадама. У нашем истраживању посебна пажња је поклоњена идентификовању модела као и иконографској и иконолошкој анализи сцена са представом архитектуре којима је посвећено шесто поглавље. Затим следи истраживање архитектонских топоса којима се бави седмо поглавље. У осмом и деветом поглављу се анализирају начини коришћења појединих архитектонских елемената као и представљање одређених врста архитектуре: простора, ентеријера, рама, архитектонског мизансцена, „грађене“ и „топографске“ архитектуре. На крају, као специфични компаративни материјал анализира се представа архитектуре у *Хагади са птичијим главама* (Израелски музеј у Јерусалиму, Ms. 180/57) – једној ашкенаској хагади који је настала у истом периоду али на другом подручју. Завршно поглавље рекапитулира закључке претходних и износи тезу о специфичном јеврејском начину конструисања рама и простора у *Сарајевској хагади*.

¹⁵ Кат. бр. 3, стр. 133-135.

¹⁶ Кат. бр. 4, стр. 136-138.

На крају студије се налазе два поглавља која детаљно обрађују грађу: 1. кодиколошка обрада рукописа са подацима о рукописима, украсима и литератури и 2. опис илустрација који обухвата језичку и ликовну анализу уводних циклуса минијатура. На крају су дати списак илустрација, најчешће коришћених скраћеница и литературе.

Детаљнијим проучавањем начина представљања архитектуре у наведеној грађи, која се својим моделима везује за позноготичке али и многобројне друге стилске утицаје, сматрамо да се може допринети расветљавању токова развоја визуелне културе у позном средњем веку и изван граница једне конфесије, те да се управо у домену визуелизације архитектуре може доћи до специфичног универзалног позносредњовековног језика архитектонских представа.

2. Досадашња истраживања:

Сарајевска хагада и сефардске хагаде 14. века

Научно изучавање јеврејске средњовековне уметности почело је 1898. године у Бечу објављивањем *Сарајевске хагаде*, чувеног хебрејског илуминираног рукописа 14. века пореклом из Каталоније који се, сплетом необичних околности, од 1894. године налази у поседу Земаљског музеја у Сарајеву.¹⁷ Објављивањем ове факсимилске студије орјенталисте Давида Хајнриха Милера и историчара уметности Јулијуса фон Шлосера, јеврејска уметност је на велика врата ушла на светску историјско-уметничку сцену.¹⁸

¹⁷ D. H. Müller, J. von Schlosser, *Die Haggadah von Sarajevo: eine Spanish-Jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters*, Vienna: Alfred Hölder, 1898. Целокупан текст је доступан и у електронском облику на: <https://archive.org/stream/diehaggadahvons00schlgoog#page/n7/mode/2up>. За ширу литературу о *Сарајевској хагади* cf. каталог бр. 1. Новија историја рукописа углавном је добро позната: 1894. године члан сарајевске сефардске заједнице, Јозеф Коен, притиснут тешким животним околностима продаје рукопис Државном музеју (*Landes Museum*) у Сарајеву за 150 круна. До продаје је дошло након безуспешног покушаја да се рукопис, две године раније, прода јеврејском културно-просветном и хуманитарном удружењу „Беневоленција“. Од свог настанка, историја ове хагаде наликује авантуристичком роману. Настала је највероватније у другој половини 14. века у Каталонији. Из Шпаније је, највероватније, пошла током великог прогона Јевреја из 1492. године. На једној од празних страница се налази и натпис на хебрејском, сведочанство да је рукопис „(ову хагаду) данас, у недељу, 25. августа 5270. године (1510.) продао...“ Имена продавца и купца су пажљиво избрисана. 1609. године хагада се налазила у Италији, о чему сведочи и запис цензора на маргинама рукописа: *per mi Gio. Domenico Vistorini*, 1609. Интересантна је чињеница да су јеврејски конвертити на хришћанство у то доба често узимали име Доменико. Уколико је претпоставка о јеврејском пореклу цензора тачна, тиме би било објашњено како је ова књига, која је са аспекта Инквизиције могла имати много недостатака, ипак сачувана. Натпис нам тако сведочи да је рукопис био у Италији, свакако северној, највероватније у Венецији, где су Јевреји – иако иза зидова гета на Канаређу – ипак имали одређена права. Током једне од сеоба Јевреја на Балкан, највероватније преко Дубровника рукопис је донесен у Сарајево где су је чланови породице Коен чували као највећу реликвију. И након што је постала најважнији артефакт Земаљског музеја у Сарајеву хагада није имала миран музејски живот. 1941. године, једва је избегла трагичну судбину својих читалаца. Захваљујући одважности директора музеја Јозе Петровића и кустоса Дервиша Коркута склоњена је од Немаца који су је тражили одмах након уласка у Сарајево. И током рата 1992-1995, спашена је и из музеја пребачена у Народну банку. Од тада је, из безбедносних разлога била само једном изложена и то на само један дан - за Песих 1995. године. Од 2002. године се чува у посебно опремљеној комори у музеју. Информацију о употреби имена Доменико код јеврејских конвертита у Италији током 17. века дугујем некадашњем председнику Сарајевске јеврејске општине, г-дину Јакобу Финцију, на чему му се овом приликом срдачно захваљујем.

¹⁸ О почецима развоја јеврејске историје уметности више код Батермана. Cf. M. A. Batterman, „Genesis in Vienna: the Sarajevo Haggadah and the invention of Jewish art“ in: *Image: Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*, London: Ashgate 2004, 309-321 (са старијом литературом).

Деловање првих истраживача кретало се, са једне стране у оквирима бечке школе историје уметности, док су са друге стране њен идеолошки оквир одредиле ционистичке идеје које су свој пуни замах имале управо у годинама издања *Сарајевске хагаде*.¹⁹

Модерној *Бечкој школи историје уметности*, коју је крајем 19. века основао Франц Викоф – професор историје уметности бечког универзитета – заједно са Алојзом Риглом и Максом Дворжаком, припадао је и Јулијус фон Шлосер, управник одељења скулптуре у Бечком Уметничком музеју и Викофов најталентованији студент.²⁰

Методолошке основе бечке школе се посебно везује за ставове о неопходности рехабилитације периода који су претходно били потцењени у историји уметности, уз напуштање до тада важеће парадигме о цикличном напретку и периодима опадања као основним динамичким својствима у развоју уметности. У оквиру тог се може посматрати и фон Шлосерова оцена, изнесена у овом првом издању *Сарајевске хагаде*, да се у декорацији наративних циклуса препознаје „карактеристична јеврејска тенденција држања за старе традиције као и јеврејска склоност имитацији и усвајању црта већинске културе окружења.“²¹ Како је то скоро показала Ева Фројмовић, овакав фон Шлосеров приступ јеврејској креативности и уметничкој традицији, отелотвореној у декорацији хагада, бременит је неодређеностима и израженим расистичким ставом који указује на контрадикције које су наслеђене из оновременог амалгама антисемитских тропа.²² Према фон Шлосеровом виђењу, овај рукопис је био „прекомерно

¹⁹ Теодор Херцл је своју књигу *Јеврејска држава* (Der Judenstaat) објавио 1896. године у Бечу; Први ционистички конгрес је одржан у Базелу 1897. године, а до Петог конгреса 1901. године Мартин Бубер је већ формулисао концепт *културног Ционизма* кроз промоцију јеврејске уметности. Прва јеврејска уметничка школа, *Бецалел уметничка школа*, основана је 1906. године у Јерусалиму.

²⁰ Најновији резултати научних сазнања о Бечкој школи историје уметности одлично су представљени у књизи Метју Рамплија. Cf. M. Rampley, *The Vienna School of Art History, Empire and Politics of Scholarship 1847-1918*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2013.

²¹ D. H. Müller, J. von Schlosser, *Die Haggadah von Sarajevo*, 7.

²² E. Frojmovic, „Buber in Basle, Schlosser in Sarajevo, Wischnitzer in Weimar: The Politics of writing about Medieval Jewish Art“ in: *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, E. Frojmovic (ed.),

јеврејски“ и „недовољно специфичан“ са једне стране, док је са друге „очигледно црпео инспирацију из хришћанских сликаних циклуса који су му морали служити као модел,²³ иако стварно не наводи ни један могући извор за овакву тврдњу. Иако расистички обојене тврдње преовлађују у фон Шлосеровом дискурсу, оне нису биле мотивисане личним антисемитизмом,²⁴ већ национално оријентисаним дискурсом карактеристичним за историју уметности у смени векова. Тако је, на пример, Јожеф Штриговски, професор историје уметности у Грацу, касније и у Бечу, као главни критеријум у одређивању вредности уметничких дела узимао национални карактер. У свом делу *Оријент или Рим* истицао је већу вредност хеленистичко-германског наслеђа спрам јудео-хришћанског.²⁵ Упркос оваквом концептуалном оквиру, Штриговски је био први који је сматрао да су основни извор старозаветних сцена у ранохришћанској уметности били илуминирани рукописи хеленизованих Јевреја.²⁶ Чини се да су невероватна археолошка открића сликарства из 3. века н. е. у синагоги у Дура Еуропосу, пар деценија касније, само потврдиле његов став.²⁷

Иако његови погледи и методи представљају екстремни пример оваквог становишта, неоспорно је да су ставови Бечке школе историје уметности, њена виђења и методологије, умногоме били одређени

Leiden: Brill 2002, 7-13. Иако кратка, њена расправа о овом питању обезбеђује концептуални оквир за разумевање сложености савремених приступа историји јеврејске уметности.

²³ D. H. Müller, J. von Schlosser, *op. cit.*, 227. Не треба свакако изгубити из вида чињеницу да је објављивању *Сарајевске хагаде* 1898. године у Бечу, у истом простору и са истим протагонистима, претходило објављивање *Бечке генезе* – обимног средњовековног рукописа чији је аутор, Франц Викоф, био фон Шлосеров учитељ. Cf. *infra* нап. 29.

²⁴ M. Olin, „Nationalism, the Jews and Art History,” *Judaism* 45, 1996, 461-482, посебно 463-465.

²⁵ J. Strzygowski, *Orient oder Rome: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig: Klio, 1901. О ставовима Штриговског у вези са јеврејском уметношћу више код Маргарет Олин (*op. cit.*, 463-64).

²⁶ J. Strzygowski, *op. cit.*, 23. Ехо ове тезе представљаће ставови Сесил Рота (C. Roth, „Jewish Antecedents of Christian Art,” *JWCI* 16, 1953, 24-44) и Курта Вајцмана (K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: a study of the origin and method of text illustration*, Princeton: Princeton University Press 1947, rep. 1970).

²⁷ *Symposium on the Dura-Europos Synagogue Paintings, in tribute to dr. Rachel Wischnitzer*, November 1968, S. Fine (ed.), *Images 3*, Leiden: Brill 2009, 129-141 (са прегледом литературе).

„замишљеним националним заједницама“ као моћним конструктима који су усмеравали „објективна“ истраживања.²⁸

У светлу оваквих ставова о јеврејској уметности, намеће се питање шта је нагнало фон Шлосера да узме учешћа у пројекту објављивања *Сарајевске хагаде*? То свакако није била жеља да се, у складу са класичном методологијом бечке школе, рехабилитује „јеврејска уметност;“ још мање је то била жеља да се докаже инфериорност јеврејске традиције у визуелним уметностима. Могуће је да је до тога дошло на подстицај Викофа, који је непосредно пре тога објавио своју анализу библијских циклуса минијатура из *Бечке генезе*²⁹ и који је, можда, због тога охрабривао фон Шлосера да се прихвати проучавања новооткривеног рукописа. Највероватније се ипак чини да се фон Шлосер, који је био заинтересован за читав низ необичних тема, од позносредњовековне и ренесансне културе преко воштаних портрета, музичких инструмената, уметничких *model books*-а до дворских *Wunderkammern*-а, заинтересовао за *Сарајевску хагаду* као за још једну необичност у кабинету његових реткости.³⁰ Упркос томе, он је допринео интелектуалној атмосфери која је подржавала деградацију и маргинализацију јеврејске уметничке традиције у складу са конвенционалним ставом према коме се Јеврејима негира сваки интерес чак и склоност ка визуелној култури.

Заједно са самим рукописом хагаде, ова илустрована монографија је, такође, на светлост дана изнела и десетак других илуминираних хагада чија су историја и стилски развој били детаљно разматрани у уводном есеју Давида Кауфмана из Рабинског семинара у Будимпешти.³¹

²⁸ E. Frojmovic, *op. cit.*, 9.

²⁹ Франц Викоф и Вилхем Хартел су 1895. године објавио *Бечку генезу*, византијски рукопис из 6. века вероватно сиријског порекла који се данас чува у Аустријској националној библиотеци (Cod. Teolog. Gr. 31). Cf. V. von Hartel, F. Wickhoff (hrsg.), „Die Wiener Genesis“ in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15/16, Wien 1895.

³⁰ Више о фон Шлосеру са литературом и библиографијом код: L. Sorensen, "Juliuss von Schlosser," in: *Dictionary of Art Historians*. www.dictionaryofarthistorians.org/schlosser.htm/2.02.2013.

³¹ D. H. Müller, J. von Schlosser, *Die Haggadah von Sarajevo*, 255-313. Давид Кауфман (1852-1899), рабин и доктор филозофије рођен у Словачкој, био је један од оснивача Рабинског семинара

Иако је Олаф Тихсен (1734–1815), протестантски хебрајиста и орјенталиста, још 1778. године објавио први познати есеј који се бавио илуминацијама у хебрејским средњовековним рукописима,³² Кауфманов есеј је био први озбиљни, научни покушај да се ова грађа представи као изворна јеврејска уметност. У њему је Кауфман поставио схему развоја јеврејских илуминација и тај развој објаснио као природни наставак делатности јеврејских писара. Изнео је том приликом и претпоставку да су јеврејски уметници били обучавани у оквиру нејеврејских атељеа, али да су, свакако, били аутори илуминација у рукописима.³³ Тако су, по први пут, корени уметности илуминације постављени у чисто јеврејски оквир, а проучавање историје јеврејске визуелне уметности је добило почетни замаха, темеље развоја и важну легитимизацију предмета проучавања. Кроз овај есеј јеврејска уметност је доживела свој историјски и друштвени *début*.

Од тада су се у истраживања јеврејске уметности наметнула три доминантна питања која су произлазила из – како се тада чинило – флагрантног кршење друге Божије заповести: како се фигуративна уметност у јеврејском контексту може помирити са библијском забраном прављења “лика и обличја”? Како се може посматрати у односу на друге културе и шта ову уметност чини специфичном, доиста јеврејском?

Ова питања одражавала су тадашње схватање и размишљање о односу Јевреја према визуелном, по коме се, због познатог навода из Библије (2 Мој. 20:4) као и широко прихваћеног уверења да су Јевреји народ књиге а не слике, сматрало да аутентична јеврејска традиција у скулптури, сликарству и архитектури не може постојати, већ да Јевреји могу само „имитирати у

у Будимпешти где је предавао јеврејску историју, филозофију и хомилитику. Од 1892. до 1899. године био је уредник часописа *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*. За четрдесет и седам година објавио је 30 књига и преко 500 чланака. Сматра се оснивачем јеврејске историје уметности.

³² О. Tychsen, „Von den mit künstlich geschriebenen Randfiguren gezierten hebräischen Bibl. Handschriften“, *Repertorium für biblische und Morgenländische Literatur* 2, vol.3, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1778, 125-131.

³³ М. Batterman, „Genesis in Vienna,“ 316.

продукцији и перцепцији уметност која настаје или постоји у њиховом окружењу.“³⁴

Непосредно након објављивања *Сарајевске хагаде* уследили су и други научни напори усмерени ка продубљивању разумевања за касно античку и средњовековну јеврејску уметност.³⁵ Док су неки, као напред изложени фон Шлосеров став патили од предрасуда, други су, као радови Мартина Бубера³⁶ и Рахел Вишницер³⁷ играли важну улогу у јеврејском националном буђењу током XX века.³⁸

³⁴ K. Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmation and Denial of the Visual*, Princeton: Princeton University Press, 2001, 3. О овој теми више у трећем поглављу које је посвећено методу (стр. 23-34).

³⁵ P. Skinner, "Confronting the 'Medieval' in Medieval History: The Jewish Example," *Past and Present* (2003) 181 (1), 219-247.

³⁶ Мартин Бубер (1878-1965), јеврејски филозоф, есејиста, преводилац и хуманиста. Његов рад је, углавном био посвећен трима областима: филозофској артикулацији дијалогског принципа (*das dialogische Prinzip*), оживљавању религијске свести међу Јеврејима (ране хасидске приче и превод Библије на немачки) и реализацији ове свести кроз ционистички покрет. Бубер је био уредник ционистичког часописа Велт (Welt), су-оснивач *Јеврејске издавачке куће* основане 1902. године у Берлину (Jüdische Verlag), издавач *Јеврејског алманаха* (Jüdischer Almanach), уредник часописа *Јеврејин* (Der Jude). Најпознатије Буберово филозофско дело, есеј *Ја и ти* (Ich und Du) први пут је објављен на немачком 1923. године (енглеско издање је изашло 1937. а српско 1977. године). 1966. године је на Универзитету у Келну, Немачка, основан Мартин Бубер Институт који се бави проучавањем јеврејског наслеђа. Cf. G. Schaefer, *The Hebrew humanism of Martin Buber*. Detroit: Wayne State University Press, 1973; M. Cohn, R. Buber, *Martin Buber – a bibliography of his writings, 1897–1978*, Jerusalem: Magnes Press, 1980; L. Silberstein, *Martin Buber's Social and Religious Thought: Alienation and the quest for meaning*. New York: New York University Press. 1989; J. Israel, *Martin Buber – Dialogphilosophie in Theorie und Praxis*, Sozialwissenschaftliche Abhandlungen der Gorres-Gesellschaft, Duncker & Humblot: 1995. О Мартину Буберу као зачетнику јеврејске културне ренесансе и творцу идеје *културног ционизма* више код: Е. Frojmovic, *op. cit.*, 5.

³⁷ Рахел Вишницер (1885-1989), пионир у области историје јеврејске уметности и синагогалне архитектуре. Њено широко ангажовање на пољу истраживања античке, средњовековне и модерне јеврејске уметности обухвата њен рад као уредника, аутора, педагога, предавача, кустоса, и научника. Рођена је у Минску 1885. године, студирала је на универзитетима у Хајделбергу (1902-1903), Минхену (1910-1911), Бриселу и Паризу где је 1905. године стекла диплому архитекте. Од 1920. године са супругом живи у Лондону где је била једна од првих научника која је радила на илуминираним хебрејским рукописима који се чувају у Британском музеју и Бодлијан библиотеци у Оксфорду. Од 1921. године живи у Берлину где је уредник часописа *Римон* [на хебрејском] и *Милгроим* [на јидишу] као и уредник *Енциклопедије јудаике* (1928. до 1934.). У то време је такође ангажована и у *Јеврејском музеју*. Њен велики успех у том периоду био је објављивање, 1935. године, њене прве књиге, *Symbole und Gestalten der Jüdischen Kunst*. Пред опасношћу од нацизма породица Вишницер се сели у Њујорк 1940. године где она наставља студије на Институту лепих уметности њујоршког универзитета где је и магистрирала 1944. године. 1948. године је објављена њена теза *Месијанске теме у сликарству синагоге у Дура Еуропосу* а 1955. године и књига *Синагогална архитектура у САД*. 1968. године основала је Одељење ликовне уметности на Штерн колеџу за жене у Њујорку, и тамо је предавала до пензионисања 1968. Године. Умрла је 1989. у 104. години. Cf. Feil, K., *A Scholar's Life: Rachel Wischnitzer and the*

Прилозима насталим до краја двадесетих година прошлог века окончано је прво раздобље у проучавању хебрејских илуминираних рукописа али и у успостављању предмета јеврејске уметности.

Након овог почетног полета, проучавању илуминација хагада ће се, тек 1965. године, након дуге паузе вратити Јозеф Гутманов преглед проблема које се односе на илуминације ових рукописа.³⁹ Уследили су затим прегледи Бецалела Наркиса 1969. године,⁴⁰ поново Гутмана 1978. године⁴¹ те Курта и Урсуле Шуберт 1984. године.⁴² Прва монументална студија о хагадама, Мендел Мецгерова *Илуминирана хагада*, изашла је 1973. године и базира се на његовој претходно одбрањеној докторској дисертацији.⁴³ Највећи део ових публикација заснивале су се на дескрипцији доступног материјала, а указивале су на јеврејску специфичност само на основу екстрабиблијске иконографије која је своје корене имала у рабинским коментарима текста. Ови коментари, познати као *мидраши*, у прво време су најпре бивали усмено преношени а касније су били и објављени. Они представљају један од најзначајнијих и најаутентичнијих облика рабинске науке Мишна и талмудског периода.

Важан напредак у проучавању сефардских хагада било је Бецалел Наркисово објављивање факсимилског издања *Златне хагаде* 1971. године у коме је он поставио основе за систематско бављење овом грађом, те у коме је изнео низ претпоставки о могућим изворима за декорацију ове хагаде.⁴⁴ Међу моделима које је Наркис најпре истакао посебно су били важни савремени хришћански али и јеврејски позноантички модели.

Development of Jewish Art Scholarship in the Twentieth Century, (D.H.L. thesis), Jewish Theological Seminary, 1994 (са прегледом старије литаратуре и библиографијом радова).

³⁸ За историографију јеврејске уметности cf. M. A. Batterman, „The emergence of the Spanish Illuminated Haggadah Manuscripts“, и Е. Фројмовић (*op. cit.*, 7-13) са наведеном старијом литаратуром.

³⁹ J. Gutmann, „The illuminated Passover Haggadah,“ 3-25.

⁴⁰ B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem: Leon Amiel 1969.

⁴¹ J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*.

⁴² K. & U. Schubert, *Jüdische Buchkunst*.

⁴³ M. Metzger, *La Haggadah enluminée*.

⁴⁴ B. Narkiss, *The Golden Haggadah*.

Catalogue raisonné сефардских рукописа који се чувају на Британским острвима, чији је уредник био Наркис, изашао је 1982. године. У овом обимном двотомном делу аутори су, на основу текстолошке и ликовне анализе, као и на основу тадашњих увида у актуелне проблеме покушали да дају прецизну систематизацију сачуваних средњовековних хебрејских рукописа, пружајући наредним истраживачима јединствену научно обрађену грађу.⁴⁵

Скоро шездесет година након првог издања *Сарајевске хагаде*, 1953. године у Београду је објављена мапа са седам репродукција и уводним текстом Светозара Радојчића. У њему се разматра тадашње стање сазнања у вези са пореклом јеврејских илуминираних рукописа те се они, са једне стране повезују са Вајцмановом теоријом о уметности хеленизованих Јевреја као моделу за читаву ранохришћанску уметност, а са друге стране се указује на читав низ иконокластичких покрета у европској уметности – од иконоклазма у Византији преко богумила и катара до хусита и протестаната – који су могли да послуже као идејни оквир за настанак ових минијатура. У овом тексту Радојчић је, такође, скренуо пажњу и на „оријенталне“ колористичке вредности овог рукописа.⁴⁶

Исте године које је изашао Радојчићев текст о *Сарајевској хагади*, Сесил Рот, који ће се и сам две деценије касније обратити овом рукопису и оставити једну од њених најцеловитијих историјско-уметничких анализа је, проучавајући представе табернакла и храма, изнео претпоставку која је претходила касније широко прихваћеној Вајцмановој тези, да су „у првим вековима хришћанске ере постојале илуминирани рукописи хебрејских библија“ који су били извор како за јеврејску тако и за хришћанску уметност тог периода.⁴⁷ Рот је ову тезу касније проширио и на *Сарајевску хагаду* сматрајући да управо она представља оно „важно, верно и комплетно сведочанство које је преживело трагичан губитак јеврејске уметности

⁴⁵ *Id.*, A. Cohen-Mushlin, A. Tcherikover, *A Catalogue Raisonné*.

⁴⁶ Sv. Radojčić, *Sarajevska Hagada*, Beograd: Jugoslavija 1953.

⁴⁷ C. Roth, "Jewish Antecedents of Christian Art," 44.

класичног периода,⁴⁸ те да представља карику између античке и средњовековне јеврејске уметности.

Увиди стечени кроз прва проучавања хебрејских илуминираних рукописа убрзо су постали основа за наредни ступањ у развоју проучавања јеврејске визуелне уметности средњег века.

Од 1960. године историја истраживања хебрејских илуминираних рукописа средњег века се померила од позиције да су хришћанске представе Јевреја биле базиране на антисемитизму, ка увидима да је суживот две заједнице био веома комплексан и да су јеврејске заједнице, некада схватане као "затворене и подозриве" имале, „истовремено са дозом неповерења и непријатељства, жив и отворен дијалог са хришћанским окружењем.“⁴⁹

Након ове промене парадигме хришћанско-јеврејских односа развила су се два основна правца изучавања – Курт Вајцманова *генеалогска теорија* која је заговарала постојање једног заједничког, премда до сада непознатог античког визуелног прототипа,⁵⁰ и интензивно проучавање односа између

⁴⁸ *Id.*, *The Sarajevo Haggadah and its Significance in the History of Art*, Beograd: Jugoslavija 1973, 41.

⁴⁹ Е. Фројмовић веома аргументовано говори о промени у начину посматрања хришћанско-јеврејске динамике у средњем веку и хронолошким редом наводи литературу о овом питању. Cf. Е. Frojmovic, "Jewish Scribes and Christian Illuminators: Interstitial Encounters and Cultural Negotiation" in: *Between Judaism and Christianity. Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher*, К. Kogman-Appel, М. Meyer (eds.), Leiden: Brill 2009, 281, нап. 3.

⁵⁰ Први проучаваоци сефардских хагада су били под великим утицајем Вајцманове *генеалогске теорије* коју је он поставио након открића сликарства у Дура Еуропосу из 240 г.н.е. Наиме он је сматрао да се визуелне представе које се налазе у средњовековним рукописима, фрескама и мозаицима представљају само копије изгубљеног античког оригинала, прамодела, те да је јеврејска визуелна уметност била она која је пресудно утицала на формирање хришћанске уметности. Cf. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*; Поред Сесила Рота чији став смо раније изнели (v. supra нап. 47 и 48) научници као што су Бецадел Наркис, Курт и Урсула Шуберт и Габријел Сед Рајна су најпознатији следбеници ове теорије. Cf. *The Bird's Head haggadah of the Bezalel National Art Museum in Jerusalem: Introductory Volume*, М. Spitzer (ed.), Jerusalem: Tarshish Books 1967; K. & U. Schubert, *Jüdische Buchkunst*; G. Sed-Rajna, "Hebrew Illuminated Manuscripts from the Iberian Peninsula" in: *Convivencia: Jews, Muslims and Christians in Medieval Spain*, V. B. Mann (ed.), New York: George Braziller, Inc. 1992, 133-155; *Ead.*, „Haggadah and Aggadah: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts“ in: *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, D. Mouriki, Ch. Moss (eds.), Princeton: Princeton University Press, 1995, 415-27. 90-их година прошлог века ова теорија је углавном одбачена, посебно у радовима Катрин Когман Апел, Михаела Епштајна и посебно, Џона Лоудена. Cf. K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot*, 5; М. М. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 76; J. Lowden, "Illustrated Octateuch Manuscripts: a Byzantine Phenomenon" in: *The Old Testament in Byzantium*, P. Magdalino, R. Nelson (eds.), Cambridge Massachusetts: Harvard University Press 2010, 107-153. Cf. infra нап. 53 и 244.

слике и речи који је био заснован на иконографским и иконолошким идејама Панофског.⁵¹

Током деведесетих година прошлог века, међутим, дошло је до даље диференцијација научних становишта у проучавању сефардских хагада – до тада доминантни Вајцманов став по коме је постојао јединствени библијски иконографски модел,⁵² тзв. *пра-свитак Исуса Навина (pre-Joshua Roll)* претрпео је озбиљну критику у раду на проучавању византијских Октатеуха Џона Лоудена.⁵³ Он наводи како је: „низом повезаних хипотеза у вези са сачуваним рукописима, Вајцман (је) покушао да уђе у траг пореклу старозаветних илустрација које је сместио у претхришћански свет хеленизованих Јевреја, отприлике у географски лук који покрива простор између Александрије и Антиохије“. Међутим, Лоуден сматра да је велики део Вајцмановог рада у вези са овом темом „чиста спекулација“, али и да су њени „важни аспекти изведени из проучавања византијских доказа, те да је важно за ову дискусију да се утврди да ли је његов третман византијских рукописа основан или не.“⁵⁴ На основу свог увида он долази до закључка да су илуминирани рукописи Октатеуха, у највећем броју производ комнинске а не позноантичке епохе како се до тада веровало, чиме, према мишљењу овог аутора, падају у воду и Вајцманове теорије базиране на овој врсти рукописа.

Са друге стране конвенционални иконографски метод Панофског претрпео је велики критику последњих година, посебно у оном делу по коме се од наративне слике очекивало да буде само *превод одређеног текста у*

⁵¹ E. Panofsky, *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1939, repr. Westview Press, 2010; *Id.*, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, Z. Gavrić (ed.), Bogovađa 1999.

⁵² K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, 168-171; *Id.*, M. Barnabo, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton: Princeton University Press 1999.

⁵³ Рукописи Октатеуха представљају основну грађу Вајцманове теорије. Последњи је о овој теми критички писао Лоуден, доведши у питање Вајцманову тезу о постојању једног јеврејског ликовног *Uhr*-модела који је био копиран у антици подједнако у јеврејској и хришћанској уметности. Cf. J. Lowden, *op. cit.*, 107-153, посебно стр. 140 и 149.

⁵⁴ *Ibid.*, 140.

слику и по коме се она схватала само као ехо ранијег и често успешнијег прототипа.⁵⁵

И премда без сумње значајно као аналитички допринос, фототипско издање *Сарајевске хагаде* Еугена Вербера⁵⁶ није превазишло претходно. Ограничено филолошким и теолошким претензијама њеног приређивача, оно није донело никакав помак у виду историјско-уметничке анализе, већ се углавном задржавало на ставовима претходних истраживача. Његов значај је ипак и без сумње, у објављивању како целокупног текста тако и визуелног материјала који представља допуну претходног Сесил Ротовог издања. Тиме је створена изузетна грађа за даље проучавање овог рукописа али и идеално „средство“ популаризације овог дела.⁵⁷

⁵⁵ Кризу у овој области крајем 80-их и почетком 90-их година прошлог века обележиле су појаве *Нове историје уметности*, *Новог медијевализма* и *Нове иконологије* које су захтевале од истраживача да одбаце хипотетички прототип и да се више ослоне на културни и историјски контекст као и на значење и функционисање наратива у уметничким делима овог периода. Два симпозијума које су одржана у Принстону, под покровитељством *Индекса хришћанске уметности* (Index of Christian Art), обележила су кризу која је настала довођењем у питање теза Курта Вајцмана и Ервина Панофског. Cf. *Iconography at the Crossroads: Papers from the Colloquium Sponsored by Index of Christian Art, Princeton University*, 23-24 March 1990, B. Cassidy (ed.), Princeton: Princeton University Department of Art and Archaeology, 1993; *Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, С. Hourihane (ed.), Princeton: Princeton University Press 1999; О прегледу нових приступа иконографији више код: L. Drewer, „Recent Approaches to Early Christian and Byzantine Iconography,“ *Studies in Iconography* 17 (1996), 1-65; О *Новој историји уметности* cf. *The New Art History*, A. L. Rees, F. Borzello (eds.), London: Camden Press, 1986; H. Belting, *The end of the History of Art?*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987; J. P. Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2001; О *Новој историји уметности* у контексту средњег века: R. Cormack, „New Art History“ vs. „Old Art History:“ writing Art History, *Byzantine and Modern Greek Studies* 10 (1986), 223-228; H. L. Kessler, „On the State of Medieval Art History,“ *Art Bull* 70 (1988), 166-187; О *новом медијевализму*: S. G. Nichols, „The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Culture“ in: *The New Medievalism*, M. S. Brownlee, K. Brownlee, S. G. Nichols (eds.), Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991, 1-26. *Нова иконологија* или *Bildwissenschaft* је усмерена на проучавање слике која настаје и изван сфере хуманистичких наука. Она жели да испита како се иконологија, као подручје и метод рада настао у оквиру историје уметности, односи према новим дисциплинама: визуелним студијама или науци о сликама. На универзитету у Лувену је покренут истраживачки пројекат под називом *Нова иконологија* (IRG) <http://www.iconologyresearchgroup.org/>. Више о новој иконологији: *History and Images. Toward a New Iconology*, A. Bolving, P. Lindley (eds.), Turnhout: Brepols, 2003. Последњи значајни зборници који сумирају досадашње стање истраживања свакако су: *Jerusalem as Narrative Space*, A. Hoffmann, G. Wolf (eds.), Leiden: Brill 2012. и *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology (Iconologies)*, B. Baert, A. S. Lehmann, J.V. Akkerveken (eds.), Leuven: ASP 2013.

⁵⁶ E. Verber, *Sarajevska Hagada*, Beograd: Prosveta – Sarajevo: Svjetlost, 1983.

⁵⁷ Тираж овог издања је био 10 000 примерака, а књига има и пропратни текст на енглеском језику.

Иако је *Сарајевска хагада* својим јединственим декоративним програмом привлачила пажњу многобројних научника, она до данас није темељно проучена нити је добила своје право, критичко издање.

Након Еугена Вербера, минијатуре *Сарајевске хагаде*, посебно њен уводни циклус са темом *Хексамерона*, детаљно је разматрао Херберт Бродерик. Он је неке елементе овог циклуса – потпуно јединственог у јеврејско визуелној уметности – повезао како са византијским тако и са западноевропским визуелним моделима, закључивши како су уметници слободно користили разнородне моделе као узор.⁵⁸ Те моделе је, поређењем са моделима из западноевропске уметности, Кетрин Когман Апел у последње време покушала прецизније стилски и хронолошки да лоцира.⁵⁹ Такође, заједно са Шуламит Ладерман ова ауторка је понудила врло прецизно и продубљено објашњење циклуса Стварања у *Сарајевској хагади*, циклуса који се слободно може назвати ремек-делом целокупне средњовековне хебрејске визуелне уметности.⁶⁰

У последње време, у проучавању сефардских хагада посебно се истичу радови Кетрин Когман Апел⁶¹ и Михаела Епштајна.⁶²

У свом раду на сефардским хагадама Кетрин Когман Апел се залаже за становишта интеркултуралне размене, културног посредовања и разумевања стварања у простору изван стриктно ограничених културалних идиома, док се Епштајн бави анализом културног контекста ових рукописа.⁶³

Своју књигу о сефардским хагадама Кетрин Когман-Апел започиње кратком историјом проучавања ове теме и истиче до које мере је највећи део

⁵⁸ H. Broderick, "Observation on the Creation Cycle of the Sarajevo Haggadah", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, B.d H.3, Berlin 1984, 320-32.

⁵⁹ K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot*, 99-111.

⁶⁰ *Ead.*, Sh. Laderman, "The Sarajevo Haggadah – The Concept of Creatio ex nihilo and the Hermeneutical School behind it," *Studies in Iconography* 25, Princeton 2004, 89-127.

⁶¹ За наше проучавање најзначајнија је, свакако књига о илуминираним хагадама у средњовековној Шпанији. Cf. K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot*.

⁶² M. M. Epstein, (ed.), *Skies of parchment, seas of ink: Jewish illuminated manuscripts*, Philadelphia, PA: Jewish Publication Society 2008; *Id.*, *The Medieval Haggadah, Art, Narrative, Religious imagination*, New Haven: Yale University Press 2011.

⁶³ *Ibid.*, 8.

аутора пре ње следио Вајцманов *генеалoшки метод*.⁶⁴ И мада је тај метод пажљиво разрађен у теорији, истиче она, појавиле су се извесне недоумице када је он био примењен на специфичне жанрове рукописа. Когман-Апел тврди да је примена генеалoшког метода навела Вајцмана и његове следбенике да утврде да илуминација наратива у средњовековним рукописима „није била ништа друго до превод одређеног текста на визуелни језик“ и да је била „само ехо – често „стопљен“ или „искварен“ – знатно ранијих и много успешнијих верзија „превода“ прототипа.“⁶⁵ И мада Когман-Апел у својим раним радовима користи Вајцманов *генеалoшки метод*, овде запажа да јој он није донео задовољавајуће резултате у истраживању,⁶⁶ те стога, у овој књизи, заговара примену другачијег приступа заснованог на културолошкој анализи.⁶⁷ Следећи тај приступ ова ауторка покушава да прикаже културну средину средњовековне Шпаније и да створи профил наручилаца хагаде.⁶⁸ Когман-Апел се за ову студију фокусира на седам сефардских хагада из Краљевине Арагоније⁶⁹ које датира у време владавине Јакова II Арагонског (1291–1327) и Алфонса IV (1327–1336), његовог наследника.⁷⁰

Међутим, она испитује наративне књиге са сликама на почетку хагада, без разматрања фигуралне и нефигуралне декорације које се налазе унутар текстуалних делова хагаде.⁷¹ Ово је велики недостатак, зато што слике које се налазе унутар текста нуде даљи критички материјал за објашњавање илуминираних хагада сефардске културе.

⁶⁴ К. Kogman-Apel, *op. cit.*, 2-8. Cf. нап. 50 *supra*.

⁶⁵ *Ibid.*, 5.

⁶⁶ *Ibid.*, 21.

⁶⁷ *Ibid.*, 7.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Од седам хагада које Когман-Апел помиње у својој студији четири припадају нашој грађи. Осим њих она помиње још и *Сестринску хагаду* из Националне библиотеке у Лондону (Ms. Or. 2884) и *Прато хагаду* из Јеврејског теолошког семинара у Њујорку (Ms. Mic. 9478) као и *Болоњско-моденски мазор* из библиотеке Естензе у Модени (Cod. A. K. I. 22 = Or. 92).

⁷⁰ *Ibid.*, 44.

⁷¹ Описујући иконографски програм сваке од седам хагада (*op. cit.*, 15-21), Когман-Апел помиње да постоји декорација унутар текста, али не анализира ни једну од тих декорација. Илустрације са f. 3r и f. 13v *Сарајевске хагаде* су примери ове врсте декорације унутар текста. Cf. ил. бр. 101 и 101a.

Иако од почетка расправе заговара одбацавање Вајманове теорије, Когман-Апел тврди да су „дизајнери“ хагаде⁷² користили хришћанске слике у својим декорацијама наратива. Ипак, тврди она, наручиоци су свесно подешавали и мењали слике како би оне одговарале потребама Јевреја.⁷³ Прилагођавање хришћанских слика илуминираним хагадама постизало се убацавањем мидршаких елемената у слике, чиме се ближе следио библијски текст а понекад су, на тај начин настајале и потпуно оригиналне композиције.

Најоригиналнији део ове студије, поред минуциозног покушаја трасирања сваке иконографске сцене у наведеним хагадама, свакако представља увид по коме су уметници који су учествовали у стварању илустрованих хагада користили три основна метода: памћење, усмена упутства као и хришћанске „књиге са мотивима.“

Са друге стране, Марк Михаел Епштајн заговара много либералнији приступ доступној иконографској грађи. У уводу књиге о хагадама он најпре скреће пажњу на проблем у проучавању историје уметности који назива „интерпретативна парализа“ – ситуацију која се јавља када истраживачу недостају информације о уметничком делу, као што су идентитет наручиоца и уметника, или датум када је дело створено.⁷⁴ Епштајн тврди да су многи научници који су проучавали хагаде били жртве „интерпретативне парализе“ и да је оно што су произвели често бивало разочаравајуће.⁷⁵ У *Средњовековним хагадама* Епштајн покушава да избегне такву судбину

⁷² У настанку илуминираног рукописа је, без сумње, морало учествовати више особа: наручилац, уметник, писар и религиозни ауторитет. Пошто нема довољно података о њиховом међусобном односу, Когман-Апел користи термин „дизајнери“ да би обухватила ту групу људи који су, према њеним речима, „(били) одговорни за настанак рукописа и преношење његовог садржаја и поруке.“ *Ibid.*, 12. Ева Фројмовић их назива коауторима. Cf. *Ead.*, „Jewish Scribes and Christian Illuminators: Interstitial Encounters and Cultural Negotiation“ in: *Between Judaism and Christianity*, 284.

⁷³ К. Когман-Апел, *op. cit.*, 54.

⁷⁴ М. М. Епштајн, *The Medieval Haggadah*, 8.

⁷⁵ Михаел Епштајн расправља о делу Кетрин Когман-Апел и истиче њен педантни рад на изналажењу модела и извора за ове илуминације. Ипак, примећује он, њен рад ретко садржи значење слика што је, по њему, од кључне важности. М. М. Епштајн, *op.cit.*, 150.

тврдећи да свака хагада спроводи одређену идеју и да су дизајнери хагада намерно и пажљиво бирали слике које одсликавају такве намере.⁷⁶

Ипак, као и Когман-Апел, и Епштајн се фокусира само на наративне ликовне циклусе који претходе тексту хагаде игноришући слике које се налазе унутар самог текста.⁷⁷ То је велики недостатак његове анализе јер, осим додатних доказа које оне пружају, слике унутар текста могу да подрже, пониште или измене одређене закључке.

Пошто има мало историјских доказа који и данас постоје у вези са овим хагадама, Епштајн анализира иконографију у циклусима књига са сликама „што је дубље могуће“ да би могао „да размишља на одговорне начине како у вези са намерама аутора⁷⁸ тако и у вези пријема иконографије од стране разнородне публике.“⁷⁹ Он признаје да његове интерпретације можда нису исправне, али се нада да ће оне подстаћи дебату и нове интерпретације међу научницима који се баве хагадама.⁸⁰

У својим закључним поглављима, Епштајн дискутује степен до кога су јеврејски дизајнери „копирани“ хришћанске слике. Он се противи постојању иманентне „хришћанске“ иконографије, и уместо тога износи веома важну тврдњу да је то „естетика коју су Јевреји и хришћани делили:“⁸¹ свака култура је издвајала симболе – понекад и истоветне – из овог општег „пула“ мотива, и свака их је прилагођавала својим посебним потребама. Фигуре Аврама и Саре, Мојсија и Сефоре, Давида и Илије, биле су заједничко наслеђе како Јевреја тако и хришћана, а свака их је религиозна група користила како би постигла одређене егзегетске, типолошке или анагогичке циљеве важне

⁷⁶ *Ibid.*, 5.

⁷⁷ *Ibid.*, 3.

⁷⁸ Михаел Епштајн користи термин „аутор(и)“ на исти начин на који Когман-Апел користи термин „дизајнер(и)“. Cf. нап. 72 *supra*.

⁷⁹ *Ibid.*, 8.

⁸⁰ *Ibid.*, 189.

⁸¹ *Ibid.*, 148.

за њихову сопствену доктрину, понекад у односу на уметност или текстове оне друге групе.“⁸²

Епштајн говори о томе да научници данас интерпретирају иконографију као „хришћанску“ само зато што су видели више примера средњовековне европске хришћанске него средњовековне европске *јеврејске* уметности. Он такође тврди да данас постоји више хришћанске уметности само зато што је у средњовековној Европи било више хришћана него Јевреја, и зато што је део јеврејске уметности био уништен као последица сталног антисемитизма у хришћанском друштву.⁸³ Он додуше признаје да су јеврејске хагаде заиста користиле извесну иконографију која је била само хришћанска, а не део „заједничке естетике“. Штавише, он сматра да су јеврејски дизајнери реаговали на те хришћанске слике „на један урођени јеврејски начин.“⁸⁴ Идеја да су Јевреји и хришћани делили одређену иконографију, уместо хришћанског „власништва“ над иконографијом, представља најоригиналнији допринос Епштајновог разматрања и разликује се од многих других до сада изнетих научних гледишта. Међутим, Епштајн није довољно прецизан када дефинише која је иконографија била хришћанска а која је била „дељена“. Епштајново детаљно читање слика даје солидан оквир за развој веома маштовитих хипотеза. Ипак, примери које он даје нису увек јасно објашњени и остављају читаоца збуњеног и недовољно убеђеног датим аргументима. Укључивање шире дискусије у вези са културним контекстом у коме су ови рукописи настали, даље објашњавање примера и анализирање илуминација унутар текста, дозволило би Епштајну да дође до већег броја веза међу информацијама које је пронашао као и до значајних импликација које ове хагаде садрже за проучавање јеврејске културне историје уопште.

⁸² *Ibid.*, 246.

⁸³ *Ibid.*, 268.

⁸⁴ *Ibid.*, 148.

3. Јеврејска уметност – аниконичност, другост, акултурација: проблем метода

Јевреји су народ књиге.

Као најпре Мојсије на гори Хориву, тако касније и сви Јевреји свог Бога чују а не *виде*.⁸⁵ Тај чин и начин његовог извођења представљају нарочиту форму комуникације која прати један посебан однос: однос између Бога и његовог изабраног народа. Вернер Цимерли указује на „*вокативни карактер*“ којим се одликује историја израелског народа.⁸⁶ Јевреји своје сазнање о свету граде на *слушању* Бога,⁸⁷ не на његовом *виђењу*. Друга Божија заповест⁸⁸ одређује читав однос Јевреја према уметности, а према дубоко укорененом мишљењу, како лаичком тако и научном, Јевреји су чак у немогућности не само да визуелну уметност *стварају* већ и да је *перципирају*.⁸⁹

У студијама јеврејске културе, у којој се одувек централност писаног текста и литерарне традиције посебно истицала, чини се да је визуелна димензија често бивала занемарена. Јеврејско традиционално образовање, за разлику од хришћанског, клонило се употребе визуелног језика као дидактичког средства и установило је јасну хијерархију по којој је писани

⁸⁵ Став да пагани свог бога *виде*, а Јевреји *чују* представља добро познати *topos* у научном размишљању о овој теми. Cf. H. Graetz, *The Structure of Jewish History and other Essays* (transl. and ed. I. Schorsch), New York: The Jewish Theological Seminary of America, 1975, 68-9; Th. Bowman, *Hebrew Thought Compared with Greek*, London: SCM Press 1960, 113-22 and *passim*; S. Handelman, *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*, Albany: State University of New York Press, 1982, 33; K. P. Bland, "Medieval Jewish aesthetics: Maimonides, body, and scripture in Profiat Duran," *Journal of the History of Ideas*, (Oct-Dec. 93), Vol. 54 Issue 4, 533-559, посебно 535; L. Kochan, *Beyond the Graven Image: A Jewish View*, New York: New York University Press, 1997.

⁸⁶ W. Zimmerli, *Das Alte Testament als Anrede*, Munich: Chr. Kaiser 1956, 17.

⁸⁷ Иста идеја слушања је наглашена и у основној молитви јудаизма – לַיהוָה אֱלֹהֵינוּ (Шма Израел) (ЗП 6:4).

⁸⁸ „Не гради себи лика резана нити какве слике од оног што је горе на небу, или доле на земљи, или у води испод земље“ (2 Мој, 20:4). Интересантно је да различите религиозне групе користе различиту поделу стихова Изласка (2 Мој, 20:1-17). Овако формулисана божија заповест налази се као друга у Талмуду, Септуагинти и Калвиновим *Institutio Christianae religionis*, т.ј. оваква подела је релеватна за јудаизам, источно хришћанство и протестантизам који сви, подједнако, имају специфичан однос према визуелном.

⁸⁹ Овакав став је, наравно, претеран. Односи се на средњи век и на саме почетке ликовног изражавања код Јевреја. Cf. K. Bland, *The Artless Jew*, 3; R. Mellinkoff, *Outcasts: signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkley: University of California Press, 1994, 92.

текст био и остао врховни извор знања и истине. Упркос овом основном становишту, визуелна уметност је била присутна у јеврејском животу још од библијских времена. Сама Библија даје веома много података о визуелној уметности. У њој се, најпре, детаљно говори о архитектури. Описује се грађење Нојеве барке,⁹⁰ помиње се зидање Вавилонске куле,⁹¹ а након Изласка из Египта, кроз пет поглавља и више од 125 стихова описују се *יִשְׁכָּנֹהוּ*⁹² – *шатор од састанка* – уз навођење чак и имена његових градитеља.⁹³ У Библији се такође описује и облик и украс заветног ковчега,⁹⁴ одећа првосвештеника⁹⁵ као и зидања Соломоновог храма.⁹⁶ Скулптури и примењеној уметности се, такође, поклања велика пажња.

Обимни извори који датирају из класичног периода, подједнако писани извори али и артефакти и синагоге, показују да рабинско противљење другој заповести нигде није било *исказано* нити је било схватано онако како се то уобичајено сматра.⁹⁷ Како је то средином прошлог века показао чувени професор религије на Јејл универзитету, Ервин Гудинаф, а поводом јеврејске уметности античке епохе, они који су тврдили да не постоји јеврејска уметност „једноставно нису познавали грађу.“⁹⁸ Напротив, тврдио је он – а био је међу првим истраживачима који су имали увид у огромну грађу класичног периода – „слике и симболи (који) се појављују на амuletима, амајлијама, надгробним споменицима, синагогалним мозаицима, фрескама, порталима и осталој археолошкој грађи и те како сведоче не само

⁹⁰ 1 Мој, 6:14-16.

⁹¹ 1 Мој, 11:3-4.

⁹² 2 Мој, 26:1-30.

⁹³ 2 Мој, 31:1, 6.

⁹⁴ 2 Мој, 25:10-40.

⁹⁵ 2 Мој, 28:4-42.

⁹⁶ 1КЦ, 6:1-38.

⁹⁷ Z. Weiss, *The Sepphoris Synagogue. Deciphering an Ancient Message through its Archeological and Socio-Historical Contexts*, Jerusalem: Israel Exploration Society; Institute of Archeology, Hebrew University, 2005; S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archeology*, New York: Cambridge University Press, 2005; *Id.*, *Art, History and the Historiography of Judaism in Roman Antiquity*, Leiden: Brill, 2014 (са прегледом претходних истраживања и литературом); „Talmuda de Eretz Israel: Archeology and the Rabbis in the Late Antique Palestine,“ S. Fine, A. Koller (eds.), *Studia Judaica* 73, Berlin, Boston: De Gruyter. 2014, 29-52.

⁹⁸E. Goodenough, *Jewish symbols in the Greco-Roman Period*, Jacob Neusner, (ed.) Princeton: Princeton University Press 1988, 33-34.

о уметности већ и о Јеврејима који су ту уметност поручивали и стварали.⁹⁹ Стога се не чини претерано да установимо да, иако су Јевреји доиста били народ књиге, која додуше није била илустрована, они се свакако нису плашили визуелног.

Током средњег века однос према визуелном код Јевреја је варирао као што се може закључити из многобројних сведочанстава примењене уметности, илуминираних рукописа и преостале синагогалне архитектуре. Извесно је свакако да је визуелна уметност до тада постала интегрални део јеврејског живота, посебно изражена у одређеним временским периодима и у појединим заједницама. Од 12. века надаље, однос према визуелном се посебно разрађује. Ставови Мајмонида, Рашија, рабина Соломона бен Меира, Јуде Халевија, Абрахама Ибн Езре или рабија Јакова бен Рубена представљају полазну тачку за живе дискусије о овој теми која се затим разрађује и о којој се веома много полемише.¹⁰⁰ Полемичари подстичу напад на хришћанске слике.¹⁰¹ Кабалисти расправу обогађују иконографским комплексностима и теолошким симболизмом.¹⁰² Талмудисти будно мотре да се не пређе граница између дозвољене визуелности и забрањене идолатрије. Али, како је то показао Бланд, без обзира колико много су се бавили сликама, ни један од ових мислилаца и несумљиво великих ауторитета није заговарао иконокластички или аниконични став.¹⁰³ Њихов афирмативни однос према визуелној уметности потврђује уметничка пракса јеврејских заједница током средњег века: широм Европе подижу се и украшавају синагоге, ходочасници су задивљени уметничким споменицима на које наилазе током својих

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Cf. K. Bland, *Artless Jew*, 109-141.

¹⁰¹ 1170. године настао је спис *Sefer ha Brit* Јозефа Кимхија који је био написан како би помогао Јеврејима у тада учесталим полемикама са хришћанима. *Sefer Josef Ha Mequane* – Јозефа бен Натана – представљао је генерално упутство како да се Јевреји носе са хришћанском догмом. О овоме више код: K. Kogman-Appel, "Coping with Christian Pictorial Sources: What Did Jewish Miniaturists Not Paint?" *Speculum* 75, no. 4 (2000), 819.

¹⁰² Cf. M. A. Batterman, „The emergence of the Spanish Illuminated Haggadah Manuscripts,“ (са старијом литературом).

¹⁰³ K. Bland, *op.cit.*, 141.

путовања;¹⁰⁴ илуминацијама се украшавају Библије, хагаде, мазори, кетубе; клешу се украси надгробних споменика; украшавају се дела јудаике рађена у металу – меноре, кетер торе, римоними, штитници за Тору и јадаими, талисмани и амулети; текстилу – меили и парохети; керамици – посуђе за Шабат и Песах; стаклу – чаше за кидуш. Израђује се и украшава одећа и накит.¹⁰⁵ У јеврејској средњовековној култури дела визуелне уметности су свеприсутна.¹⁰⁶ Или како то духовито примећује Бланд: “у оквиру средњовековне јеврејске културе, Библија није схватана као *иконокластички манифесто*; она свакако поставља границе онога што је идолатрија али никако не види све уметничке предмете као опасност.”¹⁰⁷

Халахички ауторитети доприносе разјашњавању прецизније улоге слике у средњовековној јеврејској култури. Једино представе које су се могле наћи у природи, а биле су представљене *intaglio*, изазивале су одређено подозрење.¹⁰⁸ Ова „попустљивост“ спрам представа је ишла чак дотле да су у каснијем периоду биле дозвољене и скулптуре под условом да: 1. се нису налазиле у синагогама и да 2. нису представљале четири *sefirot*-а. Све остале представе биле су, на некин начин, дозвољене.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Рабин Бенјамин из Туделе је 1176. године оставио један од најзначајнијих описа уметничких дела Шпаније, јужне Француске, Италије, Грчке, Мале Азије и Африке. Међу њима се посебно истичу описи цариградске монументалне архитектуре. Cf. *The Itinerary of Benjamin of Tudela*, critical text, translations and comentaries by M. N. Adler, New York 1907. Овај спис је доступан и као електронска књига у оквиру пројекта Гутенберг <http://www.gutenberg.org/files/14981/14981-h/14981-h.htm/7.03.2013./>

¹⁰⁵ Иза идеје уметничког украшавања јудаике постоји концепт *хидур мицва* (*hiddur mitzva*) – давања естетског квалитета религијској обавези. Ова мицва се најчешће везује за Сукот и заснива се на Талмудској расправи о тумачењу стихова: „Он је Бог мој, и славићу га; Бог оца мојега, и узвишаваћу га“ (2 Мој, 15:2). Уметност се види као позив да се Господ слави кроз лепоту и као начин обогаћивања духовности. Cf. „Hiddur Mitzvah: The Aesthetics of Mitzvot” in: *Gates of the Season: A Guide to the Jewish Year*, Peter S. Knobel (ed.), New York: CCAR Press 1983, 62-64.

¹⁰⁶ G. Sed-Rajna, *Jewish art: East and West*, Neuchatel: Paul Attinger, 1985.

¹⁰⁷ K. Bland, *op.cit.*, 140. О средњовековним халахичким прописима више код истог аутора (*ibid.* 152. Cf. нап. 109 *infra*).

¹⁰⁸ Ова одредба се најпре односила на представљање људског тела: оно је било дозвољено једино уколико је било представљено непотпуно т.ј. без главе. Бланд наводи како су сва три јеврејска кодификатора – Мајмонид, Јаков бен Ашер и рабин Јозеф Каро преузели „касни Талмудски попустљиви став према визуелним представама“. *Ibid.*

¹⁰⁹ Интересантно је да је овакав, наизглед веома либерални став чак и кодификован у Шулхан Аруху (*Shulhan Arukh*), до данас важећем зборнику канонског права које је саставио рабин Јозеф Каро средином 16. века. У њему се наводи да: „закон забрањује стварање

И поред свега овог, уверење о јеврејској аниконичности остало је до данас доминантно уверење како у академским,¹¹⁰ тако и надасве у неакадемским круговима, и било да се радило о изразито антисемитским критичким позицијама или чак о филосемитским.¹¹¹

Интересантно је да су се и први јеврејски истраживачи јеврејске уметности, који су се почели појављивати крајем 19. века, борили са том веома укорененом предрасудом. Коментаришући почетак систематског прикупљања јудаике, које је крајем 19. века скоро истовремено почело у Бечу, Франкфурту и Хамбургу,¹¹² Мартин Бубер је 1901. године писао да: „из свих ових збирки можемо ишчитати напор групе људи којима визуелна уметност није природан облик изражавања али која ипак жели лепоту у предметима које је окружују.“¹¹³ Овај став само доказује да је и Бубер био под утицајем предрасуде, прихваћене и раширене средином 19. века у протестантској Немачкој, по којој се јеврејски аниконизам супротставља паганској визуелности.¹¹⁴ Како исправно примећује Ева Фројмовић, „овај хегелијански

декоративних слика (*tzurot*) уколико су представљене у рељефу; такође забрањује представе сунца, месеца и звезда уколико су представљене *intaglio* осим ако су представљене из правних или инструктивних разлога.“ Дозвољена је чак и представа животиња, риба, птица и природе, било на равној површини или у *intagli*-у, па чак и представе људи под условом да нису представљени цели. Cf. K. Bland, *op.cit.*, 153 (са референтном литературом).

¹¹⁰ О овој теми опширно и провокативно пише Батерман: М. А. Batterman, „Genesis in Vienna,“ 316. Cf. I. Kochan, *Beyond the Graven Image*; R. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, Berkley and Los Angeles: University of California Press 1998, 3; A. Julius, *Idolizing Pictures, Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*, London: Thames&Hudson 2000; M. Olin, *The Nation Without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Linkoln: University of Nebraska Press 2001.

¹¹¹ Став Рут Мелинкоф по овом питању је посебно индикативан. По њој су слике које се појављују у јеврејским средњовековним рукописима „биле преузете из стереотипних антијеврејских слика будући да је Јеврејима недостајала традиција представљања људских ликова,“ те да су „поручиоци, упркос очигледној негативности представљених ликова, и велике цене које су за њихово осликавање морали да плате, прихватили овакве рукописе због тога што су били навикнути на гледање без виђења.“ Cf. R. Mellinkoff, *Outcasts*, 84.

¹¹² Макс Грунвалд (1871–1953), рабин који је живео у Хамбургу и Бечу основао је 1898. године у Хамбургу Друштво за јеврејску етнографију (*Gesellschaft für Jüdische Volkskunde*) и Јеврејски етнографски музеј (*Museum für Jüdische Volkskunde*).

¹¹³ *Stenographisches Protokoll* (1901), 159, наведено према: Е. Frojmovic, „Buber in Basle, Schlosser in Sarajevo,“ 5, нап. 7.

¹¹⁴ О тропу *хеленизам vs. јудаизам* више код: K. Bland, *op. cit.*, 141, нап. 16 (са старијом литературом).

дуализам су апологетски јеврејски мислиоци у протестантској Немачкој усвојили и уздигли га до става о духовној отмености.“¹¹⁵

Јеврејски аниконизам је стога још један мит, мит који се не може посматрати изван вишеструких оквира идеологије и изван идеја о јудаизму и уметности. И како су то показале Линда Нохлин у погледу места и улоге жена у историји уметности,¹¹⁶ те Мишел Валас поводом положаја афроамеричке уметности и уметника,¹¹⁷ и овај мит спречава непристрасан, безличан, социолошки и институционално оријентисан приступ који би до краја показао стратегије стварања мањинских заједница и открио целу романтичарску, елитистичку, и већинску глорификаторску позицију на којој су се углавном до сада заснивала истраживања историје јеврејске уметности, и која је тек недавно доведена у питање радовима неколицине истраживача.¹¹⁸

Мит о аниконизму је још један опасан продукт већинског етноцентричног тј. колонијалног погледа на свет чији политичка и верска уверења *поједностављују* и *апсолутизују* културне посебности мањинских заједница.¹¹⁹ Стога се можемо сагласити са Бландом који у уводу своје изразито утицајне књиге закључује да је јеврејски аниконизам без сумње изразито *модерна идеја* и да је он: „*барометар* који указује на притисак савремене културе и политике на живот Јевреја, те да се чини да он настаје истовремено са изградњом савременог јеврејског идентитета.“ Да није Канта

¹¹⁵ E. Frojmovic, *op. cit.*, 5.

¹¹⁶ L. Nochlin, „Why have there been no great Women Artists? in: *Women, Art and Power and Other Essays*, New York: Westview Press 1989, 147.

¹¹⁷ M. Wallace, "Why Are There No Great Black Artists? The Problem of Visuality in African-American Culture" in: *Black Popular Culture*, Seattle: Bay Press 1992, 333.

¹¹⁸ K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot*. Увиди до којих је дошао Марк Епштајн су у том погледу посебно интересантни. У закључним поглављима *Средњовековних хагада* Епштајн дискутује степен до кога су јеврејски „дизајнери“ копирани хришћанске слике. Он се противи постојању нераздвојиве „хришћанске“ иконографије, и уместо тога тврди да је то „естетика коју су Јевреји и хришћани делили“ и закључује да је „свака култура извлачила симболе – понекад и истоветне – из овог општег репертоара мотива, и их је свака прилагођавала својим посебним потребама.“ M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 148.

¹¹⁹ У оваквој оцени се слажу углавном сви истраживачи јеврејске уметности. Cf. *Judaism and Christian Art: Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, H. L. Kessler, D. Nirenberg (eds.), Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 2011; E. Frojmovic, *op. cit.*, 5-13.

и Хегела, закључује он, „јеврејски аниконизам не би никад ни био измишљен.“¹²⁰

Са друге стране проблем лежи у заблуди која је свеприсутна о томе – шта је уметност,¹²¹ посебно шта је уметност у средњем веку.¹²²

Не ретко се, чак и данас, сусрећемо са наивним уверењем да је уметност лични израз индивидуалног емоционалног искуства. Стварање уметничког дела је пак веома комплексно и осим самосвојног језика форме подразумева и већу или мању зависност од временски дефинисаних конвенција, схема или система, које се усвајају и разрађују путем учења или дугог периода индивидуалног експериментисања.¹²³ Стога је уметничка продукција непосредно везана за шири, друштвени контекст у коме настаје, а који је – посебно у случају јеврејских заједница у средњем веку те њиховог уметничког израза исказаног кроз продукцију илуминираних рукописа – изузетно комплексан. Подразумева јеврејску заједницу која се у односу са својим окружењем или развијала или стагнирала, и у зависности од степена толеранције, са њим имала ограничен или веома отворен однос, понекад сличан дијалогу. Кетрин Когман Апел чак сматра да је „јеврејска култура успела да одржи живи дијалог са хришћанским миљеом у коме је настајала“ и да јеврејске слике које су том приликом настајале нису „само пасивни одговор на окружење већ могућност стварања *односа* са том културом.“¹²⁴ У том процепу између конфесија и јасно дефинисаних културних и визуелних идиома она назире место стварања јеврејске визуелне уметности средњег века.

¹²⁰ K. Bland, *op. cit.*, 7.

¹²¹ Овај комплексни проблем на језгровити начин сумира Мичел. Cf. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The lives and loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

¹²² U. Ecco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano: Bompiani 1987, 133-147.

¹²³ E. Panofsky. „Problem stila u likovnoj umetnosti“ in: *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 53-63.

¹²⁴ K. Kogman-Appel, *op. cit.*, 23.

Такође, средњовековно сликарство, скулптура и уметност су вештине чији је основни агент, *artifex*, схваћен као занатлија а не уметник.¹²⁵ Идеја о божанском уметнику (*artista divino*), ствараоцу, како је познато, настаје након Микеланђелове епохе и дакле потпуно непознат у времену о коме расправљамо.¹²⁶ Такође, уметничка дела средњег века су најпре била цењена због своје функционалности па тек затим због своје лепоте.¹²⁷

Још једна могућа испитивачка позиција, омиљена међу истраживачима нашег времена, представља увид да се Јевреји у *галуту*, од рушења Другог храма и изгнанства посматрају као "други" (*other*).¹²⁸ Јевреји се у већинској хришћанској култури, средњовековној као и донекле и повремено

¹²⁵ Према средњовековном схватању уметничко дело не настаје, као што је то касније изражено у 19. веку, у сукобу човека са природом, већ пројектовањем *унутрашње слике у материју*, тј. уобличавањем унутрашње представе форме у материју. *Artifex* стога ствара нешто што служи да се природа било исправи било надосмести. Cf. E. Panofsky, *Idea: Prilog istoriji pojma starije istorije umetnosti*, Bogovadja 1997, посебно 57-61; U. Ecco, *op. cit.*, 133-136.

¹²⁶ Уметник у средњем веку је скромни и анонимни слуга религије и заједнице чија уметност, (уколико се ради о визуелној уметности) још и припада категорији *artes mechanicae*. Промену статуса уметници ће доживети тек у ренесанси. Cf. W. Smith, "Definition of Statua," *The ABull*, 50 (1968), 263-267; R.&M. Wittkower, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, New York: Norton, 1969, 98-105; M. Baxandall, *Painting and experience in Fifteenth Century Italy*, London 1988,² 118-153.

¹²⁷ Идеја о уметничком делу које је лепо због своје функционалности (*aptum vs. pulchrum*) је у основи античка идеја, које је преко Цицерона и св. Августина стигла до епохе средњег века и постала једна од централних категорија схоластичког промишљања уметности. Cf. U. Ecco, *op. cit.*, 22-23 *et passim*.

¹²⁸ *Други* („other“), или *конститутивни други*, је кључни концепт континенталне филозофије. *Други* се односи на оно што је друго у односу на почетни концепт који се разматра. *Конститутивни Други* често означава лице које је идентификовано као "другачије", тако да се најчешће пише са почетним великим словом. Велики број филозофа 20. века се бавио овим концептом: од Емануела Левинаса, који се сматра творцем ове идеје, преко Жака Лакана, Жоржа Сартра и Сомон де Бувоар. Посматрање Јевреја као *других* опште је место хришћанске културе, било у Византији било у западној Европи. Cf. D. Schwartz, „The ultimate other: Jews and the construction of imaged in late medieval art“ in: *Pictorial languages and their meanings: liber amicorum in honor of Nurith Kenaan-Kedar*, C. Verzar, G. Fischhof (eds.), Tel Aviv: Tel Aviv University, Yolanda and David Katz Faculty of the Arts 2006, 221-232 (са прегледом старије литературе); E. Frojmovic, *op. cit.*, 5-13; О овој теми инспиративно пише и Анђелики Лаиу у есеју у другом делу књиге о *Византији и другом* под називом "Многа лица средњовековне колонизације." Лаиу разматра оно што ће она назвати "првом фазом европске експанзије" крајем 11. века. Овај покрет је имао два основна и веома повезана аспекта: економски и верски, од којих је овај други нарочито остварен кроз крсташке ратове. Њено разматрање прати развој и институционализацију латинске перцепције "другог", "одређене начине гледања на непријатеља, и одређене концепт како се носити са онима који не желе да постану део хришћанског комонвелта "(15). "Други" је, према њеним закључцима, нужно зло. Стога је папство свесно покушало да замени ратове против „злог странца“ домаћим, западноевропским ратовима. Дакле, у различитим временима и местима, Јевреји, Муслимани, Словени, и други испуњавали су ову дефиницију „другог.“ Cf. A. Laiou, *Byzantium and the Other: Relations and Exchanges*, Farnham: Ashgate, 2012, 13-30.

савременој, најчешће виде као странци или непријатељи,¹²⁹ јер представљају нешто непознато и различито. У оквиру хомогености хришћанске културе, јеврејска „другост“ се види као нешто што изазива подозрење и не ретко употребу силе јер угрожава сам идентитет хришћанске већине. Са друге стране јеврејски само-идентитет је угрожен тенденцијама интеграције и асимилације које нису тако супротне као што наизглед делују. „Особност“ и „другост“ су два термина која описују сталну интеракцију идентитета и различитости и тако стварају две велике концептуалне категорије за спровођење анализе. Или како је то Роберт Бонфини језгровито истакао: “ Јеврејски живот у ренесансној Италији – а то би се могло рећи за све просторе латинске Европе на којима су Јевреји живели – историја је сусрета између мањине решене да одржи своју „другост“ и већине решене да ту мањину асимилује.”¹³⁰

Како приступити јеврејској средњовековној уметности доба готике? Коју методологију том приликом применити? Међу многим методологијама, она која разматра утицаје је од посебног значаја.¹³¹ Термин *утицај* може бити веома неприкладан појам традиционалне историје уметности јер је истовремено и веома широк и веома сугестиван. Сугерише једнострано однос у коме постоји само један активни партнер који врши утицај на другог који је потпуно пасиван. Како је то приметио већ споменути аутор, Роберт Бонфил у књизи *Јеврејски живот у ренесансној Италији*, термин утицај говори о специфичном колонијализму у коме постоји једносмерни утицај између јаког, у овом случају италијанског и слабог, у овом случају јеврејског партнера.¹³²

До двадесетог века сматрало се да уметничка пракса, на пример готичке епохе, припада било појединим нацијама било хришћанству у целини. Широко распрострањено мишљење и данас је да је готичка уметност

¹²⁹ О овој теми у средњовековној Италији инспиративно пише Ан Дерб. Cf. A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, 87-93.

¹³⁰ R. Bonfil, *Jewish life in Renaissance Italy*, Berkley: University of California Press 1994, 3.

¹³¹ E. Frojmovic, *op. cit.*, XVII.

¹³² R. Bonfil, *op. cit.*

или француска или енглеска – у зависности од позиције аутора и теме – али никада јеврејска.¹³³ Овакав „присвајачки“ приступ историји уметности последица је националистичке *idée fixe* оптерећеним концептом *чистог наратива* и аутентичношћу. Како то исправно примећује Ева Фројмовић у уводу веома значајног зборника о јеврејској уметности: „Јевреји су само могли да *позајме* неку уметност или да је, у најбољем случају *имитирају*.“¹³⁴

У позном средњем веку, који је и предмет нашег разматрања, ситуација у домену визуелног је, свакако, била далеко сложенија. Европа је била уједињена многобројним културним везама много пре настанка модерних националних држава. Модели и утицаји су се преносили ходочасничким и трговачким путевима.¹³⁵ У таквој Европи, Јевреји су играли улогу чувених путника те тако баштиника свих културних утицаја на које су, у тим миграцијама наилазили.¹³⁶ Историја јеврејског културног хабитуса у средњовековној Европи шира је од било које појединачне анализе ликовне или визуелне форме.¹³⁷

¹³³ О томе који национални дискурси обликују писање средњовековне историје Европе, и који су методолошки проблеми са којима се суочавају аутори који пишу о средњем веку види: *Chelleging the boundaries of Medieval History, The Legacy of Thimoty Reuter*, P. Skinner (ed.), Turnhout: Brepols, 2009; О односу јеврејске културе према већинској култури као и о прилично неочекиваним механизмима преношења порука инспиративно пише Епштајн. Cf. M. M. Epstein, „If lions could carve stones...“ in: *Dreams of subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, Pennsylvani: University of Pennsylvania Press 1997, 1-15.

¹³⁴ E. Frojmovic, *op. cit.*, XVIII.

¹³⁵ Хришћански ходочаснички путеви су водили у Рим, Кампостело и Свету земљу, али су се утицаји преносили и одласцима муслимана на хаџилук, као и трговачким контактима и ратовима, посебно крсташким походима. Cf. G. Nebolsine, “The Pilgrimage Route to Rome,” *Gesta*, Vol. 1. (1964), 2-8; J. Stopford, “Some Approaches to the Archaeology of Christian Pilgrimage,” *World Archaeology*, Vol. 26, No. 1, *Archaeology of Pilgrimage*, (Jun 1994), 57-72; H. Kessler, L., and J. Zacharias, *Rome 1300: On the Path of the Pilgrim*. New Haven: Yale University Press, 2000; A. W. Carr, “Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople,” *DOP* Vol. 56 (2002), 75-92; *Pilgrimage: The Sacred Journey*, R. Barnes, B. Crispin, (eds.), Oxford: Ashmolean Museum, 2006; T. Husband, *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2008; K. Ashley, D. Marilyn, *Being a Pilgrim: Art and Ritual on the Medieval Routes to Santiago*, Burlington: Vt.: Lund Humphreys, 2009; B. E. Whalen, *Pilgrimage in the Middle Ages: A Reader*, University of Toronto Press, 2011.

¹³⁶ J. Jacobs, *Jewish Contributions to Civilization*, Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1919, 194-196, rep. in R. C. Cave & H. H. Coulson (eds.), *A Source Book for Medieval Economic History*, Milwaukee: The Bruce Publishing Co., 1936; reprint ed., New York: Biblio & Tannen, 1965, 151-152.

¹³⁷ K. Stow, *Jewish Dogs; An Image and its Interpreters; Continuity in Catholic-Jewish Encounter*, Stanford: Stanford University Press, 2006; I. J. Yuval, *Two Nations in your Womb: Perceptions of Jews*

Нису сви Јевреји у Шпанији били рабини и нису сви писали књиге. Они су били друштвена, подједнако као и интелектуална бића.¹³⁸ Били су припадници заједница, издржавали су себе и породице, облачили се, припремали храну и славили обреде животног циклуса.¹³⁹ Они нису поручивали или стварали уметност у вакуму.¹⁴⁰ У њиховим делима се изражавао поглед на свет који је био резултат интеракције са хришћанском културом у којој су и сами живели. Јевреји средњовековне Шпаније јесу били издвојена заједница али заједница која је са својим окружењем делила многобројне вредности и моделе.¹⁴¹

И раније су научници разматрали међусобне утицаје култура које су живе у непосредној близини. Недавно се, међутим, појавио изнијансиранији модел који боље описује могући процес сусрета различитих култура у средњем веку. Овај модел је познат као модел акултурације. Према Кетрин Когман-Апел, "потреба за културом се може појавити као производ одређеног укуса или моде, али и као вид покушаја да мањинска култура дође до самоодређења."¹⁴² Током процеса самодефинисања може се стићи до усвајања елемената већинске (донаторске) културе у толикој мери да се може говорити о *симбиози култура*. Акултурација, међутим, може такође бити вођена и страхом од асимилације и губитка специфичности. Тако, сматра она, страх од усвајања туђих карактеристика може имати чак и негативан ефекат на сопствени културни репертоар.¹⁴³

and Christians in Late Antiquity and the Middle Ages, Berkley: Los Angeles University of California Press, 2006; J. Elukin, *Living Together Living Apart: Rethinking Jewish-Christian Relations in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press, 2013, посебно 64-75.

¹³⁸ I. Marcus, *Rituals of Childhood, Jewish Culture and Acculturation in the Middle Ages*, New Haven: Yale University Press 1996, 1-3.

¹³⁹ E. Baumgarten, *Mothers and Children: Jewish Family Life in Medieval Europe*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.

¹⁴⁰ M. M. Epstein, *Dreams of subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 1997, 1-15, посебно 2-8.

¹⁴¹ I. Marcus, *op. cit.*, 3 (са обимним прегледом старије литературе о овом питању).

¹⁴² K. Kogman-Appel, "Jewish Art and Cultural Exchange: Theoretical Perspectives," *Medieval Encounters* 17 (2011), 1-26, посебно 20-21; Овакав модел акултурације су прихватили и други аутори, посебно Иван Маркус. Cf. I. Marcus, *op. cit.*; P. Schäfer, *The Jewish Jesus: How Judaism and Christianity Shaped Each other*, Princeton: Princeton University Press, 2014.

¹⁴³ K. Kogman-Appel, *op. cit.*, 20-21.

У оваквом схватању, које показује промену парадигме хришћанско-јеврејских односа, и које је карактеристично за најновије студије,¹⁴⁴ границе јеврејског идентитета не стоје на почетку процеса интеракције са већинском културом, већ на њеном крају, кога је потребно увек изнова дефинисати. Такође: процес интеракције није завршен већ је стално у току и принципијелно је отворен. Овакво схватање интеракције већинске и мањинске културе води до стварања хибридних облика идентитета који до сада нису систематски проучени и теоријски постулирани. Облици репрезентације који нас овде интересују тако показују извесне културне разлике и покрећу питање модела интерпретације.¹⁴⁵

Имајући све горе наведено у виду чини нам се да би највише уравнотежен методолошки приступ нашој грађи био онај који је Ханс Белтинг предложио у својој књизи *Фиренца и Багдад: размена погледа између две цивилизације* постављене на исти ниво.¹⁴⁶ Једино се на тај начин, сматра Белтинг, а ми се са њим слажемо, може избећи неизбежни европоцентризам који је дуго био основна карактеристика западноевропског посматрања других култура чак и онда када, као у нашем случају, настају под његовим окриљем и чине његов нераздвојни део.

¹⁴⁴ Ead., *Illuminated Haggadot*; M. M. Epstein, *The Medieval Haggada*; G. Mikosch, „Von der Anwesenheit einer Abwesenden. Jerusalem in der Jüdischen Bildkultur des Mittelalters,“ in: *Jerusalem as Narrative Space*, 301-321.

¹⁴⁵ M. M. Epstein, *Dreams of Subversion*, 1-14.

¹⁴⁶ H. Belting, *Florenz & Baghdad, Renaissance Art and Arab Science*, Cambridge Massachusets: The Belknap Press of Harvard University Press 2011, 4-6.

4. Сфарад:

историјске околности настанка и главне линије развоја јеврејске културе у Шпанији

Рушење Другог јерусалимског храма, 70 г. н. е., као и римска превласт над провинцијом Палестином довели су до масовног исељавања Јевреја широм медитеранског басена и Европе. Једна од најстаријих заједница јеврејске дијаспоре је сефардска заједница чији је развој на Иберијском полуострву документован у континуитету од римског доба до краја 15. века.¹⁴⁷

Када су тачно Јевреји први пут дошли у Шпанију, ипак, није потпуно јасно, иако постоје назнаке да се то десило у два наврата: након разарања Првог и Другог Храма.¹⁴⁸ Чини се да су Јевреји живели у Шпанији и много пре римског доба, иако се легенда да је Соломонов благајник Адонирам умро тамо, као и прича да су се Јевреји у Толеду, у писму упућеном санхедрину у Јерусалиму, изјаснили против распећа Исуса, не могу узети као поуздани. Ипак, сигурно је да је апостол Павле намеравао да посети Шпанију како би прогласио своје ново учење Јеврејима који тамо живе, и да су Веспацијан, а посебно Хадријан, који је и сам био Шпанац, одвели неколико јеврејских

¹⁴⁷ Сефардска култура добила је свој назив према סְפָרַד (Sfarad) хебрејском називу за Шпанију који се више пута појављује у Талмуду (Вавилонски Талмуд: трактат Нида) и мидрашима (Вајикра раба). Више о сефардској култури у: *Convivencia: Jews, Muslims and Christians in Medieval Spain*, V. Mann, B. Thomas, F. Glick, J. D. Dodds (eds.), New York: Jewish Museum 1992; J. Gerber, *The Jews of Spain: A History of the Sephardic Experience*, New York: Simon&Schuster 1994; M. R. Cohen, *Under Crescent and Cross: The Jews in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press 1994; M. R. Menocal, *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, New York: Back Bay Books 2002; I. G. Bango, *Remembering Sepharad: Jewish Culture in Medieval Spain*, Washington: State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad (SEACEX) 2004; *Sephardic and Mizrahi Jewry, From the Golden Age of Spain to Modern Times*, Z. Zohar (ed.), New York: New York University Press, 2005.

¹⁴⁸ Дон Исак Абраванел и Соломон ибн Верга доносе причу о томе да је извесни Фило(с), Грк, савезник вавилонског краља у доба рушења Првог храма, довео одређени број Јевреја, заробљеника са собом у Шпанију. Cf. Sh. ibn Verga, *Shevet Yehudah*, Lemberg 1846, 6b-7a (на хебрејском); I. Abrabanel, *Pirush Al Nevi'im Rishonim*, Jerusalem 1955, 680-681 (на хебрејском). Захваљујем се г. А. Ешкеназију што ме је упутио на ове изворе.

затвореника у Шпанију.¹⁴⁹ Јеврејски новчићи откривени у древној Тарагони свакако сведоче о раном насељавању Јевреја у Шпанији, било да су тамо одлазили добровољно или принудно.¹⁵⁰

Током више од петнаест векова документоване историје власт над Иберијским полуострвом се више пута мењала: од римске преко визиготске и исламске до коначне хришћанске хегемоније.

Визиготи су били моћно племе из северне Европе, који су у трећем веку запретили римским границама на Балкану, јужно од реке Дунав. 381. године потписали су мир са Римљанима и постали војна сила императора Теодосија I (379–95 н.е.) на Балкану.¹⁵¹ Овај мир се одржао до Теодосијеве смрти 395. године, када је вођа Визигота, Аларик, успоставио Визиготе као независну плаћеничку војску, која је давала војне услуге оном ко је нудио најбоље услове.¹⁵² Почетком петог века Визиготи су послати да би Иберију ослободили од Свева, Вандала и Алана. То су била германска племена која су се током велике сеобе народа, а под притиском Хуна доселила на Иберијско полуострво и почела да нападају Римљане у тежњи да успоставе потпуну контролу над полуострвом.¹⁵³ Визиготи су били унајмљени да контролишу полуострво за рачун Римске империје, али кад су једном протерали варваре, ту су територију узели за себе. У време визиготског краља Еурика (466-484), Римљани су изгубили контролу над Иберијом.

Најстарији јеврејски надгробни споменик пронађен у Шпанији ископан је у Адри и потиче из 3. века.¹⁵⁴ У том периоду Јевреји су се брзо проширили преко Пиринејској полуострва а однос Визигота према њима био

¹⁴⁹ W. P. Bowers, "Jewish Communities in Spain in the Time of Paul the Apostle," *Journal of Theological Studies* 26:2, (Oct. 1975), 396.

¹⁵⁰ A. Helfferich, *Der westgotische Arianismus und die spanische Ketzergeschichte*, Berlin: J. Springer, 1860, 151.

¹⁵¹ R. A. Collins, *A History of Spain: Visigothic Spain, 409-711*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004, 22.

¹⁵² *Ibid.*, 20.

¹⁵³ *Ibid.*, 26.

¹⁵⁴ Епитаф Саломонуле, Адра, 3. век. Cf. E. Hübner, *Inscriptiones Hispaniae latinae*, Berlin: Reimer 1869, 268.

је добар.¹⁵⁵ У четвртном веку, међутим, Визиготи су прешли на хришћанство и усвојили аријанску догму. Аријанска веровања била су у сукобу са хришћанским ортодоксним учењем, те су Визиготи на крају ипак одустали од својих аријанских уверења и 560. године, у доба краља Рекарда (586–589) на сабору у Толеду, из политичких разлога прихватили хришћанство и приступили католичкој цркви.¹⁵⁶ Из жеље да се докажу као „нови хришћани,“ они врло брзо након тога постају нетолерантни према другим религијама, посебно према јудаизму. Током њихове касније владавине Иберијом, Визиготи чак уводе законе који угрожавају Јевреје, укључујући оне који ограничавају јавно испољавање вере и насилно покрштавање.¹⁵⁷

Када су омајадски исламски освајачи поразили Визиготе 711. године, након битке код Гвадалете,¹⁵⁸ Јевреји су се понадали да ће њихово угњетавање потпуно престати.¹⁵⁹ Већина научника се слаже да су Јевреји заиста лакше живели под исламском владавином него под хришћанима Визиготима.¹⁶⁰ Главни разлог томе је што је ислам проповедао толеранцију према *димијима* као „народима књиге“.¹⁶¹ Муслиманско толерисање *димија*

¹⁵⁵ R. Collins, *op. cit.*, 32-33.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 64.

¹⁵⁷ J. Gerber, *op. cit.*, 12. Визиготски краљ Сисебут (612-620) донео је прве декрете о прогону Јевреја у Шпанији: у року од годину дана сви Јевреји су морали или да се покрсте или да заувек напусте визиготско краљевство. Многи Јевреју су се иселили али је и око деведесет хиљада њих сачувало своју имовину и домове прихватајући, додуше привремено и привидно, хришћанство. Cf. R. Collins, *op. cit.*, 75.

¹⁵⁸ J. F. O'Callaghan, *Reconquest and Crusade in Medieval Spain*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2003, 1. Нови владари су укинули све опресивне законе који су се односили на Јевреје и дали им пуну верску слободу захтевајући само да плате данак од једног златног динара по глави становника. Cf. A. do Castro, "Historia de los Judios en España," *Cádiz: Revista Médica* 1847, 33 *et seq.*

¹⁵⁹ D. Nirenberg, *Communities of Violence: Persecutions and Minorities in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press 1996.

¹⁶⁰ У својој веома значајној студији *Под знаком полумесеца и крста*, Марк Коен преиспитује дубоко укореван мит о међуверској утопији по коме су средњовековни муслимани и Јевреји у арапским земљама живели заједно у миру, и даје објашњење зашто су средњовековни исламско-јеврејски односи били мање насилни од конфронтације између хришћана и Јевреја у западној Европи. Cf. M. R. Cohen, *op. cit.*, xv-xvii.

¹⁶¹ Термин *дими* (*dhimmi*) се односи на немуслиманске становнике муслиманске државе који имају у њој право боравка и обавезу плаћања пореза. Термин „народ књиге“ (арп. *Ahl al kitab* (ال كتاب إلى) односи се на припаднике друге две монотеистичке религије – Јевреје и хришћане. “Књига” је хебрејска Библија која је део канона светих књига у све три монотеистичке вере – јудаизму, хришћанству и исламу. Cf. M. R. Menocal, *op. cit.*, 29.

омогућило је Јеврејима да учествују у политичким и економским односима у исламској империји а јеврејској култури да процвета.¹⁶²

За Јевреје Шпаније, акултурација са већинском исламском културом била је лакша него са претходном хришћанском и досегла је свој врхунац управо у овом периоду. Током 10. века Јевреји су играли активну улогу у исламском друштву, а ова интеракција култура подстакла је низ креативних активности водећи до стварања *хиспанојеврејске* културе са специфичним карактеристикама. Хебрејске илуминиране Библије 13. века само су један од одјека те интеракције.¹⁶³

Симбиоза са исламском културом утицала је на многа подручја. Поред појаве значајних математичара, астронома и лекара као и песника чија је поезија настајла под снажним утицајем класичне арапске поезије,¹⁶⁴ најзначајнији резултат су били филозофски списи. Исламско-јеврејска културна симбиоза на Иберијском полуострву током владавине калифа (711–1013) и таифа краљевина (до краја 11. века) створила је четири генерације јеврејских научника чији се културни хабитус значајно разликовао од касноантичког талмудског јудаизма. Током овог периода јеврејски религиозни мислиоци су се придружили муслиманским, а резултат тога је била атмосфера културног рационализма.

Рационалистички начин гледања на свет навео је одређене групе учених Јевреја да модификују своје методе библијске егзегезе; они су почели да гледају на библијске приче као на алегорије или метафоре а не као на буквалне описе догађаја који су се доиста догодили у историји. Неки

¹⁶² Владавина Абдул ал Рахмана I (731-788) и његовог сина Ал Хакима (788-796) над *Ел Андалузом* било је златно доба за шпанске Јевреје и јеврејску науку. I. G. Vango, *Remembering Sepharad*, 22.

¹⁶³ K. Kogman-Appel, "Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain, Signs of a Culture in Transition," *ABull* vol. 84, no. 2 (June 2002), 246-250.

¹⁶⁴ Процват јеврејске поезије означавају имена као што су Ибн Нагрела, Ибн Габриол, Ибн Пакуда. Cf. K. Vidaković-Petrov, *Kultura Španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu XVI-XX*, Sarajevo: Svjetlost 1986, 8.

научници, као што је био Абрахам ибн Езра (1089–1164) почели су критички да размишљају о талмудским мидрашима.¹⁶⁵

Није познато да ли су Јевреји на територији Иберијског полуострва стварали и уметничка дела; није сачувано ништа од материјала који би доказивао постојање верске или секуларне јеврејске уметности из периода од 8. до 13. века.¹⁶⁶ И муслимани и Јевреји су се чврсто држали друге божије заповести, сматрајући све фигуративне слике у религиозном смислу недозвољеним. Ипак, исламска култура је дозвољавала не-фигуралне слике у верским радовима; муслимани Иберијског полуострва украшавали су своје верске објекте и књиге сложеним, аниконичним орнаментом. Мада много од исламске уметности из тих времена и данас постоји, ништа од не-фигуралне јеврејске уметности тог периода није до сада пронађено.¹⁶⁷ Хебрејске Библије са исламским декоративним елементима настале у периоду од 13. – 15. века и данас постоје, али су оне настале пошто је завршена исламска владавина.¹⁶⁸

И мада је јеврејска култура цветала, омајадски муслимани ипак нису третирали Јевреје и хришћане себи равнима. Омајадски владари су задржали многе од ранијих закона које су Визиготи и Римљани наметнули Јеврејима, као што је ограничавање јавног испољавања верских осећања, забрана реновирања места молитве, па су их једноставно применили и на

¹⁶⁵ Абрахам ибн Езра је користио научни и логични приступ када је критиковао мидраше; један од познатих примера укључује поглавље 25. Изласка. Ово поглавље помиње материјале који су прикупљени за изградњу светилишта у пустињи. Међу осталим се помиње и дрво акације, мада је познато да Израелићани нису могли да имају ово дрво у пустињи. Касноантички мидраши говоре о Јаковљевој визији Бога и о томе да ће Израелићани градити светилиште у пустињи. Јаков је зато, према мидрашу, то дрво донео у Египат и тражио од својих синова да га посаде и да га, на повратку, понесу са собом. Ибн Езра сматра да је објашњење у мидрашима нелогично; када су Израелићани пошли да скупљају материјал, Египћани су веровали да су Израелићани кренули да служе Богу и да ће се вратити; било би чудно да су им Египћани дозволили да носе огромне трупце. О Ибн Езри више код: U. Simon, „Abraham ibn Ezra“ in: *Hebrew Bible/ Old Testament I: From the Beginnings to the Middle Ages (Until 1300)*, C. Brekelmans, M. Haran, M. Saebo (eds.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, 377-86.

¹⁶⁶ K. Kogman-Appel, „Jewish Art and Non-Jewish Culture: The Dynamics of Artistic Borrowing in Medieval Hebrew Manuscript Illumination,” *Jewish History* 15 (2001), 192.

¹⁶⁷ *Ibid.*; Eadem, „Hebrew Manuscript Painting,” 246.

¹⁶⁸ Најпознатије хебрејске Библије са оваквом врстом декорације се данас чувају у Парми у Палатинској библиотеци, (Ms. Parm. 2668) и у Паризу у Француској националној библиотеци (Héb.7). *Ibid.*, 246-272.

хришћане.¹⁶⁹ Јеврејима и хришћанима је било дозвољено упражњавање вере, али то нису смели да раде јавно, нити су смели да покушају преобраћење муслимана.¹⁷⁰ У замену за дозволу упражњавања своје вере, Јевреји и хришћани су били приморани да плаћају посебне порезе.¹⁷¹ На несрећу по Јевреје, омајадска владавина је постала нестабилна, а грађански рат је почео 1009. године. Омајадска династија је пала до 1031. године, а Иберијско полуострво је постало збир муслиманских провинција – *таифа* – којима су владали локални гувернери.¹⁷²

Касније током 11. века, хришћани са севера су продрли на јужну исламску територију. Вође таифа су се ослониле на групу муслимана Алморавида, берберског племена из северне Африке, да их заштите од хришћана. Године 1090. Алморавиди су успоставили контролу над целом муслиманском Иберијом.¹⁷³ Они и њихови муслимански наследници из северне Африке, Алмохади, били су мање толерантни према Јеврејима и хришћанима од Омајада. Увели су Јеврејима и хришћанима оштрија ограничења, укључујући и насилне конверзије.¹⁷⁴ Алмохади, који су успоставили контролу над Иберијом почетком 12. века, били су најмање толерантни. Критиковали су Алморавиде што су Јеврејима и хришћанима дали превише права,¹⁷⁵ и почели су да убијају Јевреје и хришћане Шпаније уколико су одбијали да пређу на ислам. Оне који су пак прешли сумњичили су

¹⁶⁹ I. G. Vango, *op. cit.*, 21.

¹⁷⁰ За разлику од хришћанства и ислама, јудаизам није прозелитистичка вера, тј. она не охрабрује своје чланове да подстичу конверзију на јудаизам. Занимљиво је напоменути да, док је јеврејска култура у Шпанији цветала у овим условима, хришћанска култура уопште није. Разлог је био једноставан: Јевреји су свог бога поштовали тихо и приватно, као што су то радили и под Визиготима, посебно јер су под исламском влашћу имали више слободе него под Визиготима. Са друге стране, хришћанство се могло развијати само јавно, тако да је хришћанима ова мера деловала опресивно. Cf. M. R. Menocal, *op. cit.*, 74.

¹⁷¹ *Ibid.*, 72-73.

¹⁷² *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, J. D. Dodds (ed.), New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, xxix.

¹⁷³ *Ibid.*, xxx.

¹⁷⁴ J. Gerber, *op. cit.*, 24.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 80.

да то нису учинили искрено.¹⁷⁶ Због алмохадског насиља, многи Јевреји и хришћани су се селили на север, ка хришћанским краљевствима.

Дуга кампања *Реконквисте* – хришћанског поновног освајања Иберијског Полуострва, почела је у 11. веку, после распада омајадског калифата.¹⁷⁷ Од 11. до средине 13. века, хришћани су користили помоћ Јевреја у борби против муслимана. Јеврејима су били понуђени добри услови за насељавање новоосвојених градова, а привилегије су укључивале и доделу земље, изузимање од пореза и толеранцију вере.¹⁷⁸ Јеврејима су бивале чак додељиване и војне одговорности, као што је било чување утврђења.¹⁷⁹ Уз помоћ Јевреја, хришћани су почели успешно да се враћају на власт. До краја 13. века, хришћани су протерали муслимане до јужних делова Иберијског Полуострва (област Гранаде) и тамо их изоловали.¹⁸⁰ До 1248. године, када су хришћани коначно успоставили контролу над највећим делом полуострва, Јевреји су били толерисани. У поређењу са остатком Европе, Шпанија овог периода је била земља добрих прилика за Јевреје.¹⁸¹

У оваквим околностима током 13. и у 14. веку почиње да се развија нова врста јеврејске библијске егзегетске школе. Подстрек обнављању интереса за мидраше дошао је из библијске егзегезе коју су практиковали ашкенаски мислиоци у Немачкој и северној Француској. Покрет антирационалиста је доиста и почео у Француској, где су талмудски мидраши још увек били високо цењени јер никада нису морали да се такмиче са другим типовима интерпретација, као што су оне рационалистичке које су се појавиле за време исламске владавине у Шпанији. *Соломон бен Исак* (познат као Раши, 1040–1105) који је живео у граду Троа у Француској, и *Мозес бен Нахман* (познат као Нахманид 1195–1270) из Каталоније били су двојица

¹⁷⁶ *Ibid.*, 81-82.

¹⁷⁷ J. F. O'Callaghan, *op. cit.*, 1.

¹⁷⁸ J. Gerber, *op. cit.*, 93.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ J. F. O'Callaghan, *op. cit.*, 3.

¹⁸¹ J. Gerber, *op. cit.*, 94.

популарних антирационалиста.¹⁸² Као део мере оживљавања мидраша, учењаци су произвели „поново написану Библију“ – поставили су мидраш у традиционални хебрејски библијски текст, тако да су и они постали део библијске историје.¹⁸³

Антирационализам се проширио и међу групама традиционалистичких Јевреја Шпаније у 13. и 14. веку, када су Рашијеви коментари Библије почели да стичу све већи утицај међу јеврејским учењацима на иберијском полуострву. Тосафисти, који су били следбеници Рашија у Француској, били су значајна група која је помогла ширењу Рашијевих коментара по иберијском полуострву.¹⁸⁴ Прихватање Рашијевих коментара у Иберији био је, ипак спор процес, осим међу кабалистима којима „мистична стварност мидраша није причињавала никакав проблем.“¹⁸⁵

Период владавине Фердинанда III (1217–1252) и његовог наследника Алфонса X Мудрог (1252–1284) неки научници називају *конвивенција*, период у коме су јеврејска и Мудехар мањина мирно живеле у хришћанском окружењу и током кога су три културе активно сарађивале.¹⁸⁶ Културна и друштвена динамика које су стајале у основи конвивенције снажно је утицала на стварање поезије, уметности, архитектуре и материјалне културе Шпаније, као и пренос и усвајање научних идеја и технологија са истока на запад.

Међутим, када је кампања *Реконквисте* довршена, хришћани су почели да одустају од својих обећања.¹⁸⁷ И упркос богатом културном животу и интензивној културној размени, управо је ово период у коме се уводе закони против Јевреја, као што су *Fuero Juzgo* и *Las siete partidas*.¹⁸⁸ Ти су закони

¹⁸² A. Grossman, „The School of Literal Jewish Exegesis in Northern France“ in: *Hebrew Bible/ Old Testament I*, 321-371.

¹⁸³ Наведено према: K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot*, 142.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 192.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 193.

¹⁸⁶ *Convivencia: Jews, Muslims and Christians in Medieval Spain*, 1992.

¹⁸⁷ I. G. Bango, *op. cit.*, 26.

¹⁸⁸ *Fuero Juzgo*, кодекс шпанског права уведен је у Кастиљи под Фердинандом III 1241. године. У суштини представља превод *Liber Iudicorum* који су још 654. године формулисали Визиготи; *Codigo de las siete partidas* - *Седмоделни закон* је један од најзначајнијих правних

забрањивали хришћанима да послују или да имају личне односе са Јеврејима,¹⁸⁹ истовремено забрањујући Јеврејима да буду на званичним положајима. Јевреји су били приморавани да носе одећу која се разликује од уобичајене, тада почињу да носе жуте значке са Давидовом звездом.¹⁹⁰ Хришћани су, не ретко, ширили пропаганду мржње, оптужујући, на пример, Јевреје да дају новац под велике камате,¹⁹¹ а тврдили су и да је епидемија куге резултат Божије љутње на Јевреје јер се, тобоже, одају паганству.¹⁹²

Хришћани су одржавали власт тако што су стварали атмосферу која није толерисала ниједну другу религију, укључујући и јудаизам. Мада је хришћанство настало из јудаизма, а хришћани хебрејску Библију задржавају у свом канону светих текстова, постојале су многе разлике између хришћанских и јеврејских верских уверења. Најосновнија разлика између две религије је хришћанско веровање да је Исус Христ био месија. Хришћани су прихватили идеју да је Исус Христ био месија, и сматрали су да је он Божији син, послат да спасе људе од првобитног греха и да с њима склопи нови савез.

Јевреји, међутим, нису веровали да је Исус био месија и даље су очекивали свог месију–спаситеља. Пошто је веровање у Исуса као у месију било централно за хришћанску религију, хришћани су оне који се с тим нису слагали сматрали неверницима.¹⁹³ Такође, камен спотицања између две религије представљао је и хришћански концепт светог тројства (отац, син и

кодекса средњег века. Написан је кастиљанским народним дијалектом и састављен је око 1265. године под надзором Алфонса X Мудрог од Кастиље Леона и Галиције (1252-1284). Закони скупљени у овом кодексу, међутим, нису ступили на снагу до 1348. године, а и онда само са одређеним резервама. Из Кастиље су се проширили на целокупну Шпанију. Извори овог законског акта су углавном римски, визиготски и посебно црквени закон, који је у Европи уведен после Четвртог латеранског концила. Сви ови закони су били непријатељски расположени према Јеврејима, иако су у Кастиљи донекле били ублажени и показују одређени степен толеранције према Јеврејима. <http://www.fordham.edu/halsall/source/jews-sietepart.asp/03.07.2013./>

¹⁸⁹ *Codigo de las siete partidas*, Закон VIII, IX. <http://www.fordham.edu/halsall/source/jews-sietepart.asp/03.07.2013./>

¹⁹⁰ *Las siete partidas*, закон XI. Ово је био покушај да се актуализује закон о ношењу посебних ознака за Јевреје које је донео папа Иноћентије III 1215. године. Овај закон је наишао на јако противљења племства и није примењиван у пракси Кастиље све до 1348. године, када је измењен, допуњен и усвојен под називом *Ordenamiento de Alcalá de 1348*.

¹⁹¹ D. Nirenberg, "Conversion, Sex, and Segregation," *AHR* 107, 4 (October 2002), 1070.

¹⁹² *Ibid.*, 1077.

¹⁹³ D. Lasker, *Jewish Philosophical Polemics against Christianity in the Middle Ages*, New York: Ktav 1977, 107.

свети дух). Јудаизам је сматрао да је управо то веровање политеистичко што је било апсолутно забрањено.¹⁹⁴ Хришћани, с друге стране, нису св. тројство сматрали политеизмом; за њих је тројство био један бог у три особе.

Јевреји и хришћани су се такође разликовали по томе како су практиковали своју веру. Јевреји су се фокусирали на „исправне акције:“ свој савез са Богом су одржавали исправним поштовањем ритуала и празника.¹⁹⁵ Хришћани су се, међутим, фокусирали на „исправну веру:“ морали су да верују управо у оно што је црква диктирала.

И поред свега до највеће друштвене промене у односу према Јеврејима дошло је у годинама у којима је читавом Европом харала Црна смрт. Наиме након 1348–49. године, хришћанска мржња према Јеврејима који су оптуживани за изазивање епидемије, довела је до серије бруталних и убилачких анти-јеврејских немира.¹⁹⁶ Јеврејима се претило, бивали су мучени или убијани ако су одбијали конверзију у хришћанство.¹⁹⁷ Они који се јесу покрестили називани су *conversos* и није им била допуштана никаква веза са породицом или пријатељима који су остали Јевреји. Сматрало се, такође, да они и поред конверзије тајно практикују ритуале своје раније вере и да каљају чистоћу шпанске хришћанске заједнице због чега је, током владавине краља Фердинанда II Арагонског (вл. 1474–1516) и краљице Изабеле I од Кастиље (вл. 1474–1504) уведена инквизиција.¹⁹⁸ Након свега, уверење да ће се Јевреји који су се лажно конвертирали вратити јудаизму довело је до великог и коначног изгона Јевреја из Шпаније 1492. године.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 105.

¹⁹⁵ J. Neusner, "The Tasks of Theology in Judaism: A Humanistic Program," *The Journal of Religion* 59, n.1 (Jan. 1979), 78.

¹⁹⁶ J. Nohl, *The Black Death. The Chronicle of the death*, Pennsylvania: Westholme Publishing 2006, 181-202.

¹⁹⁷ На шабат 7. маја 1350. године, нападнут је јеврејски квартал Толеда познат под називом Алкана. Опљачкан је и убијено је око 12.000 људи, без обзира на старост или пол. Руља, међутим, није успела да заузме читави *јудерију* где су се Јевреји, ојачани бројним локалним племићима, храбро бранили. Прогони су се наставили и касније: 1366. године страдале су заједнице у Ваљадолиду и околини, а у Толеду је 8000 људи умрло од глади и последица грађанског рата. 1391. године у Севиљи убијено је 4000 Јевреја. Cf. D. Nirenberg, „Enmity and Assimilation: Jews Christians and Converts in Medieval Spain“, *Common Knowledge* 9.1, Duke University Press, 2003, 137-155.

¹⁹⁸ H. Kamen, *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*, Yale: Yale University Press, 1999.

5. Илуминиране хагаде – порекло, настанак

Крајем 12. века широм западне Европе дешавају се велике промене. У градовима северне Француске почиње интензивна градитељска делатност.¹⁹⁹ Архитектонска револуција, утемељена на идеологији светлости у кратком раздобљу ствара нови интернационални европски стил – *opus francigenum*.²⁰⁰ Градови и трговина расту.²⁰¹ Стил који се рађа уметнички је израз новог друштвеног слоја чија све већа материјална моћ мења традиционалне социјалне односе. До тада уобичајена трипартитна друштвена подела на *oratores*, *aratores* и *bellatores* знатно се проширује појавом трговаца и занатлија.²⁰² Савремени, урбани живот добија две нове, модерне институције: катедралу и универзитет.²⁰³

Почетних година 13. века, док у Шартру и Паризу настају катедрале, појављује се универзитет као нова лаичка институција која замењује манастир као центар средњовековног учења.²⁰⁴ Лаон и Париз али и други

¹⁹⁹ Процењује се да је између 1180. и 1270. године у Француској изграђено више од осамдесет катедрала. Катедрала као седиште епископа је најпре градска црква. Грађење великог броја катедрала у овом периоду говори о буђењу градова и својеврсној урбанизацији Европе. Cf. D. Pearsall, *Gothic Europe 1200-1450*, Routledge 2013, 72-139 (са прегледом старије литературе).

²⁰⁰ О идеологији светлости и њеном утицају на настанак готичке архитектуре последња је веома темељно и аргументовано писала Јелена Богдановић. Cf. J. Bogdanović, „Rethinking the Dionysian Legacy in Medieval Architecture: East and West“ in: *Dionysius the Areopagite between Orthodoxy and Heresy*, ed. F. Ivanović, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011, 109-135. О уметности готичког периода постоји веома обимна литература. Ипак, за последње две деценије најоригиналнији аутор у овој области свакако је Мајк Камп. Cf. M. Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge Studies in New Art History and Criticism, Cambridge: Cambridge University Press 1989. *Id.*, *Gothic Art: Glorious Visions*, New York: Harry N. Abrams, 1996 (са опширном старијом литературом).

²⁰¹ D. Pearsall, *Gothic Europe*, 63-72.

²⁰² *Ibid.*, 198-199.

²⁰³ G. Duby, *L'Europe au Moyen Age*, Paris: Flammarion 1984, 103-120.

²⁰⁴ До доба Каролиншког ренесансе, манастири су постали значајни центри моћи. Сваки манастир је имао свој *scriptorium* а многи су се активно бавили копирање последњих примерака класичних текстова. У зависности од величине и манастира и *scriptorium-a*, постојало је неколико класа писара. Библиотекар, *amarius* или *bibliothecarius* је често био задужен за скрипторијум иако је то понекад могао бити и *precentor*, хоровађа. *Antiquarii* су били старији, а *librarii* млађи писари. Ту су такође радили и *rubricatores*, *miniatores* (или сликари), *illuminatores*, и *correctores*. Пре 12. века, писари су били готово увек монаси, али се након овог времена почела развијати класа професионалних писара које су манастири ангажовали јер монаси најчешће нису били у могућности да путују. Стога су се професионални писари често слали у удаљена места како би копирани књиге. Ову продукцију малих, портативних књига посебно су подстицали новоосновани монашки редови фрањеваца и доминиканаца. Cf. R. W. Clement, "A Survey of Antique, Medieval, and Renaissance Book Production" in: *Art into Life: Collected Papers from the Kresge Art Museum*

велики градови *Ile de France*-а убрзо прерастају у образовне центре. Међу њима Париз врло брзо добија водећу улогу и постаје први интернационални високошколски центар читаве Европе.

На делу је „комуникацијска револуција, прелаз од оралности на писменост.“²⁰⁵ Долази до експлозије слика – хришћанске цркве преплављују култне статуе, чудотворе реликвије и „стварне“ представе новог, готичког стила.²⁰⁶ Овакве нагле промене стварају нову, урбану и писмену друштвену класу отворену и жељну сазнања.²⁰⁷ Укус и естетика ових лаичких поручилаца мењају се сада брзо као и њихове потребе.

Илуминирани украси рукописа сада почињу да се шире посредством књижевних дела опште употребе. Манастирске скрипторије губе монопол у продукцији и дистрибуцији рукописа.²⁰⁸ У великим градовима настају лаичке преписивачке и илуминаторске радионице – уметничке гилде - које сада раде за нове поручиоце – урбану публику заљубљену у књиге, аристократију и ситну буржоазију.²⁰⁹ Због уникатности и великих трошкова израде, књиге постају статусни симболи.²¹⁰ Псалтири постају књиге приватне побожности

Medieval Symposia, C. Garrett Fisher, K. Scott (eds.), East Lansing: Michigan State University Press, 1995, 9-47.

²⁰⁵ M. Camille, *Gothic Art*, 27.

²⁰⁶ *Id.*, *The Gothic Idol*, 9.

²⁰⁷ У овом периоду универзитети у настајању почињу да стварају своју читалачку публику. Нови текстови, критички осврти и коментари неопходни за студије нису се могли наћи у манастирским скрипторијама. Трговина секуларним књигама постаје део универзитета. Појављују се и нова занимања: произвођачи и снабдевачи папиром и прибором, писари, књиговесци. Они сада уживају и одређена права и повластице као што је ослобађање од пореза и право да им се суди на универзитетским судовима. Cf. G. Pollard, "The University and the Book Trade in Mediaeval Oxford," in: *Beiträge zum Berufsbewusstsein des mittelalterlichen Menschen*, P. Wilpert, W. Eckert (eds.), Berlin: De Gruyter, 1964, 336-44; *Id.*, "The Pécia System in the Medieval Universities," in: *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries: Essays Presented to N.R. Ker*, M.B. Parkes, A. G. Watson (eds.) London: Scolar Press, 1978, 145-61; Ch. de Hamel, *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Booktrade*, Woodbridge: D. S. Brewer, 1984; L. J. Bataillon, B. G. Guyot, and R. H. Rouse (eds.), *La production du livre universitaire au moyen Age: exemplar et pecia*, Acts du symposium tenu au Collegio San Bonaventura de Grottaferrata, May 1983, Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1991.

²⁰⁸ R. H. Rouse, M. A. Rouse, "The Commercial Production of Manuscript Books in Late Thirteenth-Century and Early Fourteenth-Century Paris," in: *Medieval Book Production: Assessing the Evidence*, L. L. Brownrigg (ed.), Los Altos Hills, Cal.: Anderson-Lovelace, 1990, 103-15.

²⁰⁹ R. W. Clement, *op. cit.*, 14.

²¹⁰ B. A. Shailor, *The Medieval book*, Toronto: University of Toronto Press, 1991; Ch. de Hamel, *Medieval craftsmen: Scribes and Illuminators*, Toronto: University of Toronto, 1992; J. G. Alexander, *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven: Yale University Press, 1992; Ch. de

богатих наручилаца.²¹¹ Они се највише и украшавају, најчешће обимним циклусима минијатура које претходе тексту.²¹² Управо ови рукописи, који се сада копирају за лаике, представљају далеко веће поље за машту минијатуриста него рукописи стриктно намењени црквеној служби.²¹³

Као последица свих тих промена, први пут у историји, Јевреји се појављују у улози наручилаца књига. Угледајући се на хришћанску аристократију имућни јеврејски поручиоци сада наручују преписивање и украшавње својих књига.²¹⁴ У друштвеном смислу долази до до тада незамисливе инверзије односа: јеврејски поручиоци „изврћу“ уобичајени однос снага између хришћанске већине и јеврејске мањине тако да се ти односи, привремено, укидају. Лаичке скрипторије почињу да раде за јеврејске поручиоце као да су они лаички поручиоци, структурално слично као да су они хришћански лаички поручиоци.²¹⁵

У западниј Европи то је доба у коме се појављују први илуминирани хебрејски рукописи који настају у оквиру две основне, јасно диференциране школе илуминација: *ашкенаска* која настаје на територији северне

Hamel, *The History of the Illuminated Manuscripts*, Phaidon Press: 1997; F. G. Kilgour, *The evolution of the book*, New York: Oxford University Press, 1998; Ch. de Hamel, *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques*, Toronto: University of Toronto, 2001, 45.

²¹¹ F. O. Büttner, „Der illuminierte Psalter im Westen“ in: *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, F. O. Büttner (ed.), Turnhout: Brepols, 2004, 1-106.

²¹² Класична студија која обрађује овај проблем је: G. Haseloff, *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert: Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden*, Kiel: Selbstverlag des Verfassers, 1938. Проф. Најџел Морган са Корпус Кристи колеџа Универзитета у Кембриџу припрема репринт овог издања које ће ускоро бити објављено са предговором у коме ће бити дат преглед истраживања ове теме од 1938. до 2005. године („Psalter Illustration in the Thirteenth Century; Research 1939-2005”: introductory essay). Захваљујем се проф. Моргану што ми је указао на ову чињеницу. У последње време је Аделаида Бенет дала значајан допринос овој теми ближе осветљавајући где, када и како су настали уводи циклуси минијатура у псалтирима 13. века. Cf. A. Bennett, “The Transformation of the Gothic Psalter in 13th-Century France” in: *The Illuminated Psalter*, 211-221.

²¹³ M. Camille, “Seeing and reading: Some visual implications of Medieval Literacy and Illiteracy,” *Art History*, Vol.8, n.1 (March 1985), 26-53, посебно 29.

²¹⁴ Друштвена елита у хришћанској Шпанији од овог периода обухвата и многе Јевреје који су у служби двора или краља као нпр. Алфонса X Мудрог (1252-1284), али и оне који раде за богате хришћанске патроне као финансијски и административни саветници или лекари. Cf. A. Bagby Jr., „The Jew in the cantigas of Alfonso X el Sabio,” *Speculum* 46 (1971), 670.

²¹⁵ Ева Фројмовић реконструира један такав однос на примеру тзв. *тинхенског Рашија*. Cf. *infra* нап. 224.

Француске и Немачке²¹⁶ и *сефардска* која настаје у Прованси, Шпанији и Португалији.²¹⁷

Као илустрована књига, *Пасхална хагада*²¹⁸ – заузима истакнуто место међу књигама које се у том периоду појављују.²¹⁹ До тада, хагаде нису илустроване и део су уобичајених општих празничних молитвеника - махзора. Хагада најчешће није била намењена синагогалној служби,²²⁰ већ је пример књиге приватне побожности намењене породичној употреби, а посебно деци.²²¹ Као таква, она је спадала међу најпопуларније књиге.

²¹⁶ О ашкенаској школи, њеним најранијим рукописима, њиховом стилу и иконографији видети више код: В. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, 42-56; К. Kogman-Appel, „Die zweite Nürnberger Haggadah und die Jehuda Haggadah“ in: *Jüdische Illuminatoren zwischen Tradition und Fortschritt*, Frankfurt: Peter Lang 1999; К. Kogman-Appel, „Sephardic Ideas in Ashkenaz – Visualizing the Temple in Medieval Regensburg“, *Simon Dubnow Institute Yearbook* 8 (2009), 245-277; S. Shalev-Eyni, *Jews among Christians: Hebrew book Illumination from Lake Constance*. Turnhout: Brepols, 2010.

²¹⁷ В. Narkiss, *A Catalogue Raisonné*, 15-16; К. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot*; О стилским и иконографским разликама између ашкенаске и сефардске школе илуминација више код: К. Kogman-Appel, „Jewish Art and Non-Jewish Culture,“ 206-226.

²¹⁸ Пуни назив књиге је *ספר של הגדה* – *Пасхална хагада*. Термин хагада значи *прича, казивање*. Чита се током свечане Седер вечере, прве вечери јеврејског празника Песаха који се се слави у рано пролеће, од 15. до 22. дана хебрејског месеца Нисана. Текст хагаде, који говори о јеврејском ослобођењу из египатског ропства, састоји се из библијских одељака, молитви, химни и рабинске литературе. Према јеврејској традицији, текст хагаде је сачињена током Мишна и Талмуд периода, иако тачан датум није познат. Хагада није могла бити написана пре времена рабина Јехуде бар Илаја (око 170 н.е.) јер је он последњи танаит који се у њему наводи. На основу Талмуда, компилација текста хагаде је завршена у време Рав Накмана (поменуто у трактату Песахим 116а). Постоји спор, међутим, око тога о ком Рав Нахману Талмуд говори. По неким коментаторима, то је био Рав Нахман Јаков [тосафот Бава батра 46б] (око 280 н.е.), док други, као Раши тврде да је то био Рав Нахман бар Исак (360 н.е.). Cf. Y. N. Yerushalmi, *Haggadah and History, A Panorama in Facsimile of Five Centuries of the Printed Haggadah*, Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 2005. Постоји више превода Пасхалне хагаде на српски језик: *Hagada, Kaža za Pashu* (prevod I. Ivanji, Đ. Petrović), Beograd: Quatro Press 1994; *Agada – kazivanje o Prolasku*, prevod i transliteracija ladino i hebrejskog teksta E. Papo, Jerusalem: American Jewish Joint 1996. О тексту хагаде такође и код: Е. Verber, *Sarajevska Hagada*, 5-18.

²¹⁹ Сматра се да се појава хагаде као посебне књиге не може датовати пре 12. века. Наиме, тек је Мајмонид (Моше бен Мајмон, познат и као Рамбам) (1135-1204), јеврејски научник и правни кодификатор 1180. године, кодификујући Талмуд у свој *magnum opus* Мишне Тора, уврстио и прописе у вези са Седер вечером. Cf. "Maimonides Mishneh Torah: A new translation with commentaries and notes", Rabbi E. Touger, Moznaim Publishing Corporation, New York/Jerusalem, vol. 12, *Laws of Chametz and Matza*, 7:1.

²²⁰ Овакав став је доведен у питање скорашњим истраживањем Кетрин Когман Апел. Наиме, она је недавно утврдила да је у сефардским заједницама постојао обичај јавног читања хагада у синагоги. О овој теми више код: К. Kogman-Appel, „Another Look at the Illustrated Sephardic Haggadot: Communal and Social Aspects of the Passover Holiday“ in: *Temps I espais de la Girona Jueva*, Girona: Patronat del Call de Girona 2011, 81-101.

²²¹ “И казаћеш сину својему у тај дан говорећи: ово је за оно што ми је учинио Господ када сам излазио из Мисира.“ (2 Мој, 13:8). Из овог стиха се изводе многи прописи у вези са Седер

Текст пасхалне службе, конституисан у 13. веку углавном се састоји од излагања стихова из 5. књиге Торе. Текст хагаде представља континуирану наратију, која је једноставна и јасна, прилагођена уму детета. То је образовна књига, а такав је и карактер њених илустрација. Прича хагаде је изграђена на две основне чињеница древне јеврејске историје: миграцији Израелаца у Египт и њиховог тријумфалног изласка из Египта. Стога је хагада, за разлику од савремених хришћанских књига, изразито историјска а не типолошка књига.²²²

Као посебан, нови тип илустроване књиге хагада се појављују у Европи око 1300. године,²²³ у време када се лаичке градске радионице први пут отворају за Јевреје-поручиоце.²²⁴ Успон ове илуминаторске делатности ће трајати од тог времена па све до протеривања Јевреја из Шпаније. У Каталонији ће ова врста уметности достићи врхунац у прве три четвртине 14. века.²²⁵

вечером укључујући и централну улогу коју деца играју током те ноћи. Мајмонид тако сугерише да би требало да онај који води Седер вечеру (обично отац породице) на сваки могући начин покуша да задржи интерес детета. Основна идеја је не само да их задржи будне тако касно, са циљем да их ангажује, већ да их оснажи у образовном процесу који је током ове вечери изражен. Када дете примети да се одрасли понашају неуобичајено (конзумирајући необичну храну, необичним распоредом) логично је да ће поставити питање: *По чему се ова ноћ разликује од свих других ноћи?* а то је управо оно што литургија Хагаде жели да постигне. Са том сврхом се и парче мацеса – афикоман – сакрива од деце и даје им се на крају вечери. Cf. Rose, D. „The Passover Seder Service as a paradigm for informal Jewish education“, in: *the Encyclopaedia of informal education*, www.infed.org/informaljewisheducation/passover_seder_service.htm.

²²² K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot*, 165.

²²³ Сматра се да је најстарија осликана хагада - *Хагада са птичијим главама* (Израелски музеј Јерусалим, MS 180/57) - настала у околини Мајнца око 1300. године. Cf. M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 5 (са прегледом старије литературе). Когман-Апел, међутим, помера ово датовање и сматра да се 1290. година може узети као година настанка илуминираних хагада. Cf. K. Kogman-Appel, *op. cit.*, 81.

²²⁴ Илуминатори првих хебрејских рукописа свакако су били хришћани. Ово је доказала Ева Фројмовић на примеру тзв. Минхенског Рашија (Bayerische Staatsbibliothek Cod. Heb. 5), пронашавши, на маргинама рукописа упутства за сликара на латинском као и читаве речи на хебрејском исписане у „природној величини.“ Cf. E. Frojmovic, “Jewish Scribes and Christian Illuminators,” 289-290. И Лауд Мазор из Бодлиан библиотеке у Оксфорду (*Laud. Or. 321*) има слична упутства на маргинама. *Ibid.*, 292, нап. 27.

²²⁵ Све хагаде из наше грађе осликане су у овом периоду. Cf. каталог, стр. 127-139.

Типична илустрована сефардска хагада има две основне врсте украса: уводни циклус минијатура и илуминације у оквиру текста.²²⁶

Већ је Бецалел Наркис приметрио да се хагаде са уводним циклусом минијатура појављују у овом периоду под утицајем хришћанских књига и њихове све веће производње.²²⁷ Овакав циклус уводних минијатура, које претходе литургијском тексту и нису у директној вези са њим, типичне су за Псалтире 12. и 13. века.²²⁸ Популарност Псалтира као првих приватних украшених књига веома је велика, како међу хришћанским клером тако и међу лаичким поручиоцима, и траје од почетка 12. до треће четвртине 13. века када их замењују часослови.²²⁹

Као и касније у хагадама, циклуси минијатура који претходе тексту дају важну димензију псалтирима. Поједини аутори их чак сматрају визуелним уводима у псалтире, називајући их *préface du psautier*.²³⁰ Најстарији пример илустрованог псалтира – *Англо-саксонски псалтир из Винчестера*²³¹ датован је у средину 12. века. У њему, према тумачењу Шалев Ејни, наилазимо на идеју – саопштено визуелним средствима – да је Давид, аутор псалама који чине основу ове литургијске књиге, у ствари префигурација Христа чиме се, у литургијском смислу, оправдава хришћанска употреба ове библијске књиге.²³²

²²⁶ Овакав распоред декорације имају све хагаде из наше грађе.

²²⁷ В. Narkiss, *The Golden Haggadah*, 55. Овај став је касније преузела и Кетрин Когман Апел (*Illuminated Haggadot*, 228). Михаел Батерман се фокусира на развој програма којима се украшава овај нови тип књиге. Cf. М. А. Batterman, „The emergence of the Spanish Illuminated Haggadah Manuscripts.“

²²⁸ R. G. Calkins, *Illuminated Books of the Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press 1983, 207-225.

²²⁹ А. Benett, *op. cit.*, 211-221.

²³⁰ V. Leroquais, *Les psautiers manuscrits latin des bibliothèques publiques de France*, vol 3. Macon: Protet frères 1941, 336.

²³¹ *Англо-саксонски псалтир из Винчестера*, познат и као *Псалтир Хенрија од Блоа* је латински рукопис, настао у другој половини 12. или у првој половини 13. века који се данас чува у Британској библиотеци у Лондону (Cotton MS Nero CIV). Cf. Е. Temple, *Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066, A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 2*, London: Harvey Miller 1976, cat. no. 98.

²³² Према тексту Библије, Бог није желео да у Израелу постоји било који други краљ до њега самог и сматрао је да је израелска тежња за краљем одбацавање њега као краља Израела (1 Сам, 8:7). Ипак, као доказ своје милости и мудрости, он поставља краља Давида као свог

Током 12. века овакви уводни циклуси минијатура постају типични за енглеске псалтире. Један од њих, *Кентенберијски псалтир*²³³ из око 1200. године се непосредно после осликавања обрео у Каталонији где знамо да су му додати листови који су, неких 140 година касније били осликани у радионици илуминатора Ферера Басе.²³⁴ У поређењу са *Сарајевском хагадом* уводни циклус овог Псалтира показује веома велике сличности: минијатуре почињу обимним циклусом Стварања. Ипак, након овог циклуса хришћански и јеврејски рукописи се у иконографском смислу разилазе – хришћански (псалтири) настављају у правцу приказивања осталих библијских личности као префигурација Христа, а јеврејски (хагаде) настављају са циклусом Изласка и – што је за нашу тему од посебног значаја – темама у вези са прославом Песаха.²³⁵

Још једна линија развоја псалтира, као извора за разумевање сликаних циклуса хагада за нас може бити значајна. То су француски псалтири са уводним циклусом минијатура са почетка 13. века као што су *Псалтир краљице Ингеборг*²³⁶ и тзв. *Псалтир Бланше од Кастиље*²³⁷ из око 1230.

помазаника и као видљив знак свог присуства међу људима. Бог му обећава да ће моћи да изгради храм, те да ће добити и престо и лозу која ће владати након њега. Штавише, син Давидов уживаће специфичан однос са Богом: "Ја ћу му бити отац, и он ће бити мој син" (2 Сам, 7: 13-16). Овакво обећање се понавља и у 2. тзв. крунидбеном псалму где се говори о томе да "ти (си) син мој, ја те данас родих" (2:7). Према хришћанском тумачењу, пак, Исус Христ (Χριστός грчки помазаник) је такође син оца небеског, нови Давид, дошао да испуни обећање које је дато старозаветном краљу, а које он због своје грешности није могао да испуни. О даљим паралелама између краља Давида и Исуса Христа више код: S. Hahn, *A Father Who Keeps His Promises*. Ann Arbor, MI: Servant Press, 1998, 225-245. О овој теми у контексту псалтира: S. Shallev-Eyni, "Who are the heirs of Hebrew Bible? Sephardic Visual Historiography in a Christian Context", *Medieval Encounters* 16, Leiden: Brill 2010, 52.

²³³ *Кентенберијски псалтир* је настао око 1200. године и данас се чува у Паризу у Националној библиотеци (Ms. lat. 8846). Cf. *The Great Canterbury Psalter (Anglo-Catalan Psalter), I-II: Facsimile and Commentary*, Manuel Moleiro (ed.), Barcelona: Moleiro, 2004.

²³⁴ R. Alcoy i Pedros, „Les illustrations recyclées du Psautier Anglo-Catalan du Paris: du douzième siècle anglais à l’italianisme pictural de Ferrer Bassa“ in: *Manuscripts in Transition; Recycling Manuscripts, Text and Images*. Proceeding of the International Congress held in Brussels (5-9. Novembre 2002), B. Dekeyzer and J. Van der Stock (ed.), Leuven: Peeters Publishers 2005, 81-92.

²³⁵ S. Shallev-Eyni, *op. cit.*, 28-43.

²³⁶ Овај латински рукопис је настао око 1195. године у северној Француској. Данас се чува у Шантијију у Музеју Конде (Ms. Olim 1965 9). Cf. F. Deucher, *Der Ingeborgpsalter*, Berlin: Hardcover, 1967; L. Grodecki, "Le Psautier de la reine Ingeburge et ses problèmes", *Revue de l'art*, 5, 1969, 73-78.

²³⁷ Рукопис је латински, датира се у прву четвртину 13. века и данас се чува у Паризу у Библиотеци Арсенала (Ms.1186). Cf. H. Martin, "Le Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille," *Les Joyaux de l'Arsenal*, n° 97, Paris: Berthaud, janvier 1910, 19-28 ; R. Branner, *Manuscript*

године. У формалном смислу и ови рукописи имају сличност са нашом грађом, посебно *Сарајевском*, *Риландс* и *Братском хагадом*. Наиме, како је то приметила већ Сарит-Ејни, минијатуре у овим псалтирима нису подељене на две или четири сцене већ се истакнутим сценама посвећује читава страница.²³⁸ Може се дакле закључити да су подједнако и енглеска и француска традиција украшавања псалтира могле бити узор за настанак уводних циклуса минијатура у каталонским хагадама, те да су ови декоративни модели различитим каналима преношени у Арагон и Каталонију.

Ниједна од хагада из наше грађе није датирана или потписана. Већином су у веома лошем стању те тако не представља изненађење да у њима колофони недостају. На основу стилских карактеристика све су приписане каталонским скрипторијама и настале су у периоду од друге до краја треће четвртине 14. века у Барселони или околини.²³⁹

Можемо помислити да је илустрована књига посвећена пасхалној служби нешто изузетно и јединствено у поређењу са другим врстама хебрејских средњовековних религиозних списа. Али, стављајући на страну свитке Торе који никада нису били илуминирани, можемо наћи различите хебрејске рукописе: молитвенике, мазоре, сидуре, богословске, филозофске, и медицинске расправе, књиге закона, кетубе, Пурим свитке и разне друге документе, а међу њима и Библије, који су такође сви били илустровани.²⁴⁰

painting in Paris during the reign of Saint Louis, Berkley: University of California press, 1977; *Trésors de la Bibliothèque de l' Arsenal* (exposition Arsenal), Paris: Bibliothèque National 1980, n°265; *Livres en broderie, reliures françaises du Moyen Age à nos jours* (exposition Arsenal), Paris: Bibliothèque National/DMC 1995, n°3.

²³⁸ S. Shalev-Eyni, *op. cit.*, 55. Сличан је случај и са *Сарајевском хагадом* у којој су сцене Храма (ил. 96) и Синагоге (ил. 100) приказане преко целе странице.

²³⁹ B. Narkiss, *A Catalogue Raisonné*, 15 и 42-44.

²⁴⁰ Прва је о овом проблему писала Рахел Вишњицер. Cf. R. Vishnitzer, "Illuminated Haggadahs," 197; О осталим врстама декорисаних средњовековних хебрејских рукописа више код: I. Tahan, *Hebrew Manuscripts: The Power of Scrip and Image*, London: British Library, 2007, 7-11, посебно 10-11; О илустрованим библијама више код: Narkiss, B., *Illuminations from Hebrew Bibles*; K. Kogman-Appel, *The Decoration of Hebrew Bibles*.

6. Иконографске сцене са представом архитектуре у илуминираним сефардским хагадама

У сефардским илуминираним хагадама прве половине 14. века – које чине нашу основну грађу а које потичу из каталонских скрипторија, највероватније из Барселоне – наративни ликовни циклуси се појављују као низ минијатура осликаних на посебним фолијима испред текста хагаде.²⁴¹ Минијатуре су увек праћене натписима.²⁴² Оригинални натписи који су додати минијатурама налазе се исписани изнад, испод и бочно од минијатура. Заснивају се на скраћеним наводима из Танаха који прате одређене сцене али садрже и описне реченице и речи (фараон) као и *dramatis personae* (Ревека, Мојсије, Арон). Ово недвосмислено упућује на чињеницу да су натписи настали након осликавања минијатура са циљем да олакшају разумевање слике.²⁴³ Заједно са насловима, минијатуре представљају целину за себе која, међутим, не представља илустрацију хагаде.²⁴⁴ Како је то скоро показала Кетрин Когман Апел, чињеница да сефардски циклуси хагада не одсликавају до краја литерарни текст који прате, подвлачи функцију ових слика као преносилаца поруке чији циљ није ограничен само на нарацију.²⁴⁵

²⁴¹ Према Бецалелу Наркису ова група хагада припада другом периоду развоја каталонских хагада. Овај аутор сматра да је до развоја библијског циклуса минијатура које испуњавају читаву страницу дошло под утицајем француско-шпанских илуминираних псалтира и илустрованих библија. Cf. B. Narkiss, *op. cit.*, 15.

²⁴² Cf. *Други део, опис илустрација* (стр. 139-185) где су сви натписи исписани у оригиналу и дати у транслитерацији. Постављање натписа уз минијатуре више наглашава њихову комуникативну него декоративну функцију. Са друге стране натписи уз минијатуре су имали и веома велики значај у тада актуелним хришћанско-јеврејским полемикама Cf. K. Bland, *op. cit.*, 109-147.

²⁴³ Cf. H. Rosenau, "Notes on the Illumination of the Spanish Haggada in the John Rylands Library," *Bulletin of the John Rylands Library XXXVI*, Manchester 1954, 473-474.

²⁴⁴ Идеја да су илуминације хагада у ствари илустрације текста хагаде базирају се на погрешном уверењу заступника тзв. *генеалогске теорије* по којој су сви иконографски циклуси средњовековне јеврејске уметности у ствари копије једног *Uhr*-модела који је постојао у антици а који је касније изгубљен. Ова теорија, чији су протагонисти Курт Вајцман и ученици његове школе, у првом реду Бецалел Наркис, дуго је доминирала научним истраживањима хебрејских илуминираних рукописа. У међувремену је одбачена зарад нијансиранијег приступа сваком рукопису. О томе више код Кетрин Когман Апел (*Illuminated Haggadot*, 5) и Мајкла Епштајна (*The Medieval Haggadah*, 76).

²⁴⁵ K. Kogman-Appel, "Another Look", 87.

Текст хагаде, који садржи причу о изласку Јевреја из Египта, пружа пуно могућности за ликовно представљање. У јеврејској визуелној култури средњег века²⁴⁶ не постоји прецизно одређени иконографски репертоар, нити тачно установљен иконографски циклус хагаде. Оно што је свакако обавезно а у складу са халахичким прописом о *sippur yezi'at Mizzraim* је наративно језгро приче о Изласку.²⁴⁷

Чини се да је сваки наручилац за своју хагаду посебно одређивао опште елементе иконографије, базиране на рабинској интерпретацији Библије,²⁴⁸ док их је уметник разрађивао у складу са својим умећем, познавањем ликовних модела (хришћанских и јеврејских) и сећањем.²⁴⁹ И поред разнородних утицаја може се рећи да се иконографски програм сваке хагаде састоји од два обавезна сегмента: 1. библијских и 2. ритуалних сцена.

За сефардске хагаде са Иберијског полуострва обавезне су оне библијске сцене које илуструју догађаје из Изласка описане у другој књизи Мојсијевој. У зависности од екстензивности циклуса и броја минијатура, циклус најчешће почиње сценом проналаска Мојсија у Нилу – *Фараонова кћи проналази Мојсија*,²⁵⁰ а завршава се сценом славља након преласка Црвеног мора, сценом познатом као *Миријамин плес*.²⁵¹ Овом сценом се, на пример, завршава циклус у *Златној хагади* (f. 15r, ил. 170).

Понекад се творци хагада одлучују за наративну стратегију која наступа *in medias res*: одмах представљају сцене у којима се исказује Мојсијева мисија, најчешће приказивањем сцене *Мојсије и неопалима*

²⁴⁶ Термин *средњовековна јеврејска визуелна култура* коришћен у овом раду преузет је од Епштајна. Cf. M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 5, 15, 49, 74-75, 102, 197, 268.

²⁴⁷ E. D. Goldschmid, *Haggadah shel Pessah: Mekoroteihah ve toldoteihah*, Jerusalem 1969, 51-53 (на хеврејском).

²⁴⁸ Епштајн тврди да су наративни циклуси настали у сложеној интеракцији између рабинске интерпретације текста Библије и савременог јеврејског искуства које се формирало у интеракцији са окружењем у коме су поједине заједнице живеле. Cf. M. M. Epstein, *op. cit.*, 68.

²⁴⁹ К. Когман Апел до детаља покушава да реконструише уметнички *procédé* при настанку неких од најпознатијих сефардских илуминираних хагада. Cf. K. K. Appel, *Illuminated Haggadot*, 47-88.

²⁵⁰ 2 Мој, 2:5.

²⁵¹ Даничић каже: „и Марија пророчица, сестра Аронова узе бубањ у руку своју.“ 2 Мој, 15:20.

купина.²⁵² Овакве примере имамо у *Риландс* (f. 1 3v ил. 219) и *Братској хагади* (f. 1v ил. 174). Није ретко да се пре циклуса Хагаде у ужем смислу појаве и сцене из циклуса Стварања. Тако на пример *Сарајевска хагада*, која је уједно и сефардска хагада са најбогатијим иконографским програмом, почиње циклусом Хексамерона²⁵³ (f. 1v - 2r, ил. 1-10), док *Златна хагада* наступа са хронолошки нешто каснијом сценом из циклуса о Адаму - *Адам именује животиње* (f. 2v, ил. 105).²⁵⁴ У нашој грађи најмањи циклус има *Риландс хагада* чији циклус почиње сценом *Мојсије пред неопалимом купином* (f. 13v, ил. 219) а завршава се *Преласком Црвеног мора* (f. 19 v, ил. 252).²⁵⁵

На библијски циклус се без цезуре – и најчешће и на истој страни – наставља ритуални циклус који илуструје неке аспекте прославе празника. Овакав распоред сцена посебно је наглашен у *Златној хагади*. У њој је на истом фолију (15r, ил. 169) приказана и сцена *Миријамин плес*, која означава крај циклуса Егзодуса, као и три ритуалне сцене: припрема мацеса (ил. 171), чишћење куће и потрага за хамецом (ил. 172) и припрема пасхалног јагњета (ил. 173).

Иако Танах говори о библијској историји као хронолошком току догађаја, постбиблијска егзегеза се заснива на Нахманидовом херменеутичком принципу по коме не постоји „време пре и после Торе.“²⁵⁶ Тако се хронологија, каузалност и остали наративни принципи не примењују у мидрашима – рабинским тумачењима на којима се великим делом заснива наратија хагаде – већ се и ритуалне сцене, заједно са библијским, представљају у оквиру јединственог циклус хагаде, иако у суштини представљају два различита времена: историјско и савремено.²⁵⁷

²⁵² 2 Мој, 3:2.

²⁵³ 1 Мој, 1-2:3.

²⁵⁴ 1 Мој, 2:20.

²⁵⁵ 2 Мој, 14:22.

²⁵⁶ A. Funkenstein, „Nachmanides Symbolical Reading of History,“ in: *Studies in Jewish Mysticism*, J. Dan, F. Talmadge (eds.), Cambridge, Mass: Association for Jewish Studies, 1982, 129-50.

²⁵⁷ О овој теми са старијом литературом више код Когман Апел (*op. cit.*, 87, нап. 17 *et passim*).

Ритуалне сцене²⁵⁸ обухватају два тематске целине: 1. припрему за Песах и 2. Седер вечеру. Први чин подразумева халахичку обавезу чишћење куће уочи празника у потрази за остацима дизаног теста (хамец) чије присуство и поседовање је забрањено у време празника, као и *hagalat kelim* – ритуално чишћење посуђа. Затим следи припрема теста од кога се прави мацес и које се ставља у пећницу како би се касније поделило укућанима. Затим се припрема и дели харосет.²⁵⁹ Циклус ритуалних сцена се завршава приказом Седер вечере.

Каталонски илуминирани рукописи приказују само део ових припрема. У оквиру циклуса уводних минијатура, *Сарајевска хагада* представља само дељење мацеса (f. 33v, ил. 98) и харосета (f. 33v, ил. 99). Ове две сцене су, у очима ствараоца циклуса ове хагаде, очигледно од великог значаја будући да се појављују као једине сцене ритуалног дела програма у оквиру уводних минијатура.²⁶⁰ *Златна хагада* има најопсежнији ритуални циклус и приказује обе горе наведене сцене, али повезане у једну илустрацију (f. 15r, ил. 171). За њом затим следе сцене чишћења куће и тражења хамеца (f. 15r, ил. 172) и ритуално прање посуђа као и клање пасхалног јагњета (f. 15r, ил. 173). *Братска* (f. 7v, ил. 206) и *Риландс хагада* (f. 19v, ил. 253) деле исту, сведену иконографију: поред Седер вечере приказују само припрему пасхалног јагњета.

²⁵⁸ Понеки аутори ове сцене називају и „литургијске слике.“ Cf. S. Shalev-Eyni, „Jerusalem and the Temple in Hebrew Illuminated Manuscripts: Jewish Thought and Christian Influence,“ in: *L'interculturalita dell'ebraismo a cura di Mauro Perani*, Ravenna 2004, 173.

²⁵⁹ J. Tabor, „Towards a History of the Paschal Meal“ in: *Passover and Easter: origin and History to Modern Time*, P. F. Bradshaw, L. A. Hoffman (eds.), *Two liturgical Traditions*, vol. 5, Notre Dame ID, 1999, 62-80.

²⁶⁰ Интересантно је да нема текстуалних потврда обичаја који је овде илустрован и који је, изгледа, био карактеристичан само за Иберијско полуострво. Богати угледник уочи Седера наређује слугама да поделе мацес и харосет - који су суштински састојци Седер вечере - и чије узимање је религијска обавеза. Терез Мецгер у овом обичају види цедака (*tzedaqah*), основну врлину која се руководи осећањем правде и љубави према ближњем. Cf. M.&Th. Metzger, *Jewish Life in the Middle Ages: Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*, New York: Alpine Fine Arts Collection, 1988, 212. Когман Апел, међутим, не дели ово мишљење и сматра да се ради о сцени која има изузетно едукативну улогу. О међусобном односу различитих друштвених слојева унутар сефардских заједница, као и о значењу представљене сцене видети више код Когман-Апел (*op. cit.*, 91-101, са старијом литературом о овом питању).

Представа Седера као обавезни део иконографског циклуса хагада, у нашем материјалу се појављује три пута: у *Сарајевској* (f. 31v, ил. 103), *Братској* (f. 7 v, ил. 207) и *Риландс хагади* (f. 19v, ил. 254). Представља се у ентеријеру, за столом и одличан је повод за илустрацију савремене праксе религиозног живота Јевреја.²⁶¹ Представа Седер вечере у хагади је, у ствари, слика у слици. Јеврејска породица која учествује у Седеру представља се карактеристично: поред оца ту су увек деца и гости; на столу се налази копија хагаде и ритуална храна, најчешће препознатљиви облик мацеса. Обично је веома наглашен и јастук на који се, према прописима Седера, током вечере мора ослањати.²⁶² Већ је Рахел Вишњицер приметила да је архитектонски мизансцен Седер сцена компонован према хришћанском моделу Тајне вечере.²⁶³ Ипак, сличност је, свакако само начелна: наиме иако је Тајна вечера, у суштини, такође била Седер вечера, њена иконографија је потпуно другачија.²⁶⁴ Без сумње је ипак да је за обе сцене заједничка представа ентеријера.

Осим у циклусу минијатура које се појављују испред хагаде, као у оквиру текста у *Братској* (f. 7 v, ил. 207) и *Риландс хагади* (f. 19v, ил. 254), интересантно је и да се илустрација Седера појављује као издвојена сцена у оквиру самог текста хагаде као на пример у *Сарајевској хагади* (f. 31v, ил. 103). Понекад се може наићи и на пример у коме се ова сцена појављује два пута. Ово је случај са *Братском хагадом* у којој се Седер вечера појављује представљена и као издвојена минијатура (f. 7v, ил. 207) и као заставица (f. 8, ил. 208).

Ипак, како сефардске хагаде нису уједно и најстарије познате илуминиране хагаде, интересантно је овако већ дефинисан иконографски програм упоредити са програмом једне ашкенаске хагаде која представља

²⁶¹ Овакав став наводи и Епштајн који опширно дискутује и претходну литературу о овом питању. Cf. M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 76, nap. 1

²⁶² О овом обичају више код Шалев Ејни ("Who are the heirs of Hebrew Bible?," 26 nap. 4).

²⁶³ R. Vishnitzer, "Illuminated Haggadahs," 215.

²⁶⁴ Иако многи хришћански тумачи поричу да је Тајна вечера била уједно и пасхална вечера, сва синоптичка јеванђеља се у томе слажу (Мт. 26:17-19; Мк. 14:12-16; Лк. 22:7-15). О најновијем виђењу хронологије у вези са Тајном вечером видети више код: C. J. Humphreys, *The Mystery of the Last Supper*, Cambridge: Cambridge University Press 2011, 72.

најстарији сачувани пример овако украшене књиге. Ради се о такозваној *Хагади са са птичијим главама*, илуминираној највероватније у Мајнцу око 1300. године, која се данас чува у Израелском музеју у Јерусалиму (Ms 180-57).²⁶⁵ У овом рукопису, који се састоји од четрдесет и седам фолија, постоје само две пуне стране минијатура: уводна (f. 1v) и завршна (f. 47r), док се остале налазе распоређене као маргиналне илустрације у оквиру текста²⁶⁶ или као *bas de page*.²⁶⁷

За разлику од сефардских хагада, иконографски програм минијатура ашкенаских хагада непосредније прати делове текста у чијој близини се налази.²⁶⁸ Упркос томе што се у овом рукопису први пут у историји јеврејске визуелне културе појављује, овај иконографски циклус хагаде већ делује потпуно одређено и може нам бити показатељ о томе шта чини најмањи обавезни циклус хагада. И премда Епштајн у својој књизи упозорава да овакав археолошки приступ иконографији треба узимати са резервом, будући да сматра да свака хагада има свој сопствени програм,²⁶⁹ за нас је интересантно да се у свим овим сценама архитектура појављује као иконографски индекс.

У *Хагади са са птичијим главама*, две стране са минијатурама представљају иконичне сцене, илустрације есхатолошког Песаха (*Pessah Ge'ulah*):²⁷⁰ 1. Седер вечеру и 2. Обновљени Јерусалим (f. 47r ил. 259). Обе сцене су дефинисане архитектуром.

²⁶⁵The *Birds Head Haggadah of the Bezalel National Art Museum in Jerusalem*, Introductory Volume, M. Spitzer (ed.), Jerusalem: Tarshis Books, 1965-67, 2:15-19, репринт у "The Birds Head Haggadah: An Illustrated Hebrew Manuscript of ca. 1300," in: *Late Antique, Early Christian and Medieval Art selected papers*, M. Shapiro (ed.), New York: G. Braziller, 1979, 380-8.

²⁶⁶ F. 12r, f. 15r, f.15v, f. 21r, f. 33r.

²⁶⁷ F. 21r, f. 21v, f.22r, f. 22v, f.23r, f. 24v, f. 25r, f. 25v, f. 26r, f. 26v, f. 27v, f. 46v.

²⁶⁸ K. Kogman-Appel, "Hebrew Manuscript Painting," 255, нап. 63.

²⁶⁹ M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 105.

²⁷⁰ Овим термином Михаел Епштајн описује есхатолошки тренутак у коме ће пасхална жртва бити принесена у обновљеном храму. Рабинска традиција говори о томе да ће будуће избављење десети 15. дана месеца нисана, ноћи која обележава излазак из Египта. Те ноћи, Мојсије је објавио да је Господ спасао Израел од анђела уништења. Традиција каже да ће у времену које долази ова ноћ донети и коначно избављење. О теолошкој аргументацији оваквог става са изворима више код Епштајна. *Ibid.*, 285, нап. 3.

Затим, у оквиру маргиналних илустрација, следе три врсте наративних сцена: библијске, ритуалне и есхатолошке. Ни једна од њих није постављена на основу хронологије која се појављује у Библији већ зависи од текста хагаде у чијој близини се налази.²⁷¹

Из овде изложеног погледа на теме које се појављују у средњовековним хагадама, сефардским и ашкенаским, може се закључити да „костур“ иконографије хагаде чине следеће теме, места и актери:

Библијске теме:

1. *Предисторија Егзодуса. Сцене из циклуса Стварања.* Најчешће се представљају неке од сцена везане за патријархе: Аврама, Исака и Јакова. У оквиру овог циклуса архитектура се најчешће појављује у сценама *Грађење Нојеве барке*,²⁷² *Вавилонске куле*²⁷³ и *Пропаст Содоме и Гоморе*.²⁷⁴
2. *Долазак Јевреја у Египат.* Овај догађај је најчешће представљен неком сценом из циклуса о Јосифу: *Јосифов сан*,²⁷⁵ *Јосиф и Потифарова жена*,²⁷⁶ *Јосиф тумачи снове*,²⁷⁷ *Јосиф и браћа*,²⁷⁸ *Смрт Јосифова*.²⁷⁹

²⁷¹ Недоследност у наративним секвенцама ове хагаде први је приметио Бецалел Наркис који је, погрешно, сматрао да „уметник није био довољно способан да усагласи илустрације са текстом и да није био довољно способан да модел правилно пренесе“. У изгубљеном моделу, сугерише он, „илустрације би следиле очекиване секвенце без грешака“. Cf. *The Bird's Head haggadah*, 90. Како је Наркис био ученик Курта Вајцмана, овакав његов став је у складу са Вајцмановом *генеалогском теоријом*. Ова теорија претпоставља постојање једног јеврејског визуелног *Uhr*-модела, насталог у антици који касније следе сви облици јеврејске визуелне културе, посебно илуминирани рукописи средњег века. Овакв начин размишљања, као и сама Вајцманова теорија је у последње време одбачена зарад нијансиранијег приступа сваком рукопису појединачно. Cf. *supra* нап. 50 и нап. 244.

²⁷² *Сарајевска хагада (CX), f. 4 r, ил. 16; Златна хагада (3X) f. 2v, ил. 108.*

²⁷³ *CX, f. 6 r, ил. 22; 3X, f. 3r, ил. 111.*

²⁷⁴ *CX, f. 7v, ил. 24; 3X, f. 4v, ил. 115.*

²⁷⁵ *CX, f. 11v, ил. 36;*

²⁷⁶ *CX, f. 13v, ил. 42; 3X, f. 6v, ил. 128.*

²⁷⁷ *Тумачење сна пекару: CX, f. 13v, ил. 43; тумачење сна фараону: CX, f. 14r, ил. 46; 3X, 7 r, ил. 131.*

²⁷⁸ *CX, f. 16r-18r ил. 51-56; 3X, f. 6v, ил. 125.*

²⁷⁹ *CX, f. 20r, ил. 63.*

У рабинској литератури Јосиф је представљен као отелотворење праведности спрам изазова асимилације. Он је невољни учесник стране културе, архетип детета отетог из родитељског дома (*tinok she'nishba*).²⁸⁰ Господ „режира“ читаву његову одисеју са намером да његову браћу и оца доведе у Египат како би завет дат Авраму „како ће судити и народу којему ће служити; а после ће они изаћи с великим благом“ био испуњен.²⁸¹ У *Сарајевској хагади* овај део библијске наратије почињу сценом Јосифов сан (f. 11v, ил. 36) а у *Хагади са са птичијим главама* сценом *Јаков и синови одлазе код Јосифа у Египат* (f. 12v). У циклусу о Јосифу Египат је најчешће представљен архитектуром као у сцени *Смрт Јосифова* из *Сарајевске хагаде* (f. 20r, ил. 63).

3. *Ропски рад у Египту*. Тешки услови живота и рада у Египту су главни разлог и повод Изласка.²⁸² Ропски рад се представља грађењем градова, најчешће *Питома* и *Рамзеса* као у *Златној* (f. 11r, ил. 151), *Риландс* (f. 15r, ил. 229) и *Хагади са птичијим главама* (f. 15r ил. 257).
4. *Мојсије*. Мојсије је спасилац јеврејског народа из египатског ропства те самим тим главна личност наратије Изласка. Најчешће се представљају сцене у вези са његовим рођењем и првим чудима,²⁸³ као и циклусом казни које Господ шаље Египћанима преко Мојсија.²⁸⁴ У овом циклусу представе архитектуре или архитектонских облика су вема заступљене: најпре то је ковчег у коме је спасен Мојсије као

²⁸⁰ Овакав Јосифов статус произилази из чињенице да Јосиф није подлегао завођењу Потифарове жене са једне стране, те да је, упркос одвођењу у ропство, сачувао свој јеврејски идентитет. Cf. *Pesikta de Rab Kahana. R. Kahana's Compilation of Discourses for Sabbaths and Festal days*, W. G. Braude, I. J. Kapstein (eds.), Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 2002, 635.

²⁸¹ 1 Мој, 15:14.

²⁸² „И Господ рече Авраму: знај за цијело да сјеме твоје бити дошљаци у земљи туђој, па ће јој служити и она ће их мучити четири стотине година.“ 1 Мој, 15:13.

²⁸³ *CX* (fls. 20r – 21v, ил. 66, 67), *3X* (f. 10v ил. 147), *BX* (f. 1 v ил. 174), *PX* (f. 14r ил. 222, 14v ил. 226).

²⁸⁴ *CX* (fls. 22r-26r ил. 69-82), *3X* (fls. 11r-14v, ил. 153-165) *BX* (fls. 3v-6 ил. 186-200) *PX* (fls. 15v-18r, ил. 232-246). Интересантно је да циклус пошаста недостаје управо у *Хагади са птичијим главама* што је већ 1965. године приметио Бецалел Наркис. Cf. *The Birds Head Haggadah*, 92 и нап. 271 supra.

беба,²⁸⁵ затим се архитектура користи као топографски индекс (Египат, Мидијан, Гошен)²⁸⁶ и на крају се у појединим сценама са фараоном представља ентеријер.

5. *Излазак из Египта. Фараонова потеря* (2 Мој, 14:8) и прелазак *Црвеног мора* (2 Мој, 14:22) су сцене које представљају кулминацију нарације хагаде, њену основну функцију и свакако обавезни део њене иконографије. Појављује се илустрована у свим хагадама наше грађе: *Сарајевској* (f. 27v ил. 85; f. 28r ил. 87), *Златној* (f. 14v, ил. 167; f. 14v ил. 168), *Братској* (f. 6 v ил. 204; f. 7 ил. 205) и *Риландс хагади* (f. 19r ил. 251; f. 18v ил. 250). При представљању Изласка, *Египат* се скоро увек представља архитектуром.²⁸⁷
6. *Давање Торе*²⁸⁸/*боравак у пустињи/падање мане*.²⁸⁹ Ово је једини циклус хагаде у коме се архитектура никада не приказује јер се сцена увек дешава у пејсажу.

²⁸⁵ *СХ* (f. 20r, ил. 64), *ЗХ* (f. 9r ил. 140).

²⁸⁶ Cf. поглавље о топографским представама, стр. 97-103.

²⁸⁷ Cf. стр. 101-103.

²⁸⁸ 2 Мој, 20. У оквиру наше грађе ова сцена је илустрована само у *Сарајевској хагади* (f. 30r ил. 92)

²⁸⁹ 2 Мој, 16:14. Ова сцена је такође илустрована само у *Сарајевској хагади* (f. 29 ил. 90).

7. Топоси – литерарна и визуелна општа места

У класичном образовању, грчки термин *topos* (множина *topoi*), или латински *locus communis*, се односи на формулу општег места која се учи напамет као део тренинга студената у беседништву. И латински и грчки називи се односе на мнемотехнички метод на који алудира Аристотел, а који је касније подробно описан код Цицерона и Квинтилијана, а које је недавно Мери Каратерс својим књигама и текстовима довела у центар научног интересовања.²⁹⁰ Користи се за памћење комплексне листе ствари које се повезују свака са одређеним местом на познатој путањи „(улици)“ или „згради“, тако да је на тај начин могуће подсетити се информације кроз једноставну менталну „шетању“ дуж те „улице“ и „сабирање“ чињеница у њој распоређених. На овај начин запамћени топоси представљају касније залиху компонената или „градивне блокове“ у расправама на скоро било коју тему. У средњовековној Европи, научници су се током средњег века ослањали на топосе, научене из стандардних текстова попут *Rhetorica ad Herennium* или Боецијусове *Topica*.²⁹¹

Термин *topos* је преузет из средњовековне књижевности у коме се појављује посебно у богатом жанру хагиографија.²⁹² Копирање *toposa* светитељског житија следи низ који има Христа као исходиште.²⁹³ Од настанка хришћанства, хришћани су били подстицани да се угледају на Христа. Будући да су светитељи били они који су предњачили у овом опонашању, сасвим је природно да су њихове хагиографије релативно уједначене и представљају наизглед бескрајно рециклирање „залиха“

²⁹⁰ M. Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press 1998; *Ead.*, *The book of memory: a study of memory in medieval culture, Cambridge Studies in Medieval Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, 208; *Ead.*, „Mechanisms for the transmission of culture: the role of the „place“ in the arts of Memory“ in: *Translatio, the Transmission of Culture in the Middle Ages*, (ed.) L. Hollengreen, Arizona Studies in the Middle Ages and Renaissance, Turnhout: Brepols 2008: 1-26.

²⁹¹ *Ead.*, *The book of memory*, 21 *et passim*.

²⁹² Cf. P. Cherchi, „Tradition and topoi in Medieval Literature,“ *Critical Inquiry*, vol. 3, n. 2 (winter 1976), 281-294.

²⁹³ Cf. T. Heffernan, *Sacred Biography: the Saints and their Biographers in the Middle Ages*, Oxford 1988, p.177ff.

наративних топоса. Интересантно је да су хагиографије, осим наративних структура, од својих претходника често преузимале целе пасусе текста дословно – и то не из лењости или плагијаризма – већ као свесни чин опонашања. Ернст Роберт Курцијус је проширио овај концепт у изучавању топоса као "заједничких места" сматрајући да су скоро сви облици западноевропске литературе произашли из њега.²⁹⁴

На одређени начин топоси омогућавају појаву наратива, било да се ради о преради добро познате фабуле или о стварању потпуно нове. За савремену публику, која је условљена апологетиком ренесансног хуманизма, а посебно романтизма и која сматра оригиналност „светим Гралом“ наративног, ово намерно одбацивање новина у корист бескрајне „рециклаже“ постојећих елемената приче је понекад представљено као лоша ствар, симптом типичног „готичког“ менталитета.²⁹⁵

Оно што се може се рећи за литерарне топосе важи и за визуелне наративне циклусе. Систематска поновна употреба визуелних топоса у хагиографским сликаним циклусима има бројне предности, изнад и изван сталног беспрекорног понављања модела. На најједноставнијем, практичном нивоу, то је значило да су уметници могли радити са релативно малим портфолијом визуелних топоса при представљању *vita* светитеља (рођење, образовање, затварање, мучење итд.), који би лако могао да се поново користи или прилагоди за све, а највише за нове приче.²⁹⁶

Такође познавање топоса је чинило живот знатно лакшим и гледаоцима те слике. Када гледалац апсорбује основне елементе одређеног визуелног топоса, он постаје део његовог сазнајног оквира, док су њени односи са

²⁹⁴ E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, Zagreb: Matica Hrvatska 1971, 85-113.

²⁹⁵ St. Whatling, *Narrative art in Northern Europe, c. 1140-1300: A narratological re-appraisal*, (Unpublish. PhD) The Courtauld Institute of Art, University of London, 2010, 73.

²⁹⁶ О традицији и оригиналности у средњовековним рукописима као и о начину преношења модела више код: J. Alexander, *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven: Yale University Press, 1992, 52; R. W. Scheller, *Exemplum: Model Book Drawings and the Practice of artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995.

суседним оквирима решени као тзв. скрипти.²⁹⁷ На пример, иста иконографска сцена или литерарна епизода у средњовековном рукопису ће бити препознатљиви чак и ако су уметнички стил, коришћени модели па чак и конфесионални оквир – као што је овде случај – веома различити. На овај начин се ствара врста „визуелног складишта“ која је врло ефикасана, јер кад год се нешто необично дешава, не морамо чувати сваки детаљ целог догађаја у меморији – потребно је само сачувати показивач на подразумевани скрипт, плус неколико детаља по којима се овај посебни догађај разликује од норме.²⁹⁸

Управо овакав механизам имамо на делу у грађи коју овде анализирамо – поједини топоси архитектонске репрезентације без цензуре и додатног прилагођавања прелазе из хришћанских у хебрејске илуминиране рукописе и уз веома мале интервенције постају део заједничког средњовековног визуелног речника.

²⁹⁷ R. C. Schank and R. P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale 1977.

²⁹⁸ S. Kuchler, W. Melion, "Introduction: Memory, Cognition and Image Production" in: *Images of the Memory: On Remembering and Representation*, S. Kuchler, W. Melion (eds.), Washington: Smithsonian Institute 1991, 1-46.

7.2. Врсте визуелне нарације

Наративни стил је показатељ врсте односа између наративне слике и њој припадајуће приче – механизам путем кога први објашњава овај потоњи. То је *како* али и на одређени начин *шта* наративне семиозе. Да би се ово боље разумело треба размотрити различите начине представљања нарације и неке њихове илустративне примере.

Према класификацији коју даје Вотлинг,²⁹⁹ у средњовековној визуелној уметности постоји више основних врста нарације:

1. *Дискурс-оријентисана слика*. Оваква слика *пажљиво изблиза следи детаље* наведене у тексту који је њен предложак и из кога проистиче. У таквим сликама постоје детаљи који показују веће обраћање пажње на изворни текст (речи). Највећи број илустрација у *Сарајевској хагади* припада овој категорији. У њој илуминатор дословно прати текст било Танаха, било мидраша или неког другог, ванбиблијског текста о чему ће касније више бити речи. Архитектонски елементи се у оваквој врсти визуелног приповедања исказују као веома моћни наративни агенти било да се ради о начину представљања зидова и фасада или о детаљима као што су решетке на прозорима.
2. *Фабула–оријентисана наративна слика*; ова врста слике садржи интерполиране детаље који нису изричито наведено у тексту али који се подразумевају, или су неопходни основну причу. Захтева од аутора минијатура да „мисли изван текста.“ Често се користи као прилика да се у слику унесу елементи који су изостављени из ранијих прича или казивања и који су од неког значаја за локалну / савремену публику. То је случај са представом седмог дана Стварања у *Сарајевској хагади* (f. 2 r ил. 10) у којој је „суботњи одмор“³⁰⁰ персонификован у мушкој особи представљен у амбијенту савременог, готичког ентеријера.

²⁹⁹ *Ibid.*, 42-43.

³⁰⁰ *Gottes Sabbatruhe* in: D. H. Müller, J. von Schlosser, *op. cit.*, 34.

3. *Топос*. Генеричка слика која се користи да представи наративни сцену која се појављује у толико различитих наратива да је постала опште место. Стандардизовани начин да се обједине неке заједничке функције наратива. У нашој грађи највећи део архитектонских представа спада у ову категорију било да се оне налазе у оквиру иконицких сцена (Храм)³⁰¹ или наративних представа (*представе градова и утврђења*).³⁰²

8. Архитектонска репрезентација теоријско–терминолошка разматрања

За представу архитектуре у оквиру наративног циклуса најчешће се употребљава термин *архитектонска репрезентација*.³⁰³ Кетрин Когман Апел употребљава термин *архитектонска позадина*,³⁰⁴ наизменично са термином *архитектонски мотиви*³⁰⁵ помињући на појединим местима и улогу оваквих представа које види као *уједињујућу архитектонску позадину*,³⁰⁶ док Рахел Вишњицер употребљава термин *архитектонски аксесоар*.³⁰⁷

Оваква терминологија јасно изражава однос према архитектури која у оквиру наративних циклуса хебрејских илуминираних хагада представља јединствени интегративни фактор. Својом конструктивном функцијом она успоставља оквир, „позорницу“ за појаву наративне сцене или како је то недавно назвао Волфганг Кемп – „наративни простор.“³⁰⁸

Олег Грабар је, у свом истакнутом есеју *Посредовање орнамента* поставио сасвим нове методолошке оквире посматрања и проучавања архитектонске репрезентације који су умногоме дефинисали теоријска и методолошка начела ове дисциплине од појаве овог изузетно утицајног есеја

³⁰¹ Cf. стр. 104-106.

³⁰² Cf. стр. 97-103.

³⁰³ O. Grabar, „The Mediation of Ornament“, *The A.W. Mellon Lectures in Fine Arts* 1989, The National Gallery of Art, Washington D.C, Bollingen Series XXXV 38, Princeton 1992, 156.

³⁰⁴ K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot*, 54.

³⁰⁵ *Ibid.*, 76, 91.

³⁰⁶ *Unifying architectural background. Ibid.*, 82.

³⁰⁷ *Architectural accessories*. R. Vishnitzer, „Illuminated Haggadahs,” 196.

³⁰⁸ *Erzählraum*. Cf. W. Kemp, *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, München: C. H. Beck 1996, 9.

до данас.³⁰⁹ Он је најпре истакао средњовековну праксу употребе архитектуре у друге сврхе, осим представљања саме архитектуре, што је, као методолошко начело било донекле већ познато и анализирано у одређеним средњовековним епохама.³¹⁰ Грађевине или неки њени делови, по његовим речима, користиле су се како би „променили физичку реалност или физички потенцијал архитектуре у упадљиво делотворан израз нечег потпуно другачијег од архитектуре саме.“³¹¹Базирајући своје увиде на аналогiji са писмом и орнаментом, овај аутор је, затим дошао до увида да је архитектонска репрезентација у средњем веку један од начина на који се представља тема, врста организовања дводимензионалног простора, дакле елемент са примарно декоративном улогом.³¹² Другим речима, архитектура успоставља оквир, позорницу за појаву наратије а заједно са начином представљања простора одређује и специфично становиште које има шире, културолошко значење на шта ћемо се вратити у каснијој дискусији.³¹³ Грабар такође упозорава да је проблем посматрања архитектуре веома комплексан и да историчари уметности често „прерано доносе закључке о моделима који стоје иза цртежа.“³¹⁴

У *Сарајевској хагади* архитектонске репрезентације су веома заступљене.³¹⁵ Могу се поделити на две основне категорије – наративне и декоративне илустрације. Прва категорија је највише заступљена у минијатурама на почетку хагаде, а друга у илуминацијама које иду уз текст.

³⁰⁹ O. Grabar, *op. cit.*, 155-193.

³¹⁰ T. Velmans, „Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues,“ CA XIV, Paris 1964, 183-216.

³¹¹ O. Grabar, *op. cit.*, 160.

³¹² *Ibid.*, 172. Поводом представа архитектуре у византијској уметности овакав став је изнела и Елизабет Сарди: "Архитектонске структуре и представе градова у ликовним композицијама или мозаицима из римског и рановизантијског доба задовољавају примарну потребу да се уклопе у празан простор (...) и стога су, пре свега, декоративни елементи". E. Sardi in: *Architecture as Icon*, Sl. Ćurčić, Ev. Hadjityphonos (eds.), Princeton: Princeton University Art Museum 2010, 76. Не треба изгубити из вида да је тек након 13. века дијаграм као схематски начин представљања изграђене структуре ушао у општу употребу у западној Европи.

³¹³ У својој последњој студији Ханс Белтинг на више места говори о *историји погледа* као врсти *differentia specifica* одређене културе. Cf. H. Belting, *Florenz & Baghdad*, 211-221.

³¹⁴ O. Grabar, *op. cit.*, 162.

³¹⁵ Од шездесет и девет минијатура уводног циклуса, четрдесет минијатура има неку врсту представе архитектуре.

Посматрајући архитектуру као посредника између писма и слике у оквиру кодекса, Грабар је затим истакао три могућа нивоа интерпретације – културни, кодиколошки и перцептивни.³¹⁶

Културни или историјски модел интерпретације је до сада најчешће коришћен у историјско уметничкој интерпретацији. У њему се представа архитектуре повезује са другим већ виђеним сликама, на основу поклапања детаља. Најважнија последица овог модела интерпретације је да се уз помоћ прецизне идентификације архитектуре слика претвара у *представу*, врсту *архитектонског портрета*.³¹⁷ Овакав модел се користи за иконографску атрибуцију и доношење закључка о теми представе, не о самој представљеној архитектури. Овакав је највећи број архитектонских представа у нашој грађи.

*Кодиколошки модел*³¹⁸ посматра употребу архитектуре на таксономијском нивоу. У њему се архитектура појављује не као илустрација текста већ као визуелни одговор на неке функције текста као што су посвета, мнемотехнички знак или *mis-en-page*.³¹⁹ Наиме рукописна књига нема само функцију као подлога за слике и текстове већ је и предмет који сам заузима и ствара простор, а његова употреба укључују и руковање тим предметом.³²⁰ Током средњег века, разумевање књиге у просторном смислу огледа се у распореду украшених страница у књизи. "Улазним" и "излазним" страницама се често додељују одређени свечанији изглед док су „стазе“ кроз књиге трасиране, на пример, изградњом простора који покрива неколико страница, или начином на који се води поглед кроз структуру странице.³²¹

³¹⁶ *Ibid.*, 160.

³¹⁷ O. Grabar, *op. cit.*, 162.

³¹⁸ *Ibid.*, 162-172.

³¹⁹ О многобројним нивоима комуникације у средњовековном тексту као и о историјском контексту средњовековне визуелне семиологије више код: M. Camille, „The Book of Signs, Writing and visual difference in Gothic manuscript illuminations“, *A journal of Verbal/Visual Enquiry*, Vol. 1, iss. 2, 1985, 133-148.

³²⁰ Интересантан је начин на који се овај проблем третира у другим културама. Cf. J. Kim, *Receptacle of the Sacred: Illustrated Manuscripts and the Buddhist Cult in South Asia*, Berkley: University of California Press, 2013.

³²¹ Какав је прецизно однос између писаног текста и простора рукописа у коме се он изражава и како текст и простор заједнички изражавају идеју светости више код: A. Spitzer, S. Hamilton, *Defining the Holy: Sacred space in Medieval and Early Modern Europe*, Aldershot: Ashgate 2005. О овом питању у јеврејском контексту је до сада најбоље писао Михаел Батерман који је проучавао један тип илуминација који се појављује у оквиру текста хагаде а то су

У Сарајевској хагади улогу *grand entrée*-а, „свечаног улаза“ у текст има илуминација на f. 3r (ил. 101) са представом *Обновљеног Јерусалима*. О улози ове илуминације као рама текста биће касније више речи.³²² Улогу у изградњи простора рукописа имају и представе Питома и Рамзеса. У дну фолија 13v (ил. 101a), након текста у коме се говори о градњи ових египатских градова, налази се схематизована представа две куле са истакнутим фасадама. Њена улога је овде више структурална него илустративна, она ствара визуелну цезуру, „одмориште“ од континуираног текста и врсту орнамента при попуњавању странице. Стога би се могло рећи да је њена архитектура пре евокативна него „портретска“ и да произилази из процеса уобличавања рукописа у целини а не из потребе за репрезентацијом.

Слична је улога и „романичке лође“ (f. 39 r) која носи последње речи псалма за благослов захвалности у којој су, претпоставља се, тек у 15. веку досликане мушка и женска фигура³²³ и која представља „излаз“ из илуминираног дела рукописа хагаде у њен песничко–обредни додатак.

Перцептивни, или како га Грабар назива *оптисемички* ниво интерпретације,³²⁴ је ниво архитектонске морфологије за чије адекватно тумачење неопходно проширити нивое тумачења многим другим пољима како би се стигло до адекватног разумевања архитектонских елемената. То је ниво интерпретације који користи генеричке слике, топосе, тако да исте морфолошке карактеристике могу представљати веома различиту архитектуру. То је случај са топографским представама из наше грађе о чему ће више бити речи касније.³²⁵

представе марора и мацеса. Ове представе се, као илустрације, налазе на местима на којима текст *уводи* причу о сваком од њих; осим важних иконографских паралела са хришћанским учењем о хостији, ове илуминације су важне за нашу расправу јер представљају пример структурирања простора књиге. Cf. M. Batterman, “Bread of Affliction, Emblem of Power: the Passover Matzah in Haggadah Manuscripts from Christian Spain,” in: *Imagining the Self, Imagining the Other*, 53-89.

³²² Стр. 81-89.

³²³ C. Roth, *The Sarajevo Haggadah*, 24.

³²⁴ O. Grabar, *op. cit.*, 172 *et passim*.

³²⁵ Cf. стр. 97-103.

9. Сценографија, евокација или нешто треће?

Репертоар архитектонске репрезентација заступљен у нашем материјалу можемо поделити на више независних категорија које припадају или архитектонској репрезентацији у ужем смислу, или архитектонским елементима уз помоћ којих се конструишу (отворен и затворени) простор или рам. Сви они се користе како би се наративна сцена истакла или боље представила. Архитекстонска репрезентација стога обухвата:

1. *Представу позадине сцене* која је, у ствари, представа простора, као и представу *ентеријера* као дела простора
2. *Рам* – оквир у коме се одвија наративна сцена
3. *Архитектонски декор* као врсту *mis-en-scène-a*
4. *Грађену архитектуру* – Нојев ковчег, ковчег завета и вавилонску кулу
5. *Топографске представе*: Содома и Гомора, Египат, Мидијан, Гошен, Рамзес
6. *Представу Храма*

9.1. Позадина–простор

У свим минијатурама *Сарајевске хагаде* простор у коме се одиграва библијска нарација је плитак, било да се ради о пејсажу, отвореном или затвореном простору. Простор је „исечен“ одмах иза првог плана у коме се радња дешава и ограничен је само на уску траку у којој се крећу главни актери. *Erzählraum*³²⁶ је претворен у сићушну „позорницу за наративну акцију.“³²⁷

Скученост првог плана додатно је наглашена вишеструким начинима дематеријализације позадине. У највећем броју случајева позадина минијатуре је *теселирана* – издељена на ситне квадратиће – које су понегде и додатно украшене белим дијагоналним линијама.³²⁸

Други начин дематеријализације простора је представљање другог плана украшеног само стилизованим орнаментом. На плавој или *vermillion*

³²⁶ Волфганг Кемп (*Die Räume der Maler*, 9) говори о "наративном простору" у коме су "простор и акција координирани" јер сликар ствара позорницу, сцену за појаву нарације. Уколико се оваквој поставци да идентитет приказивањем на исти начин, онда се она може препознати у различитим наративним ситуацијама где постаје топос приказивања. Интересантно је да је сличан поступак, у то време био веома популаран у методичкој обуци "уметности сећања" (*ars memoriae*). Cf. M. J. Carruthers, *The book of memory*, 153-195.

³²⁷ Н. Belting, *Florenz & Baghdad*, 246.

³²⁸ Сесил Рот (*The Sarajevo Haggadah*, 25) овакву позадину назива „carpet like ground.“ Од шездесет и шест минијатура *Сарајевске хагаде*, овакав начин украшавања позадине присутан је у четрдесет и четири: f. 4r, *Убиство Авеља* (ил. 15); f. 4 r, *Градња ковчега* (ил. 16); f. 5 v, *Крај потопа* (ил. 19); f. 6 r, *Нојево пијанство* (ил. 21); f. 7v, *Припрема за жртвовање Исака* (ил. 25); f. 8r, *Жртва Аврамова* (ил. 27); f. 8r, *Ревека скаче са камиле* (ил.28); f. 9v, *Ревека рађа близанце* (ил.30); f. 9v, *Благослов Јакова* (ил. 31); f. 10 r, *Благослов Есава* (ил.33); f. 10 r, *Лествице Јаковљеве* (ил.34); f. 11v, *Јосиф прича браћи сан* (ил. 37); f. 12 r, *Браћа бацају Јосифа у јаму* (ил. 39); f. 12 r, *Браћа продају Јосифа Исмаелићанима* (ил. 40); f. 13v, *Јосиф и Потифарова жена* (ил. 42); f. 13v, *Јосиф тумачи сан пекару* (ил. 43); f. 14r, *Фараонов сан* (ил. 45); f. 14r, *Јосиф тумачи сан фараону* (ил.46); f. 15v, *Јосиф скупља седам година сву храну* (ил.48); f. 15v, *Браћа долазе код Јосифа* (ил. 49); f. 16r, *Јосиф и браћа* (ил. 51); f. 16r, *Јосиф и Венјаминова врећа* (ил.52); f. 17v, *Јосиф и Јехуда* (ил.54); f. 17v, *Јосиф се открива браћи* (ил. 55); f. 18r, *Браћа се враћају оцу* (ил. 57); f. 18r, *Јаков и потомци долазе у Египат* (ил.58); f. 19v, *Смрт Јакова, одлазак у Ханаан* (ил. 60); f. 19v, *Повратак Јосифа* (ил. 61); f. 20r, *Смрт Јосифова, спуштање у Нил* (ил. 63); f. 20r, *Фараонова кћи проналази Мојсија* (ил. 64); f. 21v, *Мојсије и неопалима купина* (ил. 66); f. 21v, *Аронов штап се претвара у змију* (ил. 67); f. 23v, *Трећа пошаст: ваши* (ил. 72); f. 24r, *Пета пошаст: помор стоке* (ил. 75); f. 24r, *Шеста пошаст: пепео* (ил.76); f. 28r, *Миријамин плес* (ил. 88); f. 29v, *Пад мане* (ил. 90); f. 30r, *Давање Торе*, (ил. 92); f. 31v, *Мојсијев благослов* (ил. 94); f. 31v, *Исус Навин* (ил. 95); f. 33v, *Давање харосета* (ил. 98); f. 33v, *Давање мацеса* (ил. 99); f. 25r, *Рабан Гамлијел* (ил. 102); f. 31v, *Седер вечера* (ил. 103).

позадини појављују се представе стилизованих гранчица³²⁹ или лозе³³⁰ а понегде и фине, беле звезде.³³¹ Овакав начин украшавања присутан је у знатно мањем броју сцена.

Сцене у којима не постоји ни један од ова два начина дематеријализације простора веома су ретке у *Сарајевској хагади* и везане су за сцене са великим бројем детаља и, посебно, за иконичне сцене, нпр. у представама *Храма* (f. 32г, ил. 96) и *Синагоге* (f. 34г, ил. 100).

У овим првим, носилац значења и разумевања слике, *иконографски кључ*, толико је мали да постоји бојазан да би, услед украшавања позадине могао бити изгубљен т.ј. да би декорација могла утицати на јасноћу наратије.³³² Наиме, украшавање позадине у сцени *Почетак потопа*, а посебно у појединим сценама из *Циклуса о пошастима* сведено је на минимум,³³³ премда никада није изостављено.³³⁴ У првој сцени *Потопа* улогу декорације позадине преузимају вертикални зраци кише,³³⁵ а у пошастима са представом града³³⁶ и скакаваца³³⁷ велики број ситних белих акцената (град), односно велики број крупних крилатих инсеката (скакавци).

Да се при оваквом начину представљања позадине не ради само о специфичности *Сарајевске хагаде* говори нам и поређење са осталим хагадама из наше грађе. Наиме у *Риландс* и *Братској хагади* однос према представљању позадине скоро је истоветан. Квадратићи из позадине сцена у

³²⁹ F. 7v, *Лот и његове две кћери* (ил. 24); f. 22г, *Прва пошаст: крв* (ил. 69); f. 23v, *Четврта пошаст: звери* (ил.73).

³³⁰ F. 3v, *Први грех* (ил.13); f. 11v, *Јосифов сан* (ил. 36); f. 22г, *Друга пошаст: жабе* (ил. 70).

³³¹ F. 3v, *Стварање Еве* (ил.12).

³³² Овај феномен није непознат у средњовековној и каснојој уметности. Наиме тамо где мноштво детаља декорације прети да изазове конфузију и нејасноћу, посебно у кључним, наративним елементима слике, они се изостављају. О овој карактеристици више код: Ч. Маринковић, *Слика подигнуте цркве, Представе архитектуре на ктиторским портетима у српској и византијској уметности*, Београд: Принцип Бонарт Прес 2007, 71, нап. 318.

³³³ И доминантно наративне сцене као што су оне на f. 25v, *Седма пошаст: град и олуја* (ил.78), f. 25v, *Осма пошаст: скакавци* (ил.79) и f. 29v, *Долазак у Елим* (ил. 91) имају декоративне бордуре.

³³⁴ Овакав начин третирања позадине присутан је и у илуминацијама у оквиру текста (f. 25г, *Рабан Гамлијел* (ил. 102) и f. 31v, *Седер вечера* (ил. 103), не само у уводним илустрацијама.

³³⁵ F. 5 v, *Потоп* (ил.18).

³³⁶ F. 25v, *Седма пошаст: град и олуја* (ил. 78).

³³⁷ F. 25v, *Осма пошаст: скакавци* (ил. 79).

Сарајевској хагади су у Риландс хагади још наглашенији и декоративнији: украшени су љиљанима,³³⁸ цветовима,³³⁹ и златним стилизованим орнаментом лозице.³⁴⁰ У појединим сценама се стога стиче итисак да се ради о тканинама које се налазе иза актера, а не о позадини.³⁴¹ Као што ће касније бити истакнуто, однос Риландс и Братске хагаде стилски је веома близак,³⁴² те се то односи и на начин предствља позадина у овој трећој хагади. На појединим местима се чак, при употреби орнаментa и претерује³⁴³ те се повремено стиче снажан утисак *horror vacui*. У Златној хагади функцију дематеријализације простора врши златна позадина издељена по дијагонали на квадратиће и ситне тачке. Други план се скоро хаптички истиче чиме се сваки потенцијални илузионизам у представи простора у потпуности негира.³⁴⁴ Ово је посебно важно имајући у виду да су поједини елементи архитектуре у овој хагади дати у фронталној или чак косој пројекцији.³⁴⁵

Формална монотонија која проистиче из употребе оваквог једног система декорације позадине у Сарајевској хагади је разбијена доследним спровођењем колористичке динамике – плава и *vermillion* се у читавом

³³⁸ *Fleur de lis*. Риландс хагада (РХ), ф. 14 г, Чудо са Мојсијем (ил. 222).

³³⁹ *Ibid.*, ф. 14г, Повратак у Египат (ил. 223); ф. 15г, Мојсије и Арон пред фараоном, (ил. 228); ф. 15г, детаљ, Ропски рад у Египту (ил. 229); леви део композиције ф. 18г, Десета пошаст: смрт прворођених (ил. 246).

³⁴⁰ *Ibid.*, ф. 15в, Аронов штап гута остале (ил. 231); ф. 15в, Прва пошаст: крв (ил.232); ф. 16г, Друга пошаст: жабе (ил. 234); ф. 16г, Трећа пошаст: вашке (ил.235); ф. 16в, Четврта пошаст: звери (ил. 237); ф. 16в, Пета пошаст: помор стоке (ил. 238); ф. 17г, Шеста пошаст: чиреви (ил. 240); ф. 17г, Седма пошаст: град (ил. 241); ф. 17в, Осма пошаст: скакавци (ил. 243); ф. 17в, Девета пошаст: мрак (ил. 244); ф. 18г, Пљачка Египћана (ил. 247); ф. 18в, Излазак из Египта (ил.249); ф. 19г, Прелазак преко Црвеног мора (ил. 251).

³⁴¹ *Ibid.*, ф. 14 г, Чудо са Мојсијем (ил. 222).

³⁴² Cf. нап. 457.

³⁴³ Ово је посебно видљиво на ф. 17г Риландс хагаде (ил. 240) који илуструје Шесту пошаст: чиреве. На овој минијатури је представљено чак три простора са три различите орнаментације: небо са звездама, екстеријер са украсом златне стилизоване лозице и ентеријер. Cf. ил. 240.

³⁴⁴ ЗХ, ил. 104-173.

³⁴⁵ Интересантно је да су у косој пројекцији представљене сцене из обредног дела циклуса Хагаде - ф. 15г, Припрема мацеса (ил. 171) и ф. 15г, Чишћење куће и потрага за хамецом (ил. 172).

рукопису наизменично појављују.³⁴⁶ На тај се начин, визуелним средствима, уноси динамика у наративни след, динамика неопходна да би „праћење ликова од акције до акције“ постојало, тј. да се визуелна нарација не би зауставила. Ова карактеристика је посебно важна у оним подциклусима који имају већи број формално сличних епизода које се понављају – у причама о Јакову и посебно у причи о Јосифу – а које су визуелно и ликовно монотоне.

Који су разлози за овакав однос према представљању позадине? Да ли се само ради о преузетој готичкој склоности ка претераном украшавању или ова одлика има друго, дубље значење? Вербер је мишљења да је овај начин приказивања позадине минијатуре једноставно преузет из школе мајстор Онореа (Maitre Honoré de Paris) који је аутор нешто старијег *Бревијара француског краља Филипа Лепог*.³⁴⁷ Ова Верберова аналогија је, међутим, сасвим површна будући да се овакав начин третирања позадине у овом рукопису не појављује доследно већ само спорадично. Са данашњег становишта неуверљива је и претпоставка да је разлог појављивања оваквог начина представљања позадине жеља да уметник „постигне дубину, у недостатку познавања перспективе.“³⁴⁸ Сматрамо да је управо супротно. Наиме, још је од 1927. године, када је Ервин Панофски први пут изнео своју тезу, ослањајући се на тада веома актуелне радове Ернеста Касирера, прихваћено мишљење да је перспектива симболичка форма „преко које се садржај духовног значења повезује са конкретним чулним знаком.“³⁴⁹ Стога се може рећи да је перспектива културни феномен који далеко превазилази само визуелно изражавање, већ да начином представљања простора на веома

³⁴⁶ Ово смењивање плавих и *vermillion* поља се не односи на уводне минијатуре са представом Хексамерона.

³⁴⁷ *Bréviaire de Philippe le Bel*, Француска национална библиотека (lat. 1023). Рукопис је настао највероватније пре 1296. године. Cf. I. Walter, N. Wolf, *Chefs-d'oeuvre de l'enluminure*, Paris: Taschen 2005, 465-66 и 477.

³⁴⁸ E. Verber, *op. cit.*, 23.

³⁴⁹ E. Panofsky, „Perspektiva kao simbolička forma“ in: *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, Bogovađa 1999, 154.

непосредан начин показује специфичан *Weltanschauung* одређене културе или епохе.³⁵⁰

Уметност позноготичког периода – којој хронолошки и донекле стилски припадају хагаде из наше грађе – подржавала је идеју о "хомогеној целини простора" чије је јединство и недељивост „једном заувек осигурано у романици.“³⁵¹ Са еманципацијом пластичких тела, сматрао је Пановски, испуњава се и еманципује „сфера простора који сада у себи обухвата та тела.“³⁵² Акционо поље оваквих тела, дакле представљала простор налик кутији или *skeni* у којој је издвојен комад стварности. Цео простор приказиван је и гледан са истог становишта и представља кохезивни, затворени, унутрашњи простор наратије. Оваква „северњачко-готичка“³⁵³ концепција простора ће почети да се мења отприлике око 1300. године када – код Ђота и Дуча чији опус, у ствари, представљају велику и крајњу синтезу готичке и византијске уметности – почиње да продире модерно, перспективистичко схватање простора.³⁵⁴ Простор више није зид или табла на које су нанете појединачне фигуре већ постаје провидна равна кроз коју посматрач гледа у неки простор. Хомогени простор, стога, никада није само дат, он у слици увек мора бити конструисан. Ком је културном идиому – као моделу – био склонији илуминатор *Сарајевске хагаде* у односу према представљању простора – горе описаном северно-готичком или неком другом, илузионистичком или апстрактном?

³⁵⁰ О односу перспективе и погледа у последње време је веома инспиративно писао Белтинг, сумирајући на једном месту досадашња истраживања о овој теми. Cf. H. Belting, *Florenz&Baghdad*, 273, нап. 1.

³⁵¹ E. Panofsky, *op. cit.*, 162.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*, 163 *et passim*.

³⁵⁴ W. Kemp, *Die Räume der Maler*, 16-38. И Ханс Белтинг сматра да је негде око 1300. године не само простор већ и наратив претрпео дубоку промену. Пре Ђота, сматра он, наратив је био оскудан и имао је исту интенцију као и Библија: да гледаоца подучи. Али у време Ђота, "Библија почиње да се препричава у облику романа који позива читаоца да саосећа са догађајима и нуди не само информације о детаљима, већ и подстицај за емотивно учествовање." Ликовни циклуси у Капели Арени или у Горњој цркви у Асизију су примери са оваквом богатом наратијом и измењеним односом према посматрачу. Cf. H. Belting, "The New role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory," in: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, H. L. Kessler, M. Shreve Simpson (ed.), Washington: National Gallery of Art 1985, 151-168, 151-168, посебно 162 и 163.

Како се у нашој грађи ради о сефардским хагадама које све настају на подручју Иберијског полуострва током прве три четвртине 14. века, сматрамо да се у оваквом начину представљања простора може видети специфични утицаја арапске културе. Наиме како је то показао Ханс Белтинг, арапски начин поимања простора, посебно идеја *muqarna* – у којој се геометрија користи као посредник између орнамента и простора³⁵⁵ – могла је дати повода илуминатору хагаде да, при представљању позадина минијатуре, тј. простора, преузме овај културни модел.

У декорацији средњовековних хебрејских илуминираних рукописа, посебно Библија, арапски утицај добро је познат.³⁵⁶ Исламски аниконични идиом се појављује око 1230. године најпре у Кастиљи, да би се око 1300. године проширио на у Русијон а нешто касније и на Каталонију и Арагон. Тамо ће доживети велику популарност током читавог 14. века. Огледа се у апстрактним декоративним странама које заузимају читаве фолије хебрејских Библија, у микрографији и у целокупној орнаментацији.³⁵⁷ У односу на златни период јудео-арапских односа и обостране културне размене, појава овако украшених библија представља извесну стилску ретардацију јер се појављују знатно после краја арапске власти над Иберијским полуострвом. Историја јеврејске уметности, међутим, показала је да је присуство или одсуство фигуративног ликовног идиома није само ствар опсервације већ више и изнад свега акултурације. У оквирима римске, грчке

³⁵⁵ *Muqarnas* је јединствени елемент арапског градитељства смишљен да ослободи геометрију њених дводимензионални граница и да јој да дубину. Структурално овакав начин схватања и украшавања простора представља антитезу европског начина поимања простора који се управо у овом историјском тренутку креће у правцу „проналажења“ перспективе, посебно код Ђота. Пандан Албертијевом „погледу кроз прозор,“ у арапској култури, према Белтину, била би *mashrabiyya* – декоративни скрин који представља праг између посматрача и простора и који представља фокус уметничког интересовања у арапској култури овог и ранијих периода. О овој теми више код: Н. Belting, *Florenz&Baghdad*, 205-207 и 252-260; О променама у представљању простора у европској култури почетка 14. века: W. Kemp, *op. cit.*, 16-48.

³⁵⁶ Cf. К. Когман-Апел, “Hebrew Manuscript Painting,” 246-272 (са старијом литературом).

³⁵⁷ *Кетер из Дамаска*, Бургос, око 1260. године, Јерусалим, Јеврејска национална и универзитетска библиотека (Cod. 4^o 790, f. 310 v); *Библија из Перпињана*, 1299. година, Париз, Национална библиотека (Ms. Hébr. 7, f. 14r); *Библија из Парме*, 2/4 14. века, Палатинска библиотека, Парма (Parm. 2810, f. 9v).

и хришћанске културе јеврејска уметност је често фигуративна, док је у оквиру исламске културе она најчешће орнаментална.³⁵⁸

Да је наша претпоставка о позадини минијатура као специфичном јеврејском начину односа према представи простора, те о њеном посебном значењу у *Сарајевској хагади*, одржива говоре и илустрације *Храма* (f. 32r ил. 96) и *Синагоге* (f. 34r ил. 100). Овакве две представе се не налазе ни у једној другој сачуваној хагади. Наиме, Храм у *Сарајевској хагади* је представљен помоћу архитектонске структуре која подсећа на утврђени град на коме се истовремено представљају и Јерусалим и Храм. Престава заузима читаву страницу и у односу на формат осталих илустрација дупло је већа. Границе представе померене су до рама, нису приказани ни први план ни позадина. Све је плошно, једнодимензионално и неукрашено. На први поглед је видљиво да се ради о иконичној представи.

Јасно је да се овде, уз помоћ композитних архитектонских елемената, а у одсуству представе стварног простора, оваква представа с намером издваја од других. Јерусалим и Храм представљају централни део месијанских надања, у средњем веку посебно повезаних са Песахом, те је стога логично да се наша као илустрације у једном оваквом рукопису. Извесно је да се у њој архитектонским средствима сугеришу одређене есхатолошке идеје о којима ће касније бити речи.³⁵⁹

У представи *Синагоге*, ситуација је слична иако је могуће значење управо супротно. Највероватније на захтев поручиоца рукописа,³⁶⁰ представљен је један актуелни тренутак у животу једне јеврејске заједнице, можда баш Барселоне. Отворена лучна врата синагоге представљају рам за малу жанр-сцену: на њима се види више чланова заједнице – од којих је посебно истакнута породица са децом – како напуштају синагогу. Видљива је унутрашњост храма – иза *бима* украшене лампама, стоји отворен *арон ха*

³⁵⁸ О овом феномену више: *Ibid.*, 246.

³⁵⁹ Cf. одељак о представи храма, стр. 108-110.

³⁶⁰ Оваква сцена је у потпуности јединствена и не налази се представљена ни у једној другој сефардској хагади.

кодеш са видљивим и лепо украшеним свицима Торе. Око лучног улаза су прецизно насликана четири веома реалистична прозора са решеткама и фасада храма издељена на правилне квад्रे жутог тесаног камена. Као и представа Храма и ова сцена нема ни предњи ни задњи план већ је повучена до самог рама. Намеће се питање: због чега је илуминатор променио своју тактику у представљању простора само у ове две сцене?

Кетрин Когман-Апел и Шуламит Ладерман су изнеле претпоставку да се у лучном облику врата синагоге и отвора изнад табернакла може видети одјек лучних рамова са почетка циклуса Хексамерона, те да сви заједно алудирају на бочни облик ковчега завета чиме се са једне стране добија симболичка, а са друге стране специфична визуелна прокомпонованост и повезаност свих минијатура у *Сарајевској хагади* – почетних и завршних.³⁶¹ Сматрамо да је овај став умногоме неоправдан. Представа синагоге најреалистичнија је представа у односу на све минијатуре не само *Сарајевске хагаде* већ свих хагада из наше грађе. Пажња која је поклоњена детаљима ентеријера, а посебно прикази прозора и фасаде³⁶² не остављају никакву дилему у том погледу. Лучни облик портала делује као најбоље ликовно решење, а не као облик настао на основу комплексног симболизма.

Дуго времена је ова илустрација изазивала полемике – који тренутак је тачно на њој насликан и како су врата *арон ха кодеша* отворена истовремено са тренутком у коме представљена породица напушта синагогу?³⁶³

Сматрамо да се кључ решења ових дилема налази у чињеници да је представа позадине, самим тим и простора, у ове две сцене у потпуности изостављена. Наиме сматрамо да се на тај начин желела подвући и

³⁶¹ Sh. Laderman, K. Kogman-Appel, "The Sarajevo Haggadah," 97.

³⁶² О морфолошким карактеристикама више на стр. 106-114.

³⁶³ Вербер (*op. cit.*, 33) у овој илуминацији види илустрацију савременог догађаја. Ипак, а с обзиром да је *арон ха кодеш* отворен, ни њему није јасно о ком тренутку службе се ради, „јер на крају вечерње молитве уочи првог дана Песаха, *хејхал* се не отвара.“ Сличну дилему изнео је раније и Сесил Рот који ову нелогичност покушава да објасни помоћу обичаја о „priestly benediction during which the Cohen stands by the Torah shrine and the congregation is turned toward the entrance with the hands on children's head.“ Cf. *op. cit.*, 32, нап. 12.

специфична темпоралност ових сцена: есхатолошког времена у случају представе *Храма* и актуелног тренутка у случају преставе *Синагоге*. Са укидањем представе простора овде је укинута и представа времена и ми смо остали суочени са две атемпоралне ситуације. Дотадашње јединство представљања времена и простора – обезбеђено плитком позорницом наратије – нестало је. Хронологија, каузалност и остали наративни принципи овде су одбачени. Храм је претстављен *ван времена* док се две сцене приказане у синагоги одвијају *истовремено*.

Да је наша претпоставка о представи позадине као о представи простора могућа говори и религиозно-теолошки аспект ове две минијатуре које су, по мишљењу неких научника својеврсни и ретки пример „јеврејске типологије“³⁶⁴ по којој прошли догађаји представљају само префигурацију и најаву будућих. Представе *Храма* и *Синагоге* из *Сарајевске хагаде* дате су заједно са сценама дељења харосета и мацеса у непрекинутој секвенци,³⁶⁵ те тако јасно повезују више темпоралних равни: прошлост са садашњошћу, историју са будућношћу. На овај начин представљене оне стварају визуелни еквивалент оне врсте егзегезе коју су практиковали Нахманид и његова школа.³⁶⁶

9.2. Ентеријер

Стратегија којом се користи илуминатор *Сарајевске хагаде* при представљању ентеријера такође је веома интересантна. На позадини другог плана издељеног тесерама, у средишту две композиције, као симбол унутрашњег простора, појављује се завеса која на једном крају уопште нема ослонца. У оквиру сцене оваква завеса је без икаквог ликовног оправдања.³⁶⁷ На нивоу наратије, пак, она је незаменљива као у сценама *Јосиф и Потифарова жена* (f. 13v ил. 42) и *Фараонов сан* (f. 14r ил. 45). Иако у

³⁶⁴ M. Saperstein, „Jewish typological exegesis after Nachmanides,“ *Jewish Studies Quarterly* 1 (1), 1993, 161-167; K. Kogman-Appel, „Another Look,“ 87.

³⁶⁵ *Ibid.*, 101.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Овако постављена завеса представља далеки одјек колонеде са завесом из сцене *Јосиф и Потифарова жена* из Бечке генезе (f. 16 r). Овог мишљења је и Сесил Рот (*op. cit.*, 34).

литерарном предлошку не стоји ништа специфично у вези са одређењем простора у коме се ове радње дешавају, веома је логично да се и једна и друга сцена одигравају у ентеријеру. Сесил Рот овакав ентеријер чак назива „boudoir luxury.“³⁶⁸ Управо су њихова *тајност* и *приватност* оквир за основни садржај приче те тако јако *литерарно* оправдање за овакву прилично нелогичну *визуелну* скраћеницу.

У *Братској* (f. 7v, ил. 206, 207) и *Риландс хагади* (f. 19v, ил. 253, 254) ентеријер се слично представља и издваја од осталог простора – најчешће конструкцијом са надстрешницом представљеном у косој пројекцији.³⁶⁹ У *Златној хагади Јосиф и Потифарова жена* (f. 5r, ил. 121) јасно су издвојени у посебно обрађеном ентеријеру лонгитудиналног пресека. *Фараонов сан* (f. 6v, ил. 128), међутим, представљен је без ознака ентеријера.³⁷⁰

У три хагаде из наше грађе *Сарајевској*, *Братској* и *Риландс хагади* ентеријер се на потпуно исти начин приказује у још једној сцени – *Помору првенаца*.³⁷¹ У скученом делу сцене од врха до дна су представљени боксови у којима на креветима леже мртви прворођени. Врло ретко се у оваквом простору уопште може назрети ентеријер јер са аспекта нарације он уопште и није истакнут, о чему нам посредно сведочи и једна маргиналија из *Сарајевске хагаде* (f. 30). На којој је, изнад текста о помору прворођених представљена мала лежећа фигура, очигледно илустрација текста изнад ког се налази. Кључ разумевања суштине ове сцене, дакле, није уопште везан за ентеријер.

Представа спавања је основна тема још једне уобичајене сцене – *Јосифов сан* – али се та тема, иако повезана са спавањем ретко представља у

³⁶⁸ С. Roth, *The Sarajevo Haggadah*, 34.

³⁶⁹ Употреба косе пројекције која се појавила у сликарству почетком 14. века није била само мода већ је, најчешће, произилазила из жеље да се добије већа реалистичност представљене архитектуре. Овакав начин представљања архитектуре био је у основи револуције у представљању простора које је у свом сликарском опусу започео Ђото а која се завршила увођењем перспективе код прве генерације ренесансних сликара, посебно код Мазача. Cf. Е. Panofsky, „Perspektiva kao simbolička forma,” 163 *et passim*.

³⁷⁰ У *Златној хагади* је тешко успоставити један систем тумачења јер је на њој радило више аутора. Cf. К. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadah*, 15.

³⁷¹ *CX*, f. 26r ил. 82; *BX* f. 6, ил. 200; *PX* f. 18r ил. 246.

ентеријеру. Јосиф је био пастир и – мада се понекад представља како лежи у кревету³⁷² – мало је вероватно да се то дешавало у ентеријеру.

9.3. Рам–оквир

„Неке су слике, као тимпанонске, рођене уоквирене. Неке друге, као рукописне илуминације, стичу оквир. Некима је, као витражима на пример, он споља наметнут и представља структуралну неопходност.“³⁷³

Заједничко за све минијатуре које се разматрају у овом раду је конвенција која користи неки облик граничног маркера (оквир-рам) за дефинисање простора у оквиру кога се налазе било украшени текст (у случају илуминација), или низ одвојених наративних епизода у (случају уводних минијатура).³⁷⁴ Формална природа ове граница варира и укључује архитектуру,³⁷⁵ вишебојне декоративне оквире³⁷⁶ или једноставне црне линије. Ови оквири помажу да се конструишу наративни светови који су просторно и/или временски различити од свог окружења. О неким последицама ове онтолошке функције оквира, и шта се дешава када се она намерно крши касније ће бити речи.

У рукописима, медијуму који има најдужу и најбоље документовану традицију развоја, рођење *оквира–рама* слике углавном се поклапа са временом у коме се са свитка прелази на кодекс.³⁷⁷ Досадашња истраживања сугеришу да је пракса цртања преко оквира рама у узајамној вези са

³⁷² CX, f. 11v, ил. 36; 3X, f. 5г ил. 121.

³⁷³ St. Whatling, *Narrative art in Northern Europe*, 76.

³⁷⁴ О уоквиравању као критичкој делатности и методолошком средству интерпретације више код Мике Бал. Cf. M. Bal, *Travelling Concepts in Humanities: A Rough Guide*, Toronto: Toronto University Press 2002; О уоквиравању у контексту хебрејске уметности средњег века: Е. Frojmovic, „Framing: the resisting viewer in medieval Jewish image of the circumcision ritual,“ *Conceptual Odysseys: Passages to Cultural Analysis*, I. B. Tauris, 2007, 10-22.

³⁷⁵ CX, f. 3r, ил. 101.

³⁷⁶ Све хагаде из наше грађе имају декоративне оквире.

³⁷⁷ Класична студија ове транзиторне фазе у развоју књиге је свакако Курт Вајцманова књига о свицима и кодексима (*Illustrations in Roll and Codex*).

удаљавањем од натурализма класичне уметности.³⁷⁸ Може бити да је – баш као што је фиктивни оквир помогао у потрази за илузионистичким простором у римској уметности – постепено удаљавање од илузионистичког начина изражавања створило нову улогу оквира као активног учесника у наративној слици, која више није само њен гранични маркер, или, како ће то касније Алберти назвати, отворени прозор, *finestra aperta*.

Често делује да средњовековна слика прилично „цури“ из свог оквира. Изнова, нарочито у рукописним илуминацијама, сусрећемо се са архитектуром, грбовима, оружјем, коњима и многим другим детаљима који се преклапају, или у екстремним случајевима чак шире и ван граничне линије оквира текста. Иако се може претпоставити да је, у веома малом броју случајева, на делу намера уметника (или у неким случајевима резултат накнадно нацртане границе око слика које првобитно нису имале никакав рам), огромна већина ових "граничних кршења" мора да је била намерна. Мајкл Камиј даје тумачење ове појаве у готичкој уметности: оно што се „прелива“ из уоквирене илуминације у простор маргине, на нивоу тумачења слике, представља „повезивање различитих редова стварности“ – трансгресију онтолошког оквира рама – у овом случају актуелног и историјског приказа минијатуре.³⁷⁹ На ово својство ћемо се вратити касније при анализи архитектуре која се појављује у оквиру текста.

У илуминацијама оквир–рам текста укључује и различите облике архитектуре повезане са разноликим декоративним елементима. Такав је случај са рамом који се налази на f. 3r *Сарајевске хагаде* (ил. 101). Овде имамо декоративни оквир за почетак текста *וְהָיָה לְפָנָיו*. У средишту представе се налази богато декорисана заставица са уоквиреним слогом *פֶּה* на плавој, ситним флоралним мотивом украшеној позадини са представом *fleur de lis*

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Cf. M. Camille, *Gothic Art*, 87, fig. 59. Ања Гребе ову врсту представе назива „наративна илузија“. A. Grebe, "Frames and Illusion: The Function of Borders in Late Medieval Book Illumination," in: *Framing Borders in Literature and Other Media*, W. Wolf and W. Bernhart (eds.), Amsterdam: Rodopi 2006, 49.

a³⁸⁰ у оквиру слова п. Дупли декоративни оквир се развија око заставице. У његовом првом реду су приказани флорални елементи, док су у другом фантастичне животиње – испод и изнад по две афронтиране, а бочно само по једна. Заставицу са горње стране украшавају два преломљена лука са карактеристичним готичким тролистом у чијем централом пољу се налази представа стилизованог дрвета. Заставицу са горње стране завршава представа архитектуре – портал са тимпаном у средишту испод назубљеног зида плаве боје и по једна кружна кула са конусним кровом бочно. У врху, изнад главног портала, налази се црвено-плави грб арагонске круне, а у дну представе грбови породица Санц са десне и Маргарит са леве стране.³⁸¹ Кружне бочне куле, ружичасте боје имају исцртане беле паралелне линије по фасади.

Шта представљена архитектура означава? Визуелну скраћеницу инспирисану актуелном архитектуром – зидовима града (ког?) или зналачки употребљену архитектонску декорацију са алегоријским и/или симболичним значењем?

Већ су први истраживачи Сарајевске Хагаде, фон Шлосер и Милер изнели претпоставку да се ради о симболичној представи *Небеског Јерусалима*.³⁸² Уколико би ову архитектонску репрезентацију посматрали као одраз стварне, актуелне архитектуре, идентификација са Јерусалимом би могла да има заједничке елементе у издвајању – као изразитих елемената – представа многобројних врата, кула и назубљеног зида које су до тог доба већ постале карактеристична визуелна скраћеница за представу

³⁸⁰ Интересантна је аналогија по коме се у тумачењу овог симбола, који у позном средњем веку постаје један од доминантних маријанских симбола, свети оци позивају на стихове *Песме над песмама* (2:1) "ego flos campi et lilium convallium" као извор. Имајући ово у виду могло би се закључити да је *fleur de lis*, такође, посредно, јеврејски симбол и да овде није приказан случајно. Овај симбол се налази и на грбу јеврејске породице Халеви из Толеда, а који се данас чува у Британском музеју. Cf. *Jewish Encyclopedia*, 1901, *Coat of arms*.

³⁸¹ C. Roth, „The Sarajevo Haggadah,” 15; E. Verber, *Sarajevska hagada*, 33.

³⁸² D. H. Müller, J. von Schlosser, *Die Haggadah von Sarajevo*, 44. Интересантно је, међутим, овде истаћи да је термин *Небески Јерусалим* у ствари термин хришћанске теологије и иконографије. У јеврејској уметности ова тема се назива *Обновљени Јерусалим*. Није потребно додатно наглашавати да ова два појма имају сасвим другачију теолошку основу. Више о овом у одељку 11. *Differentia specifica* (стр. 115-123).

Јерусалима.³⁸³ Чак би и структура фасаде могла да одражава зидање правилним тесаницима камена.³⁸⁴ Према досадашњим истраживањима Бјанке Кинел, *Небески Јерусалим* се у западноевропској уметности често представља са изразитим зидовима као нпр. у Апокалипсама из Камбреа или Трира,³⁸⁵ тако да би се ова одлика, како сугеришу поједини аутори,³⁸⁶ могла назвати и документарном. Извесно је дакле да ова одлика има велики наративни потенцијал, како због поређења са реалном архитектуром, тако и због укорењености у традицију и моделе „научених“³⁸⁷ слика Јерусалима.

Са друге стране, ова идентификација би имала упориште у ширем, културолошком контексту у коме настаје овај приказ. Наиме, у уметности готике, која није била само уметност градитељства, већ изнад свега прва права уметничка синтеза – својеврсни средњовековни Gesamtkunstwerk или „мултимедијална екстраваганца“³⁸⁸ – већина призора, подједнако у пластици као и у сликарству, приказивана је у некој врсти архитектонског оквира. Најчешћа врста оваквог оквира је могла бити: у тродимензионалном облику – готички балдахин, а у дводимензионалном – богато украшени тролисни рам са карактеристичним преломљеним луком. Симболизам оваквог оквира био је вишеструк: најпре је наглашавао и издвајао призор, али је истовремено и пружао врсту просторног уточишта. Још важније, омогућавао је посматрачу да се правилно (фронтално) постави у односу на оквир. Тако је лук не само „садржавао“ и „штитио“ фигуру дајући јој на значењу, већ ју је и уводио у

³⁸³ Ово је случај како у Византији тако и у западној Европи. За византијску архитектуру – Cf. *New Jerusalem, Hierotopy and iconography of sacred spaces*, Material from the International Symposium, Aleksei Lidow (ed.) Moscow: Indrik 2009; А. Стојаковић, „Архитектонске скраћенице у византијском сликарству,“ *Зограф* 13, Београд 1982, 59-63. За западноевропску уметност: А. Bräm, „Architektur im Bild. Gotische Bauformen in der Buchmalerei Frankreichs 1200-1380“ in: *Mikroarchitektur im Mittelalter*, Ch. Kratzke, U. Albrecht (Hrsg.), Leipzig: Kratzke Verlag für Kunst- und Kulturgeschichte 2008, 499-517 (са наведеном старијом литературом); *Jerusalem as Narrative Space*, 301-321.

³⁸⁴ Овог је мишљења и Анете Хофман. Cf. *Ibid.*, 271-301.

³⁸⁵ В. Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem, Representation of the Holy City in Christian Art of the First Millenium*, Rom, Frieberg, Wien: Herder 1987, 123.

³⁸⁶ И. Стевовић, *Каленић, Богородичина црква у архитектури позновизантијског света*, Београд; Филозофски факултет 2006, 179.

³⁸⁷ Ернест Гомбрих (*Umetnost i iluzija*, 84) тврди да слике настају само „на основу већ познатих слика“. О комплексном формирању архитектонског топоса Јерусалима више код Б. Кинел, *op.cit.*, 138-141.

³⁸⁸ М. Camille, *Gothic Art*, 40.

виши, небески поредак. Све врсте оквира у готичкој епоси, без обзира на медијум, својом издуженошћу и стремљењем у вис, у ствари, упућивале су на симболизам *Небеског Јерусалима* – било да се ради о микро или макро архитектури или о њиховој дводимензионалној представи.³⁸⁹

Да визуелна нарација, у овом случај облик рама илуминације може бити моћно средство саопштавања важних рабинских учења, недавно су на примеру уводног циклуса *Сарајевске хагаде*, показале Кетрин Когман-Апел и Шуламит Ладерман.³⁹⁰

Најпре, међу сачуваним хагадама *Сарајевска хагада* је једина у којој је насликан циклус Стварања, иначе уобичајен за хришћанске илуминиране рукописе тог периода.³⁹¹ Који су разлози довели до представљања овог циклуса? Како је то раније показала Когман Апел, јеврејски уметници су, у суочавању са потребом да адаптирају хришћанске ликовне моделе у специфични јеврејски визуелни идиом, руководили полемичким текстовима који су им давали јасна упутства за сналажење у – за Јевреје понекад веома компликованом и неразумљивој – христолошкој доктрини.³⁹² Интересантно је да се ни у једном од ових јеврејских полемичких текстова не расправља о Стварању.³⁹³ Разлог за то је релативно једноставан: циклус Стварања је обележен двома основним хришћанским идејама – идејом о инкарнацији и идејом о светом тројству. Овакво схватање као резултат има антропоморфну представу Логоса. У хришћанским рукописима Створитељ се најчешће приказује као Христ.³⁹⁴

Идеју о отелотворењу Бога, као и идеју о томе да је Христ само једно од три лица св. тројице, Јевреји су једноставно одбацивали као нелогичну.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Sh. Laderman, K. Kogman-Appel, "The Sarajevo Haggadah," 89-127.

³⁹¹ Најближу ликовну паралелу свакако представља *Пиерпон Морган Библија* настала у Француској око 1250. године, а која се данас чува у истоименој библиотеци у Њујорку (New York, Pierpont Morgan Library, MS M 638).

³⁹² Кетрин Когман-Апел на више места пише о јеврејским полемичким текстовима као изворима за настанак минијатура. Cf. K. Kogman-Appel, "Coping with Christian Pictorial Sources," 816-858; *Eadem*, "Jewish Art and Non-Jewish Culture," 187-234.

³⁹³ Више о овој теми код: Sh. Laderman, K. Kogman-Appel, *op. cit.*, 93.

³⁹⁴ Ова идентификација се базира на стиховима Јеванђеља по Јовану (1:1).

Будући да су хришћански циклуси са овом тематиком били веома оптерећени овим доктринама, а да су оне за Јевреје представљале својеврсну теолошку замку и опасност, циклус Стварања је у хебрејским илуминираним рукописима најчешће у потпуности изостављан.

Сарајевска хагада и у овом случају представља изузетак. Највероватније по захтеву наручиоца у њој се, упркос потенцијалних догматских замки, налази илустрована „драма Стварања.“³⁹⁵ Антропоморфна представа Створитеља, уобичајена за хришћанске рукописе који су могли послужити као узор, овде је замењена представом златних зрака који се, у свим минијатурама овог циклуса *Сарајевске хагаде* спуштају одозго, из горњих планова илуминације и додирују специфични створени предмет тог дана (fls. 1v-2r, ил. 1-10). Једини изузетак је у представи четвртог дана, *Стварање светила* (f. 2 r ил. 7) у којој је смер спуштања зрака измењен и где су они представљени како иду од центра композиције ка њеном врху.

Као и у највећем броју примера из хришћанске уметности, на минијатурама које представљају стварање од другог до шестог дана (ил. 4-8) земља се представља као мали круг.³⁹⁶ Кружни облик створене земље је, међутим, у свим минијатурама, уоквирен још једним обликом: лучно завршеним правоугаоником оивиченим белом линијом или ситним белим тачкама *vermillon* или плаве боје.

Мотив лучно завршеног правоугаоника – као симбол – има веома дугу традицију како у јеврејској тако и у хришћанској уметности. Појављује се као конвенционални знак већ у 2. в. н. е. када представља храм на новчићима кованим у доба устанка Бар Кохбе (ил. 260). Касније га налазимо на представама табернакла у синагоги у Дура Еуропосу, у касноантичкој јеврејској фунерарној уметности,³⁹⁷ али и на црквеним мозаицима тог

³⁹⁵ Sh. Laderman, K. Kogman-Appel, *op. cit.*

³⁹⁶ Стилске паралела за овакву представу су многобројне. Хронолошки је најближа она из *Библије из Памплоне* која се данас чува у Универзитетској библиотеци у Аусбургу (Cod. I. 2. 4^o 15) f. 1r.

³⁹⁷ E. Revel-Neher, *L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Le Signe de la Rencontre*, Paris: Association des amis des études archeologiques du monde byzantino-slave et du christianisme oriental 1984.

периода.³⁹⁸ Константин Антиохијски, који је у науци идентификован као аутор илустрованог хришћанског тракта *Топографије Козме Индикоплова*, преузима ову представу и користи је као илустрацију „краће стране космоса“.³⁹⁹ Иако Константин Антиохијски свакако није први аутор који је повезао облик табернакла са представом космоса, сматра се да је он свакако први који је то изразио у визуелној форми. Дифузија овог мотива као комплексног симбола храма-табернакла-унверзума посебно је била интензивна у византијским рукописима, изнад свега Октатеусима, али и у копијама *Топографије* које се могу сусрести од 9. до 11. века.⁴⁰⁰

Од аутора који су се бавили проналажењем ликовних узора представљања оваквог облика у *Сарајевској хагади*, први је Херберт Бродерик повезао илустрацију „краће стране космоса“ из илустрације *Топографије* и византијских Октатеуха са позадином сцена Стварања у *Сарајевској хагади*, сматрајући да се илуминатор инспирисао подједнако западноевропским као и византијским изворима.⁴⁰¹

Избором овог мотива за један јеврејски рукопис аутор(и) минијатуре су свакако морали имати у виду сву комплексну повезаност ових симбола у јеврејској и хришћанској уметности. У препознавању овог облика оквира минијатуре, Когман-Апел је у својим проучавањима *Сарајевске хагаде* отишла и корак даље. Наиме она је надградила ову тезу о повезаности симбола храма-табернакла-унверзума препознајући у полукружном отвору изнад Табернакла у сцени *Храма* (f. 32r ил. 96), и у лучно завршеним вратима у представи *Синагоге* (f. 34r ил. 100) у *Сарајевској хагади*, исти облик космоса.⁴⁰²

³⁹⁸ Подни мозаик Богородичине капеле у јорданској цркви на брду Небо је датован у 7. век и посвећен сећању на Мојсија који је са овог места гледао Обећану земљу. Наспрам олтара се налази представа правоугаоне структуре надсвођене куполом која симболише Јерусалимски храм. S. Saller, *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, Jerusalem 1941.

³⁹⁹ Хришћанска *Топографија Козме Индикоплова*, Ватиканска библиотека (Cod. gr. 699) f. 38v. О овом рукопису више код: L. Brubaker, „The Relationship of Text and Image in the Byzantine Manuscript of Cosmas Indicopleustes,” *BZ LXX*, 1977, 42-57.

⁴⁰⁰ До сада су познате три копије овог рукописа: У Ватиканској библиотеци у Риму (Cod. gr. 699), у Лауренцијани у Фиренци (Plut. IX, 28) и у Библиотеци манастира св. Катарине на Синају (Gr. 1186). Први је најстарији, из 9. века, док су друга два из 11. века.

⁴⁰¹ H. Broderick, „Observation on the Creation Cycle,” 320-32.

⁴⁰² Sh. Laderman, K. Kogman-Appel, *op. cit.*, 97.

Ипак, највећи продор у тумачењу илуминација *Сарајевске хагаде*, како њених морфолошких тако и значењских нивоа, дале су 2004. године Шуламит Ладерман и Кетрин Когман Апел. У специфичном изгледу прва два панела *Стварања у Сарајевској хагади* (f. 1v ил. 2 и 3), ове ауторке су виделе одјеке савремених учења тосафиста, посебно Нахманидову тезу о Стварању света *ex nihilo*.⁴⁰³ Наиме, сматрају оне, управо је прича о стварању у хебрејској Библији била повод за интензивну дебату међу јеврејским научницима 13. Века, тзв. рационалистима и антирационалистима. Рационалисти, који су били отворени према античким научним и филозофским идејама, као што су пре свега биле Платонове идеје, веровали су да „свет одувек постојао,“ али да је био у хаосу све док Бог није унео ред током стварања. Антирационалисти су ово гледиште сматрали светогрђем. Они су инсистирали на концепту *creatio ex nihilo* и веровали су да је Бог створио свет из ничега.⁴⁰⁴ Бахје бен Ашер, антирационалиста и следбеник Нахманида, сумира 1291-92. године овај поглед у свом коментару на Петокњижје: „Земља је била *тоху* и *боху*; *тоху* је безоблична празна маса која нема имена. То је оно што су мудраци, питајући се у вези примордијалних ствари, тражили када су предмету дали име. Тора ову масу назива םוֹחַ *тоху*; филозофи је зову *hyle*. *Bohu* (בְּחֻי) је супстанца која је узела облик. Назив *боху* је сложеница која значи „ствар која има облик.“ А земља, после овог стварања, била је *тоху*, што значи материјал без супстанце, и постала је *боху* пошто је добила облик.⁴⁰⁵

Чини се да је овакво објашњење послужило као литерарни основ за настанак уводног панела *Сарајевске хагаде* (f. 1v ил. 2). Нимало налик хришћанским узорима, минијатуре *Сарајевске хагаде* почињу илустрацијом *тоху*: над хоризонтално заталасаном белом масом представљене су златне вертикалне таласасте линије на тамној позадини. За разлику од свих наредних овај панел нема полукружно завршен горњи део већ је оивичен правоугаоним рамом минијатуре који прати и одговарајући наслов:

⁴⁰³ *Ibid.*, 108-112.

⁴⁰⁴ К. Когман-Апел, *Illuminated Haggadot*, 202-203, посебно 202 нап. 79 (са библиографијом).

⁴⁰⁵ Наведено према: *ibid.*, 204.

וְהָאָרֶץ הִיְתָה תֹהוֹ *Vehaarec ajta to(h)u*. Да се у илустрацији *Сарајевске хагаде* доиста ради о тумачењу тосафистичког учења говори и то да су стихови בְּרָאִישׁוֹת בְּרָא אֱלֹהִים⁴⁰⁶ којима почиње Креација, остали изван имагинације уметника *Сарајевске хагаде*. Креација, дакле почиње са *тоху* – супстанцом која је већ створена иако још увек безоблична – о чему говори одсуство горњег полукружног рама представљеног на свим осталим минијатурама овог циклуса.

У текстовима Бахје бен Ашера⁴⁰⁷ затим се наставља излагање специфичне космологије чије се илустрације, према Когман Апел и Ладерман, могу пратити на другом делу уводног панела *Сарајевске хагаде* (f. 1v ил. 2): горњи део минијатуре – заталасане вертикалне линије представљају הַיָּהוָה (дух, ветар) а доња бела маса са плавим הַיָּם (дубину).⁴⁰⁸ Стога, закључују исправно Ладерман и Когман-Апел, оваква врста илустрације може бити разумљива само на основу познавања учења Нахманида и Бахје бен Ашера.⁴⁰⁹

Стога *Хексамерон Сарајевске хагаде* остаје јединствена представа у средњовековној јеврејској уметности, изузетан пример јеврејске уметничке креативности уклопљене са савременим теолошким тумачењем. Како смо показали, архитектнски елемент, облик рама у њему није само декоративни елемент већ изразити и комплексни теолошки симбол, кадар не само да створи позорницу за појаву библијске наратије, већ да својим вишеслојним значењем сугерише и најкомплексније теолошке и филозофске идеје доба у коме је настао.

⁴⁰⁶ Gen, 1:1.

⁴⁰⁷ Sh. Laderman, K. Kogman-Appel, *op. cit.*, 110-111.

⁴⁰⁸ Gen, 1:2.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

9.4. “Архитектонски декор” као врста *mis-en-scène*-а

Осим из иконографских разлога, архитектура се најчешће користи да повеже или истакне одређене елементе слике или да обезбеди позадину, *mis-en-scène* за актере или радњу.

На фолију 8 *Братске хагаде* (ил. 209) у оквиру почетне реченице текста

ⲕ ⲛ ⲛ ⲛ ⲛ | ⲕ ⲛ ⲕ налази се представљена породица окупљена око Седер вечере. Иако је ова сцена обавезни део иконографског циклуса хагада, њено место у оквиру овог рукописа је необично, премда са аспекта текста оправдано. Наиме у *Братској* (f. 7 v, ил. 207), а посебно у *Риландс хагади* (f. 19v, ил. 254) која – по неким ауторима – представља непосредни узор овом рукопису,⁴¹⁰ представама Седер вечере се завршавају уводни циклуси минијатура. Са друге стране, у *Сарајевској хагади* представе Седер вечере се не налази уопште представљена у оквиру уводног циклуса минијатура већ као илуминација у оквиру текста хагаде (f. 32v, ил. 103).

Вечера се одвија у необичном ентеријеру. Горњи руб простора представљају уоквирене речи почетка казивања, а бочно се развија врло интересантан *potpourri* архитектонских елемената. Са десне стране⁴¹¹ су представљена су два композитна архитектонска елемента – крајње десни је сиве боје и има лучно завршени отвор који је веома велики. Он одговара висини спрата другог елемента, ружичасте боје, који личи на схематизовану кулу са спратом на високом постаменту. На горњем спрату ове конструкције налазе се два лучно завршена отвора која личе на прозоре. Бочни отвор чак има представљене решетке. Најнеобичнији елемент ове архитектонске репрезентације представљају две мале надстрешнице: оне наткриљују испусте украшене аркадама који се налазе изнад црвеног и сивог крова и које

⁴¹⁰ О односу *Риландс* и *Братске хагаде* више нап. 436 infra.

⁴¹¹ Ова страна уједно представља и смер „читања“ минијатуре која је одређена и следом догађаја у припреми пасхалног јагњета.

су приказане са цреповима смеђе боје са доње стране. И ентеријер са десне стране је, такође, просторно потпуно нејасан – његов десни део је само оквиром одвојен од простора у коме се одвија вечера. Сто је, као и горњи кровови, представљен у инверзној перспективи. Простор иза фигура је нејасан, једва се назире и стиче се снажан утисак да је уметник патио од *horror vacui*. Са леве стране илустрације представљен је простор у коме се пече пасхално јагње и који је, такође, врло невешто приказан. Ентеријер који се налази иза лучно завршеног отвора, а иза врата неједнаке величине, скоро да нема дубину. Изнад врата се развија *bogenfriz* састављен од четири аркаде. Кров је смеђе боје, са сличном надстрешницом као на десној страни представе, такође представљен у инверзној перспективи.

Постоји више необичности ове сцене. Најпре, она се не налази у оквиру уводних минијатура већ представља део текста, његов *incipit*. Друго, у овој хагади се оваква ритуална сцена налази представљена два пута. Треће, епизоде припреме пасхалног јагњета и Седера нису приказане одвојено, као што је то случај у уводним циклусима *Риландс*⁴¹² и *Братске хагаде*,⁴¹³ већ заједно, у оквиру једне сцене.

Улога архитектуре, у овој сцени је изразито формална и, како ћемо видети касније, кључна за разумевање њеног значења. Архитектонски елементи представљени у овој сцени – од којих су поједини веома реалистични, као што је приказ простора у коме се пече јагње, врата и фриз подкровних аркадица – заједно са почетним речима хагаде представљају троделну архитектонску позадину за наративну секвенцу. У њој су истовремено представљене сцене Седер вечере и припреме пасхалног јагњета. Архитектура у овом примеру представља својеврсни *mis-en-scène*. Како је показала Шалев-Ејни, оваква диспозиција сцена, међутим уопште није произвољна нити је случајна. Са једне стране, она одражава савремене дилеме у вези са припремом пасхалног јагњета у добу у коме јерусалимски

⁴¹² F. 19v ил. 253, *Припрема пасхалног јагњета*; f. 19v, ил. 254, *Седер вечера*.

⁴¹³ F. 7 v ил. 206, *Припрема пасхалног јагњета*; fol. 7 v ил. 207, *Седер вечера*.

Храм више не постоји,⁴¹⁴ а са друге стране, „замагљује разлику између библијских сцена и савременог обреда на тај начин стварајући *непрекинуту* секвенцу историје и садашњости.“⁴¹⁵

Што се тиче ликовних модела који су могли бити узор за ову сцену, два су закључка на први поглед евидентна – 1. да се ради о преузимању модела чија структура уопште није схваћена тј. чији су морфолошки елементи механички спојени у целину која је прилагођена написаном тексту, и 2. да се, будући је коришћена инверзна перспектива, ради о стилском утицају који производи из византијског стилског круга. Да су ови закључци, настали анализом представљене архитектонске форме тачни потврђују и детаљна иконографска истраживања. Наиме, Кетрин Когман Апел је показала да се минијатуре *Братске хагаде* ослањају „скоро искључиво на италијанске моделе“⁴¹⁶ те да користе „типичну византијску иконографску формулу“⁴¹⁷ познату илуминатору, највероватније, кроз италијанске зборнике модела.

Дакле, могло би се закључити да анализа архитектонске репрезентације може представљати веома поуздано средство стилске атрибуције, односно доста поуздан показатељ стилског круга коме рукопис припада.

9.5. „Грађена архитектура“:

Нојева барка, Ковчег завета и вавилонска кула

Нојева барка, לִבְיָהוּבָה је, поред Ковчега завета, једини библијски дрвени реципијент који је сазидан према тачним библијским упутствима и мерама. Наша сазнања о облику и величини Нојеве барке потичу из текста Библије, који, међутим, веома мало говори о спољном изгледу барке. Према тексту Стварања (1 Мој, 6:14–22), барка је била широки реципијент налик кутији

⁴¹⁴ Ова дилема ће довести до прописа да је забрањено јести цело јагње у доба Песаха, став који је први формулисао Мајмонид. О овоме више код Шалев Ејни. Cf. S. S. Shallev-Eyni, “Who are the heirs of Hebrew Bible?,” 34.

⁴¹⁵ *Ibid.*, 35.

⁴¹⁶ К. Когман-Апел, *Illuminated Haggadot*, 92.

⁴¹⁷ *Ibid.*, 93.

одозго затворен кровом, са вратима на бочној страни и отвором на горњој страни.⁴¹⁸ Општи опис спољашњости у снажном је контрасту са прецизним упутствима о материјалу, мерама и унутрашњем распореду: барка је требало да буде саграђена од дрвета гофера,⁴¹⁹ да буде дугачка три стотине кубита,⁴²⁰ широка педесет кубита и висока тридесет кубита, те да има три палубе подељене на преградке (פִּיָּרָה). Најпроблематичнији део у вези са спољашњим изгледом барке заснива се на стиху 16 и везује се за њен горњи завршетак. Није најјасније да ли је светлост која улази у барку повезана са прозором или отвором на крову, тј. да ли је барка одозго била затворена двосливним или четворосливним кровом.⁴²¹

Као што је дао упутства за грађење Нојеве барке, Господ је у Библији дао прецизна упутства и мере и за грађење Табернакла.⁴²²

Иако се у хебрејском оригиналу Нојева барка и Табернакл јасно термилошки издвајају као *тева* (תֵּבָה) и *арон* (אֲרוֹן) ово није случај са преводом текста у Септуагинти који у оба случаја користи термин *киботос* (κίβωτος).⁴²³ Како је то показала Маргерит Хал, лексичка асимилација ова два Библијска предмета у Септуагинти показује да су хеленизовани Јевреји, који су у 3. веку наше ере превели текст Танаха на грчки,⁴²⁴ доделили заједнички

⁴¹⁸ Према Даничићевом преводу текст овог стиха гласи: „Пусти доста светлости у ковчег; и кров му сведи одозго од лакта; и удари врата ковчегу са стране; и начини га на три боја: доњи, други и трећи.“ (1 Мој, 6:16).

⁴¹⁹ Модерна тумачења говоре о дрвету гофера као о даскама од кедровине. На основу филолошке анализе термина (עֵצֵי גֹפֶרֶת) то се не може са прецизношћу закључити. Више о овој теми у: *Jewish Encyclopedia, gofer wood* V. infra нап. 431.

⁴²⁰ Даничић *кубит* преводи као *лакат*. У *Јеврејској енциклопедији* се на основу познатих египатских мера од седам односно шест педаља наводе две могуће величине кубита – 52.1 цм или 44.6 цм. Према древној јеврејској традицији кубит који је коришћен за изградњу Нојеве барке био је коришћен и за изградњу Првог храма. Cf. *Jewish Encyclopedia, cubit*.

⁴²¹ Библијски термин за светлост *зохар* (צָהָר) био је преведен на латински као *compactan*, што имплицира да се барка сужавала ка врху. Вулгата је овај део превела као прозор („fenestra“), делећи при том ставу мишљење неких јеврејских ауторитета. О овоме више код: A. Contessa, “Noah’s Ark and the Ark of Covenant in Spanish Sephardic Medieval Manuscripts” in: *Between Judaism and Christianity*, 172, нап.1.

⁴²² 2 Мој, 25:10-21.

⁴²³ Thayer and Smith, *The NAS New Testament Greek Lexicon* 1999, *Kibotos*.

⁴²⁴ О термилошким посебностима у Септуагинти више код: M. Harl, “Le nom de l’arche de Noe dans la Septante. Les choix lexicaux des traducteurs alexandrins, indices de l’interprétation théologiques” in: *Alexandrina, Hellenisme, judaisme et christianisme à Alexandrie*, Mélange offerts au P. Claude Mondésert, Paris: Éditions du Cerf 1987, 15-43.

облик и функцију обома, имајући у виду типолошку истоветност оба догађаја. Наиме током градње оба ковчега основа је била успостављање завета: први пут – Нојевог завета са Богом (*brit Noah*),⁴²⁵ а други пут завета Изабраног народа са Богом на Синају (*brit Sinai*).⁴²⁶ Оба завета су, стога имала и сличну функцију: спасавање човечанства у првом, односно народа Израела у другом случају.

Даља веза између Нојеве барке и Табернакла је додатно наглашена превођењем Септуагинте на латински. Св. Јероним је у Вулгати, иако је добро познавао оригинал, у оба случаја ова два различита појма превео са барка (*arca*).⁴²⁷ Идеја о повезаности два ковчега је на тај начин пренесена у литературу западне Европе.⁴²⁸ Будући да су рани црквени оци у причи о ковчегу и Ноју видели есхатолошку димензију, те да су је даље сматрали за префигурацију крштења, ова тема се често јавља и у каснијој хришћанској теолошкој литератури: у списима Филона Александријског, Св. Августина, св. Паулина из Ноле, Св. Јеронима и Џона Скота Еригене.⁴²⁹

И у ликовној уметности је видљиво ово изједначавање кроз сличност облика Нојеве барке и Табернакла, посебно у каталонској уметности 11. века. Ипак, Табернакл се никада не налази представљен у хагадама. Са друге

⁴²⁵ 1 Мој, 6:18.

⁴²⁶ 2 Мој, 18:5.

⁴²⁷ Biblia Sacra Vulgata (Gen, 6:14): „Fac tibi arcam de lignis levigatis“. BSV (Ex, 25:10): „arcam de lignis sethim“. Cf. <http://www.hebrewoldtestament.com/B01C006.htm/07.07.2013/>.

⁴²⁸ У списима светих отаца западне цркве чест је случај да се Нојева барка и Ковчег завета повезују, посебно због симболизма бројева и мера. Тако св. Јероним у једном коментару на Језекиљеву визију (Ез, 42) такође помиње овај паралелизам и предлаже комплексну христолошку интерпретацију наведених бројева. Овај коментар је дословно пренесен код Рабана Маура али и код Џона Скота Еригене који овај систем мера зове „*mystica opera mensurata*.“ Касније, у 12. Веку, Хуго од ст. Виктора од Нојеве барке прави моралну алегорију називајући сву библијску „грађену архитектуру“ (Храм, Табернакл, заветни ковчег, Нојеву барку) домом Господњим (*Domus Dei*). Cf. Jerome, *In Ezechiel*, XIII (PL 25:414); Hrabanus Maurus, *In Ezechiel*, XVII (PL 110:987); John Scotus Erigena, *De divisione naturae*, III (PL 122:742); H. of St. Victor, *De archa Noe morali*, I, II (PL 176:621D-622A). Cf. *Patrologie Cursus Completus, Series Latina*, ed. J.P.Migne, Paris 1844-55; 1862-65); *Patrologie Latina Database* <http://pld.chadwyck.com/12.10.2013/>.

⁴²⁹ Philo Judaeus, *Questions and Answers on Genesis*, Loeb Classical library, Marcus R. (ed.) London and Cambridge MA, 1953 vol. I, II, 4; Augustine, *In Johannes*, 6,19 (PL 35, 1334-1335); Paulius of Nola, *Epistulae* XLIV (PL 61:387-388); Jerome, *Epistulae* XLIV (PL 22:486); John Scotus Erigena, *De divisione naturae* III (PL 122:742).

странице, у нашем материјалу Нојева барка се сусреће у два рукописа: *Сарајевској* и *Златној хагади*.

У *Сарајевској хагади* барка се налази чак три пута представљена: у сценама *Зидања ковчега* (f. 4 r, ил. 16), *Потопу* (f. 5 v, ил. 18) и *крају Потопа* (f. 5 v, ил. 19), а у *Златној хагади* само у сцени *Изградњи Нојеве барке* (f. 2v, ил. 108). У оба рукописа представа је препознатљива и веома конвенционална и одговара како литерарном опису, тако и *torosi* познатом из раније уметности. Представљена је правоугаона кутија са једним лучно завршеним прозором и четворосливним кровом изнад.⁴³⁰ Наглашена је текстура барке која је саграђена од хоризонталних дасака.⁴³¹ Оне су посебно наглашене у сцени *Грађења ковчега* тако да се може рећи да, као морфолошки елемент оне представљају специфични наративни индекс ове сцене, те да у скраћеним циклусима, у којима је ова сцена изостављена, као што је случај у *Златној хагади* (f.2v ил. 108) служе као врло успела иконографска абревијација.⁴³²

Интересантно је да се још један ковчег, онај у коме фараонова кћи проналази Мојсија као бебу такође назива לַבַּי, као и да се на сличан начин представља као четвороугаона кутија.⁴³³ Интересантно је, међутим приметити да тај ковчег нема посебно истакнуту површину него су му странице представљене глатке, без посебне текстуре.

⁴³⁰ О другим облицима Нојеве барке види опширније код Контеса ("Noah's Ark," 172, f. 2). Интересантно је да се у византијским Октатеусима Нојева барка представља засвођена. О односу византијских Октатеуха и визуелних модела постављених у рукопису Козме Индикоплова више код Лоудена ("Illustrated Octateuch Manuscripts," 139).

⁴³¹ Интересантно је да овај детаљ делује реалистично представљен. До данас није утврђено које је дрво тачно могло бити коришћено у изградњи ковчега. V. surra nap. 419 Интересантни су, међутим закључци које је недавно, на основу филолошка анализе, предложио Јан ван Тојл. Он доноси упоредне преводе хебрејског назива לַבַּי, грчког (ξύλων τετραγώνων) и латинског (*lignis levigatis*) онако како се појављују у Септуагинти (6:14) односно Вулгати и сматра да се не ради о одређеној врсти дрвета већ о правоугаоним даскама. Cf. J. van Tuyl, *A New Chronology for Old Testament Times*, Milton Keynes: AuthorHouse UK 2012, 73. И Еуген Вербер наводи мисли слично кад каже – ослањајући се на исти превод Вулгате – да термин *lignis levigatis* можда означава „начин тесарског уобличавања дрвета.“ Cf. E. Verber, *op. cit.*, 24.

⁴³² Облик ковчега донекле подлеже и одређеној стилској модификацији, тако де се представе ковчега у *Сарајевској* и *Златној хагади* не могу упоредити будући да нису настале у исто доба.

⁴³³ CX (f. 20r, ил. 64), ZX (f. 9r ил. 140).

Табернакл, Храм, и Ковчег се сви приказују на исти начин: као засвођени правоугаоник. Направљени су "према обрасцу који ти је приказан на гори".⁴³⁴ Светилиште и реципијенти су симболичке представе Креације. Елишева (Елизабет) Ревел-Нехер открива трагове ове илустративне формуле у јеврејској ликовној уметности почевши од схематизованог модела који се изворно налазио приказан на сребрним тетрадрахма из периода другог јеврејског устанка под Бар Кохбом (132–135 н.е).⁴³⁵ Засвођени правоугаони облик у чијем центру су четири стуба је визуелна интерпретација Ковчега завета, т.ј. фронтални поглед на кутију са заобљеним врхом које формирају крила херувимима. Две тачке на чеоном делу Ковчега представљају крајеве полова који сежу до парохета у Светињи над Светињама. Чини се да је ове идеје о коришћењу Шатора који се гради по обрасцу Стварања преузео и чувени аутор византијског списа о Козми Индикоплову, Константин Антиохијски, који је, при представљању космоса изгледа, такође посегнуо за формалним прототипом Шатора завета.⁴³⁶ У овом спису представа космоса се први пут појављује у источнохришћанској уметности, и сасвим је оправдано претпоставити да је формални модел преузет из јеврејске уметности у којој је, већ тада, он био у честој употреби.⁴³⁷

У циклусу стварања постоји још једна важна сцена која укључује архитектуру – градња Вавилонске куле.⁴³⁸ У оквиру наше грађе она се појављује у *Сарајевској* (f. 6 r, ил. 22) и *Златној хагади* (f. 3r, ил. 111). Кетрин Когман Апел сматра да су се у оба случаја дизајнери хагада одлучили да прате хришћански мотив али да су га обогатили мидрашким елементима. Наиме према тумачењу раби Јозефа Кара, Рашијевог ученика, Господ је поред мешања језика градитеље куле додатно казнио јер су се дрзнули да крену ка њему, на небо, у традиционално божији домен. Јеврејска иконографија ове

⁴³⁴ 2 Мој, 25:40.

⁴³⁵ Ил. 260.

⁴³⁶ Н. Broderick, "Observation on the Creation Cycle," 320-332, посебно 322-324 (са старијом литературом).

⁴³⁷ Sh. Laderman, "Cosmology, Art and Liturgy" in: *Between Judaism and Christianity*, 129.

⁴³⁸ 1 Мој, 11:3-7.

сцене, овде додаје представу обешеног човека, како би се и визуелно издвојила од истоимене сцене у хришћанској иконографији.⁴³⁹

Оно што се нама овде чини интересантним је да је, већ у *Сарајевској* (f. 6 r, ил. 22) а посебно у *Златној хагади* (f. 3r, ил. 111), текстура фасаде вавилонске куле посебно наглашена тј. да је истакнут начин зидања куле правилним тесаницима. Као што је познато према тексту Библије, кула је била зидана опеком.⁴⁴⁰ Чини се стога да би се могло рећи да се због употребе овог наративног индекса може сматрати да је ова одлика представљене архитектуре „реалистична“ тј. да непосредно одсликава литерарни предложак.

9.6. Топографске представе

Топографске представе су честе у сефардским хагадама. Оне означавају одређене географске појмове (земље, градове) кључне за разумевање наратије и често су представљене помоћу архитектуре. За разлику од претходно размотрене улоге архитектуре као архитектонског мизансцена овде се радио о садржинској а не формалној употреби архитектуре у оваквим представама.

Најпознатија топографска представа – саставни део иконографске теме *Лот и његове кћери* – су Содом и Гомора. У нашем материјалу приказане су у *Сарајевској* (f. 7v ил. 25) и *Златној Хагади* (f. 4v ил. 115). Како је основна идеја ове библијске приче казна за грех, Содом и Гомора се приказују на два начина: било као 1. градови који управо доживљавају разарање,⁴⁴¹ или 2. као већ разорени⁴⁴² градови.

Осим ове најпознатије иконографске представе, постоје и друге у којима се архитектура појављује у улози „топографског индекса“. То су, најпре, иконографске теме из циклуса о Мојсију. Како нам је познато из

⁴³⁹ К. Kogman-Appel, “Coping with Christian Pictorial Sources,” 829.

⁴⁴⁰ „И бејаху им опеке место камена.“ 1 Мој, 11:3.

⁴⁴¹ У *CX* (f. 7v ил. 24) представљено је како се ватрене кугле управо у том тренутку спуштају са неба.

⁴⁴² У *ZX* (f. 4v ил. 115) представљено је како је град већ разорен.

Танаха, Мојсијев живот је био прилично географски разуђен. Рођен у Египту, он се у свом зрелом добу, након епизоде са убиством египатског надзорника, сели у Мидијан, одакле се, након боравка код Јотора, венчања са Сефором и рођења синова, поново враћа у Египат. Последња Мојсијева сеоба у „великом стилу“ – Излазак из Египта – уједно је и основни литерарни предложак Хагаде.⁴⁴³

Прва географски одређена сцена из циклуса о Мојсију, која се појављује у иконографији Хагада, је *Мојсијев повратак у Египат*.⁴⁴⁴ Будући да Египат представља место у коме ће Мојсије започети своју мисију спасења, ова епизода је веома значајна и представља прекретницу у његовом животу, те самим тим и увод у иконографске сцене које чине основни репертоар хагаде.⁴⁴⁵ Танах ову сцену описује на следећи начин: „И узме Мојсије жену своју и синове своје, и посади их на магарца и пође натраг у земљу Мисирску.“⁴⁴⁶ Иконографски сцена веома подсећа на истоимену сцену из хришћанске уметности: у средишту се налази представа жене са дететом на магарцу, иза које се налази мушкарац. Основна идеја је идеја путовања. Ипак, *devil's in the details*.

Пажљивим посматрањем уочава се прва и највећа разлика која, међутим, није у директној вези са нашом темом – ради се о два, а не о једном детету.⁴⁴⁷ Затим, ту су представљени *Мидијан* и *Египат* чија је

⁴⁴³ *Jewish Encyclopedia, Moshe.*

⁴⁴⁴ Ова сцена се појављује у *Златној* (fol. 10v ил. 146), *Братској* (fol. 2 ил. 180) и *Риландс хагади* (f. 14r ил. 223). Епштајн тврди да је ова сцена, упркос изразитој сличности са хришћанском сценом истог назива, у основи изразито јеврејска. М. М. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 265.

⁴⁴⁵ Како Епштајн тврди, укључивање ове сцене у иконографски репертоар хагаде није случајан и има значајне импликације. Наиме, у коментару на овај стих (2 Мој, 4:20) Раши користи причу о Мојсијевом повратку у Египат да илуструје ток свете историје која је по њему истовремено и линеарна и циклична. За овај агадички елеменат, који се такође може наћи у Поукама раби Елиезера (*Pirkei de rabi Eliezer*), Епштајн тврди да је био веома добро познат у 14. веку у Шпанији. Стога не чуди појављивање ове иконографске сцене у наведене две хагаде. Cf. М. М. Epstein, *op.cit.*, 262, нап. 14, 15.

⁴⁴⁶ 2 Мој, 4:20. Као и у целом раду и овде је коришћен Даничићев превод библијског текста.

⁴⁴⁷ Епштајн признаје да су јеврејске хагаде заиста користиле извесну хришћанску иконографију која није била део „заједничке естетике“. Штавише, он тврди да су јеврејски „дизајнери“ реаговали на те хришћанске слике „на један урођени јеврејски начин“ (*ibid.*, 148). На пример, он наглашава сцену повратка *Мојсија и Сефоре у Египат* и говори о томе да се ова сцена служи хришћанском иконографијом *Бекства Свете породице у Египат*; жена која држи дете и седи на магарцу је оно што Епштајн сматра хришћанском верзијом ове теме. Уметник је изменио неке црте хришћанске представе, а Епштајн тврди да су те измене биле суптилни

идентификација несумњива будући да је натпис поред илустрација недвосмислен: יִטְן и מִדְיָן .

Укључивањем представа Египта⁴⁴⁸ и Мидијана,⁴⁴⁹ аутори *Братске хагаде* и *Риландс хагаде*, подвлаче идеју кретања или путовања, наглашавајући ову сцену као повезујућу. На најосновнијем нивоу она у ствари показује промену “сценографије” приче, прелазак из једне географске целине у другу: из Мидијана у Египат.

Тако, иако су представе градова по својој природи најчешће иконичне, оне овде имају изразито наративни карактер јер омогућавају да се просторни покрет пренесе у визуелни медијум. Уклапају се у Рик Атманову дефиницију наратологије као “праћење карактера од акције до акције,”⁴⁵⁰ у овом случају у његовом кретању од места до места. Наративни карактер ових представа, није међутим условљен само функцијом архитектуре у оквиру ове сцене већ и, донекле, њеном морфологијом.

Мидијан,⁴⁵¹ Сефорино родно место, одакле полази ова „света породица“ се, у обе Хагаде, налази у позадини сцене са десне стране.⁴⁵² Представљен је

напад на хришћанску иконографију (*ibid.*, 246-248). Једна од најважнијих промена коју су „дизајнери“ хагада применили је да фигура Сефоре држи двоје деце у рукама, док Богородица држи само Исуса. Епштајн говори о томе да сликање двоје деце доводи у питање јединство Исуса; пошто Сефора држи двоје деце у рукама, она не може бити замењена Богородицом која држи малог Исуса. То је друга врста бекства у Египат у којој се не ради о Христу (*ibid.*, 248). Двоје деце, тврди Епштајн, такође илуструје плодност Мојсијеве линије, за разлику од скромне Исусове линије; Мојсије је имао много потомака док Христ није имао ниједног. По Епштајну, „док је портретисање Исуса као јединог сина Божијег никад исквареног женама био фини модел хришћанским свештеницима, он је био непријатан, чак одбојан Јеврејима, за које породични живот и биолошки опстанак имају највећи значај.“ *Ibid.*, 248.

⁴⁴⁸ БХ (f. 2 ил. 180 представа архитектуре са леве стране), РХ (f. 14г ил. 223 представа архитектуре са леве стране).

⁴⁴⁹ БХ (f. 2 ил. 180 представа архитектуре са десне стране), РХ (f. 14г ил. 223 представа архитектуре са десне стране).

⁴⁵⁰ R. Altman, *Theory of Narrative*, New York: Columbia University Press 2008, 15.

⁴⁵¹ Термин "Мидијан" מִדְיָן који изгледа да потиче од арапског корена מִדְ ("место суда"), означава област која се могла налазити источно од Палестине. То закључујемо на основу тога што Аврам шаље синове својих конкубина на исток (1 Мој, 25:6). Међутим, из податка да је Мојсије водио Јоторова стада да пасу на Хориву (2 Мој, 3:1), произилази да су Мидијанци живели на Синајском полуострву. Касније, у време краљева, Мидијан изгледа означава траку земљишта између Едома и Парана, на путу за Египат (1 КЦ, 9:18). Мидијан је такође описан да се налази у близини Моава: Мидијанци су тукли Едомце "у области Моав" (1 Мој, 36:35). Cf. *Jewish Encyclopedia*, *Midian*. Видети такође и мапу ил. 261.

⁴⁵² Cf. нап. 451. Индикативно је да је смер приказивања кретања актера у овој сцени у складу са смером читања хебрејских рукописа, са десна на лево. У хришћанским предлошцима ове

сведено: поврх стеновитог тла уздиже се град са две високе куле. У *Братској хагади* (f. 2 ил. 180) поглед на град је из перспективе посматрача. Град има фортификацију, тј. заштитни зид који иде око њега. Представљен је као низак зид са зупцима у горњем и два лучно завршена отвора у доњем делу, украшен низом од четири слепе аркаде. И градске куле су представљене и украшене на сличан начин: одбрамбени зупци штите равни кров, а низ слепих аркадица украшава поткровни део. У *Риландс хагади* (f. 14г ил. 223) пак, поглед на град је из птичије перспективе, а фортификација је кружна. Централним зидом фортификације доминирају монументална врата.⁴⁵³ Кровови кула су пирамидални, а фортификациона платна отворена полукружним отворима у два спрата.

Према истраживањима Ереншпергер-Кац, одбрамбени зидови у представама архитектуре представљају најчешћу скраћеницу за приказивање градова.⁴⁵⁴ У оваквим иконографским формулама, које се у хришћанској уметности појављују већ од 4. века, натпис игра кључну улогу. Кружни облици утврђења, међутим, чешћи су у византијским примерима, док западноевропска уметност више воли представе са полигоналним утврђењима. Будући да је фортификација у *Братској хагади* (f. 2 ил. 180, лево) само делимично видљива не можемо закључити да ли је кружна или полигонална, док је у *Риландс хагади* (f. 14г, ил. 223) она извесно кружна. На овај начин се, можда, додатно потврђује већ истакнути византијски стилски утицај установљен у ова два рукописа.

сцене смер кретања је, бар за период којим се ми овде бавимо, скоро искључиво са лева на десно. О утицају смера читања на конструисање визуелног наратива више код: А. Poseq, *The alternating orientation of Jewish Biblical narratives*, Stockholm: Konsthistoriska sällskapet, 2000.

⁴⁵³ Према Ереншпергер-Кац, врата се увек представљају увећана. Cf. I. Ehrensperger-Katz, „Les représentations de villes fortifiées dans l’Art Paléochrétien et leurs dérivées Byzantines”, CA XIX, Paris 1969, 5.

⁴⁵⁴ Интересантан је закључак који ова ауторка изводи на основу представа фортификација. За разлику од византијских представа, представе архитектуре у западној Европи од 9. века надаље увек истичу фортификацију као основни елемент представе града. Фортификације дају граду карактер заштићеног места. Жеља за осећањем заштићености историјски је условљена: до 11. века у западној Европи постоји јако мали број утврђених градова, док то у Византији није случај (*ibid.*, 25). Представљање градова скраћеницом куле представља уобичајену метонимијску конвенцију коришћену у средњем веку: по њој један карактеристичан елемент може замењивати читаву грађевину. Cf. A. Bräm, „Architektur im Bild,” 499.

На садашњем степену проучености материјала није могуће закључити да ли *Мидијан* из *Братске хагаде* (f. 2 ил. 180, десно) осим несумљиво симболичних, има и неке наративне особине. Поређењем представе *Мидијана* и *Египта* у оквиру исте сцене долазимо до закључка да су ове представе скоро идентичне – за разлику од *Мидијана*, *Египат* има само једну кулу више. Разлика је, међутим видљива у личностима које употпуњавају слику ових топографских одредница. На врху *Мидијана* свету породицу на пут испраћа женска фигура⁴⁵⁵ док је у *Египту* дочекује младић који вест објављује дувањем у шофар.

Са друге стране, у обе хагаде, *Египат*⁴⁵⁶ је представљен врло поједностављено – у доста оштећеној *Риландс хагади* (f. 14r, ил. 102) представљен је као урбана конгломерација са три високе куле са пирамидалним кровом. Оне се налазе иза ниже кружне фортификације са затвореним монументалним вратима и терасом на врху. На фол. 2r *Братске хагаде* (ил. 180) представљена је ружичаста двоспратна конструкција са пирамидалним кровом, са по два лучна отвора у приземљу и на спрату, украшена низом поткровних аркада. Са десне стране приказана је конструкција (кула?) са равним кровом, представљеним у инверзној перспективи, такође са два отвора, великим у приземљу и малим на спрату.

Већ су ранији истраживачи установили несумњиву повезаност минијатура ова два рукописа, без обзира да ли заступају страну да је *Риландс хагада* утицала на *Братску хагаду*⁴⁵⁷ или обрнуто.⁴⁵⁸ Несумњива је такође и њихова повезаност са италијанским стилским кругом, те посредно, са

⁴⁵⁵ Балдвин Смит тврди да се ради о персонификацијама градова које се често представљају на овај начин. E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press 1956, 91.

⁴⁵⁶ Интересантно је да се већ од 5. века у хришћанској уметности Египат приказује у облику града. Cf. I. Ehrensperger-Katz (*op. cit.*, 5, ил. 8).

⁴⁵⁷ Кетрин Когман Апел сматра да је *Риландс хагада* копија *Братске хагаде*. Cf. K. Kogman-Appel, "The Picture Cycles of the Rylands Haggadah and the so-called Brother Haggadah and Their Relation to the Western Tradition of Old Testament Illustration," *Bulletin of the John Rylands University Library* 79, 2 (1997), 3-20 и *Ead., Illuminated Haggadot*, 91. Хелен Розенау је, међутим изнела обрнуто мишљење. Cf. H. Rosenau, "Notes on the Illumination," 468-483.

⁴⁵⁸ M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 226.

византијским.⁴⁵⁹ Употреба инверзне перспективе у примеру архитектонске репрезентације из *Братске хагаде* подсећа на небројене византијске примере представљања фортификација, и оправдава овакво мишљење.

Египат се, међутим, не појављује представљен само у овој сцени. Као топографска одредница појављује се у више иконографских сцена од којих су неке присутне скоро у свим хагадама из наше грађе.

*Робовски рад у Египту*⁴⁶⁰ је сцена којој понекад следи сцена *Грађење два града*.⁴⁶¹ *Излазак из Египта*⁴⁶² је централна тема хагаде те је тако и обавезан њен део. Најчешће се приказује путем две сцене: напуштање градова и фараонова потеря. Египат се, такође налази као *протагониста* у сцени *Смрт Јосифова* из *Сарајевске хагаде* (f. 20r, ил. 63). Представљен је град којим доминирају јаки одбрамбени зидови, иза којих је, поред две куће у првом плану, могуће запазити високу кулу са отвором у приземљу и два лучно завршена отвора на спрату. Осим ове куле, са десне стране је видљива још једна и у позадини сцене. Поред двосливних кровова кућа веома су назначени пирамидални кровови кула.

Из овога би смо могли закључити да на делу имамо једну архитектонску скраћеницу, *topos* за конкретни географски појам. Одакле она потиче и да ли и каквог упоришта може имати у стварности, будући да је *Египат* назив за читаву земљу а не за један град како је овде приказано, није најјасније. Једно је ипак извесно – илуминатор представља *Египат* као импресивну, урбану конгломерацију са високим кулама опасану зидовима и то чини суштину ове скраћенице која се, без обзира на стилске разлике и степен вештине илуминатора, појављује у сва три наша примера.

У случају крајње сведености ликовне композиције, као у сцени *Јаков и потомци долазе у Египат* из *Сарајевске хагаде* (f. 18r, ил. 58), *Египат* се

⁴⁵⁹ К. Когман-Апел, *Illuminated Haggadot*, 91.

⁴⁶⁰ *3X*, f. 11r, ил. 150.

⁴⁶¹ *Ibid.*, f. 11r, ил. 151.

⁴⁶² *CX*, f. 27v, ил. 84.

појављује као скраћеница у виду високе, назубљене куле украшене аркадама. Иста таква представа се налази приказана у сцени *Изласка из Египта* (f. 27v сл. 84) али и у сцени *Фараонова потеря* (f. 27v сл. 85) из исте хагаде, где је слична кула само приказана са више детаља.

Да сумирамо: у нашем материјалу *Египат* се као архитектонска скраћеница изражава на више начина као: 1. фортификација,⁴⁶³ 2. кула⁴⁶⁴ или 3. агломерација која одаје утисак скучености који се постиже преклапањем планова.⁴⁶⁵

На крају, представа *Гошена*⁴⁶⁶ је најсведенија: у *Риландс хагади* (f. 16v, ил. 237) је приказана као висока конструкција са две куле на спрату а у *Братској хагади* (f. 2, ил. 180) као висока кула правоугаоне основе са спратом, представљена у косој пројекцији. Само по натпису који прати сцену знамо да се ради о Гошену. Ипак, за разлику од представе *Египта* – који је архитектонска скраћеница за читаву земљу – представа *Гошена* у себи носи и извесну реалистичку црту. Наиме, Гошен је покрајина која је са источне стране ограничавала улаз у Египат и где је, још током 12. египатске династије, било изграђено утврђење које је чувало улаз у Египат. На основу

⁴⁶³ *PX*, f. 18v, ил. 249; *Братска хагада (БХ)*, f. 6 v, ил. 203.

⁴⁶⁴ *CX*, f. 27v, ил. 84.

⁴⁶⁵ Иако се не може са сигурношћу рећи да ли се у случају овог закључка ради о невештини сликара да виђени и запамћени модел пренесе, стиче се утисак да се преклапањем морфолошких облика архитектуре желело постићи утисак насељености – конгломерације.

⁴⁶⁶ Гошен (према Даничићу: „Гесем“) је област у Египту која је била настањена Јеврејима током њиховог боравка у тој земљи. Према описима из Танаха налазила се уз источну границу Доњег Египта (1 Мој, 45:10). Била је веома оскудно настањена Египћанима (*ibid.*), али је, према процени пастира, очигледно била "најбоља у земљи" (1 Мој, 47:6,11), пошто фараонова говеда тамо пасу (1 Мој, 47:6). Према 11. стиху ове главе "земља рамзеска" је синоним за "земљу гесемску." "Гошен" сам (без додатка "земља") се користи само у глави 29 (1 Мој. 46:29). Можда означава град Хероонполис или Херополис који је можда, данашњи Тел ал-Мас-Хута (Tell-al-Mas-Khuta). Име Гошен, (египатски, "Ксм," понекад скраћено само на "Кс"), се први пут појављује на папирусима 12. династије и означава земљу западно од номе Бубасти, која се налазила између пелусијачке гране Нила и канала који се данас грана у Белбису. Он додирује улаз у пустињску долину, која се сада зове Вади ал-Тумилат, где постоји утврђење, подигнуто током владавине 12. династије, које је штитило најлакши улаз у Египат. Cf. J. van Seters, "The Geography of the Exodus," in Silberman, Neil Ash (ed.), *The Land That I Will Show You: Essays in History and Archaeology of the Ancient Near East in Honor of J. Maxwell Miller*, Sheffield Academic Press, 1997, 267-269. Cf. ил. 261.

овога би се могло закључити да је представа *Гошена* у ствари архитектонска скраћеница за представу утврђеног града.

9.7. Храм

У јеврејској уметничкој традицији, подједнако литерарној као и визуелној, Јерусалим и Храм представљају централни део месијанских надања. Ова два појма су често спојена у један јер се сматрало да реконструкција Јерусалима подразумева почетак обнове Храма. У средњем веку ова надања била су повезана са Песахом, празником који слави ослобођење из египатског ропства.⁴⁶⁷

У односу на остале Хагаде из наше грађе, уобичајени иконографски програм у *Сарајевској хагади* проширен је представом Храма (f. 32r, ил. 96). Ова илустрација се наставља на библијски циклус Изласка, а следе јој ритуалне сцене и представа синагоге. За аутора *Сарајевске хагаде*, пасхално спасење се не завршава изласком из Египта – као што је то случај у највећем броју хагада – већ повратком Изабраног народа у Израел и подизањем Храма. Ипак, Храм представљен у *Сарајевској хагади* не означава древни јерусалимски Храм већ есхатолошки, будући Храм, што је и назначено натписом који се налази испод минијатуре: *Храм који ће бити саграђен ускоро у наше време*.⁴⁶⁸ Укључивањем ове представе у завшни део циклуса минијатура аутор читавом циклусу даје још једну вишу димензију: месијански карактер који показује дубоку везу не само између прошлости и садашњости већ и месијанске будућности.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Према раној танаитској традицији, прошло ослобођење наговештава будуће: „У (месецу) Нисану су били ослобођени и биће ослобођени опет“. Мидраш Егзодус Раба (Exodus Rabbah: 15:12).

⁴⁶⁸ Ради се о идиоматској реченици која је била формулисана већ у Мишна периоду. На пример 4. поглавље трактата Таанит завршава се сличном реченицом: „Ово је храм који ће бити подигнут у наше доба.“ Cf. <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Talmud/taanit4.html>. Ова реченица се често користи као натпис уз представе храмовног прибора као нпр. у *Библији из Перпињана* која се чува у Паризу у Националној библиотеци (Ms. Hébr.7, f. 13r).

⁴⁶⁹ О овоме више код: S. Shalev-Еyни, “Jerusalem and the Temple.”

Храм у Сарајевској хагади представљен је помоћу архитектонске структуре која подсећа на утврђени град. На минијатури се истовремено представљају и Јерусалим и Храм. Јерусалим је представљен уобичајеном скраћеницом: две јасно изражене капије са великим лучним отворима и двосливним крововима повезује назубљени зид на коме је посебно наглашен начин зидања.⁴⁷⁰ На централним градским вратима, испод лука, фланкиран двема високим конструкцијама (кулама?) са предимензионираним вратима и засебним крововима, види се Храм, односно његов најсветији део – *kodesh hakodashim*, Светиња над Светињама. Она је посебно наглашена конхом. У средини је представљен Ковчег завета са таблицама са декалогом и крилима два херувима изнад. Цела конструкција је плошна и делује схематизовано и конструисано.

И док се у јеврејској уметности позноантичког периода (3–6.век) месијански храм симболично представљао као Ковчег завета,⁴⁷¹ средњовековни наручиоци и уметници више су волели да месијанску наду изражавају представом храма и прибора који се у њему користи. Овако представљен храм чест је у декорацији сефардских библија,⁴⁷² и дао је повода да се закључи да је, у одсуству стварног Храма у Јерусалиму, Библија сматрана „малим храмом.“⁴⁷³ Од 14. века у Шпанији је постало уобичајено да се Библија назива и *mikdashyah* (светилиште, Господњи храм).⁴⁷⁴ Традиционална троделна подела 24 књиге Танаха на Тору (Пентатеух),

⁴⁷⁰ О представи Јерусалима као конкретног места и урбаног топоса више код: G. Mikosch, "Von der Anwesenheit einer Abwesenden," 307-310.

⁴⁷¹ Ово је, на пример, био случај у синагогама у Дура Еуропосу и Бет Алфи. Cf. B. Kühnel, "Jewish symbolism of the Temple and the Tabernacle and Christian Symbolism of the Holy Sepulchre and the heavenly tabernacle," *Jewish Art* 12-13, Jerusalem 1987, 147-168, посебно 147-152. E. Revel-Neher, „L’alliance et la promesse: Le symbolisme d’Eretz Israel dans l’iconographie juive du Moyen Age,” *ibid.*, 135-147, посебно 136-141.

⁴⁷² У позном 13. веку у Шпанији обичај је био да се уводни фолији хебрејских библија украшавају култним предметима који су, према рабинској традицији, некада припадали Соломоновом храму. Такав је случај са *Библијом из Перпињана* из 1299. године која се чува у Паризу у Националној библиотеци (Ms. Hébr. 7) и *Библијом из Парме* из 2/4 14. века која се чува у Палатинској библиотеци у Парми (Parm. 2810). Cf. K. Kogman-Appel, "Hebrew Manuscript Painting," 248-250.

⁴⁷³ *Mikdash'yah*. Cf. J. Gutmann, „Masora Figurata in Mikdashiyah. The messianic Solomonic temple in 14th Century Hebrew Bible Manuscript“ in: *8th International Congress of Masoretic studies*, Chicago 1988, Missoula 1990, 71-77.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

Неви'им (Пророке) и Кетувим (текстове) у то доба почиње да се повезује са троделном архитектонском структуром Соломоновог храма који се састојао од Светиње над Светињама (*Kodesh Hakodashim*), светилишта (*hekhal*), и предворја (*ulam*). Највећи број ових илустрација праћен је натписом а њихов распоред одговара оном реду којим се појављује у Библији.⁴⁷⁵

Према досадашњим истраживањима, ови иконографски елементи у Шпанију долазе током исламске владавине а посредством Библија које се украшавају на истоку.⁴⁷⁶ После 1330. године ове Библије су веома заступљене у Каталонији и Арагону, а њихова композициона схема почиње да варира и постаје слободнија и мање структурирана.⁴⁷⁷

10. Морфолошки елементи представљене архитектуре

10.1. Куле

Куле се најчешће у нашој грађи не појављују самостално. Изузетак представља сцена *Зидање вавилонске куле*⁴⁷⁸ у којој је ова грађевина представљена као вишеспратна конструкција на троструком постаменту са два прозора на највишем спрату и са израженом текстуром зида. Остале куле које се појављују део су идиоматских представа *Египта*: вишеспратна кула са коничним кровом из сцене *Смрт Јосифова*,⁴⁷⁹ или врло елегантна

⁴⁷⁵ 1 КЦ 6:1-38.

⁴⁷⁶ Илустрације сефардских Библија и представа месијанског храма су у последњих шест деценија привукле пажњу многих аутора. О њима је у пионирској студији још 1953. године расправљао Сесил Рот повезујући их са касноантичким храмовним симболизмом („Jewish Antecedens of Christian Art“). Затим су се овом темом бавили Карл Ото Нордстром („The Temple Miniatures in the Peter Comestor Manuscript in Madrid, in: *Hore Soederblumiana* 6, 1964, 54-81), Јозеф Гутман („When the Kingdom Comes: Messianic Themes in Medieval Jewish Art“ in: *Art Journal* 27 (1967-68), 168-175; *Id.*, „The Messianic Temple in Spanish Medieval Hebrew Manuscripts in: *Id.*, *The Temple of Solomon*“. *Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, Missoula 1976, 125-145; *Id.*, „Masora Figurata in Mikdashiyah“), Елизабет Ревел Нехер („L'arche d'alliance;“ *ead.*, „Le témoignage de l'absence“), Ева Фројмовић („Messianic Politics in Re-Christianized Spain“), и Кетрин Когман Апел („The Sarajevo Haggadah,“ 98-102). Последња је о овој теми писала Сарит Шалев Ејни („Jerusalem and the Temple,“ 175, са прегледом целокупне старије литературе о овом питању).

⁴⁷⁷ S. Shalev-Eyni, *op. cit.*, 253.

⁴⁷⁸ CX, f. 6 r, ил. 22.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, f. 20r, ил. 63.

вишеспратна кула са назубљеним зидом, пушкарницама и увеличаним порталом у сцени *Излазак из Египта*.⁴⁸⁰

Највише наративног потенцијала доноси представа двоспратне зграде са назубљеним зидом уместо крова у две сцене из циклуса о Јосифу, где нема сумње да илуструје текст о Јосифовом одласку (*Одвођење Јосифа у тамницу*)⁴⁸¹ и изласку из тамнице (*Јосиф тумачи сан пекара*).⁴⁸²

10.2. Портали

Не посебно наглашени, портали и прозори се појављују као визуелни идиограм на представама градова (*уништење Содоме и Гоморе*)⁴⁸³ или у персонификацијама земаља (*Египат* из сцене *Смрт Јосифова*).⁴⁸⁴ Реалне су величине у сценама које су са порталима директно повезане (*Одвођење Јосифа у тамницу*),⁴⁸⁵ док су уобичајено повећана у сценама где се представљају као „главна градска врата“ (*Излазак из Египта*).⁴⁸⁶ Понегде портали имају и изглед дрвених врата. Она су веома прецизно исцртана у сцени *Помор првенаца*⁴⁸⁷ у *Сарајевској хагади* где су представљена врата са четрнаест квадратних поља и два катанца. Јасно је да су аутори илустрација хагаде пажљиво пратили библијску наратију али и шире значење ове сцене у којој су управо врата та која имају највећи значај: у ноћи десете пошасте затворена и правилно обележена врата значила су живот за првенце иза њих. И обрнуто.

Дрвена врата су представљена и на минијатури са представом *Храма*.⁴⁸⁸ Ипак, очигледно је да је уметник овде наглашавао идеју слободе

⁴⁸⁰ БХ, ф. 6 v, 203; *Риландс хагада*, ф. 18v, ил. 249.

⁴⁸¹ СХ, ф. 13v, ил. 42, детаљ са десне стране сцене *Јосиф и Потифарова жена*.

⁴⁸² *Ibid.*, ил. 43.

⁴⁸³ *Ibid.*, ф. 7v, ил. 24.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, ф. 20г, ил. 63.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, ф. 13v, ил. 42, детаљ са десне стране сцене *Јосиф и Потифарова жена*.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, ф. 27v, ил. 84.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, ф. 26г, ил. 82.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, ф. 32г, ил. 96.

(врата на обе куле су отворена) те да намерно није давао никакву референцу на сличност са вратима која се могу наћи у реалности.

У лучном облику портала који се појављује у завршном делу циклуса *Сарајевске хагаде* и који у каснијим рукописима немају паралела, Кетрин Когман Апел види симболично значење.⁴⁸⁹ И док се овакво значење можда може ишчитати из представе централних лучних врата Јерусалима у сцени која представља *Храм*⁴⁹⁰ у поменутој хагади, то је свакако много теже утврдити за представу *синагоге*.⁴⁹¹ Наиме како тамно окер колорит тако и схематизованост и плошност представљеног портала на првој поменутој минијатури може говорити у прилог представе која је симболичка, за другу је то много теже рећи. Лучно завршени портал светло-крем боје, која асоцира на кречњак, са прецизно исцртаним каменим порталом указује да се ради о покушају „портретисања“ реалне архитектуре, можда неке од синагога у Барселони или околини. У прилог овој чињеници би ишли и остали елементи морфологије ове архитектонске представе, као и научни консензус да се ради о представи која је преузета из живота неке од сефардских заједница.⁴⁹²

10.3. Прозори

Велики и наглашени лучно завршени прозори (један или два) појављују се у сценама које илуструју градњу и лутање *Нојеве барке*⁴⁹³ и у сценама у вези са Јосифовим заточеништвом (*Јосиф и Потифарова жена*⁴⁹⁴ и *Јосиф тумачи сан пекара*).⁴⁹⁵ У оба примера имају изузетну наративну улогу јер представљају директно превођење библијског текста у слику. У случају *Нојеве барке* ради се о опису горње конструкције барке која је према тексту

⁴⁸⁹ K. Kogman-Appel, "The Temple of Jerusalem and the Hebrew Millenium in a Thirteenth-Century Jewish Prayer Book" in: *Jerusalem as Narrative Space*, 187-208.

⁴⁹⁰ *CX*, f. 32r, ил. 96.

⁴⁹¹ *Ibid.*, f. 34r, ил. 100.

⁴⁹² S. Shalev-Eyni, "Who are the heirs of Hebrew Bible?," 28-43; M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 84-87; K. Kogman-Appel, "Another Look," 82-101.

⁴⁹³ *CX*, f. 4 r, ил.16 (*Почетак изградње барке*); *Ibid.*, f. 5 v, ил. 18 (*Потом*); *Ibid.*, f. 5 v, ил. 19 (*Крај потома*).

⁴⁹⁴ *Ibid.*, f. 13v, ил. 42.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, f. 13v, ил. 43.

Танаха била „луна светлости,⁴⁹⁶ а у другом случају, о наглашавању Јосифове невиности.

На свим осталим сценама прозори су мали и налазе се у представама градова и персонификацијама земаља (*Пропаст Содоме и Гоморе*,⁴⁹⁷ *Смрт Јосифа у Египту*),⁴⁹⁸ на вишим спратовима кула (*Зидање вавилонске куле*,⁴⁹⁹ *Помор првенаца*).⁵⁰⁰ По два прозора су представљена и у поткровљу двеју високих кула које фланкирају централни улаз у град на минијатури која представља Храм у *Сарајевској хагади*.⁵⁰¹ Морфолошки они се не разликују од представе пет полукружних ниша над вратима Јерусалима на истој минијатури, тако да је тешко са сигурношћу речи о ком од ова два облика се ради.

Утисак је да је представама прозора минијатуриста посвећивао велику пажњу и да је са јасном намером издвојио три основне категорије: генеричку, наративну и ону која је најближе реалној представи као на примеру минијатуре из *Сарајевске хагаде* на којој је представљена *Синагога*.⁵⁰² У овом примеру се налазе четири веома реалистично насликана прозора, два изнад лучног улаза у синагогу и два мања бочно. Сва четири прозора имају јасно назначену дубину. Горња два имају и два каменом украшена допрозорника као и решетке.

10.3.2. Решетке на прозорима

Представе решетака на прозорима су увек у функцији нарације. Појављују се у сценама *Јосиф и Потифарова жена*⁵⁰³ и *Јосиф тумачи сан пекару*,⁵⁰⁴ где означавају тамницу у коју је бачен Јосиф.

⁴⁹⁶ Cf. supra нап. 421.

⁴⁹⁷ CX, f. 7v, ил. 24. Ова сцена описује пропаст Содоме и Гоморе али се сцена сама зове *Лот и његове две кћери*.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, f. 20r, ил. 63.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, f. 6 r, ил. 22.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, f. 26r, ил. 82.

⁵⁰¹ *Ibid.*, f. 32r, ил. 96.

⁵⁰² *Ibid.*, f. 34r, ил. 100.

⁵⁰³ *Ibid.*, f. 13v, ил. 42; 3X, f. 6v, ил. 128.

⁵⁰⁴ *Сарајевска хагада*, f. 13v, ил. 43.

У представама градова као и у представи Храма прозори најчешће немају решетке. Изузетке представља топографска представа *Мидијана* у сцени *Повратак у Египат*,⁵⁰⁵ и *Египат* у сцени *Излазак из Египта*.⁵⁰⁶ Представа архитектуре на којој су прозори са решеткама се повремено налази и у сценама које илуструју десет пошести: у сцени која илуструје другу – *жабе*,⁵⁰⁷ четврту – *бубе*,⁵⁰⁸ и десету пошест – *Помор првенаца*.⁵⁰⁹

Из наведених примера је јасно да је илустратор увођењем овог наизглед безначајног детаља желео да посебно нагласи надмоћ изабраног народа предвођеног Господом која се огледа у савлађивању и тако очигледних физичких препрека какви су утврђени градови са тешким решеткама, било током пошести, било приликом напуштања Египта. Иста функција подвлачења контраста између праведника и незаслужене казне се исказује решеткама које постоје на тамници у коју је бачен Јосиф.

Са друге стране, изостављање овог елемента је условљено појавом градова у којима се њихова утврђеност огледа и у решеткама на прозорима који немају наративни значај у оквиру одређене сцене. Што је још важније, у представи Храма нема овог елемента на прозорима, како се ради о представи есхатолошког, *Обновљеног Јерусалима* – који ће настати у доба Месије – оне неће бити ни потребне јер ће, према општем уверењу, у том времену сви бити ослобођени.

Ипак у нашем материјалу се издваја још једна категорија: сцене у којима се на прозорима појављују веома танке, наизглед веома реалистичне решетке. Оне се јављају на представи *Синагоге из Сарајевске хагаде*⁵¹⁰ и на представи *Седер вечере из Братске хагаде*. Како смо раније видели оне само подцртавају реалистичност сцене.⁵¹¹

⁵⁰⁵ БХ, f. 2, ил. 180.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, f. 6 v, 203; РХ, f. 18v, ил. 249.

⁵⁰⁷ БХ, f. 4, ил. 188.

⁵⁰⁸ РХ, f. 16v, ил. 237.

⁵⁰⁹ БХ, f. 6, ил. 200.

⁵¹⁰ СХ, f. 34r, ил. 100.

⁵¹¹ БХ, f. 8, ил. 209.

10.4. Кровови

Кровови се углавном представљају белом бојом. Појављују се у сценама са представом градова и персонификацијама земаља (*Пропаст Содоме и Гоморе, Смрт Јосифа у Египту*)⁵¹² као и у сцени *Помор Првенаца*.⁵¹³ Ни у једној од ових сцена немају никакво посебно значење нити се на било који начин повезују са библијским текстом. Једина разлика која се може уочити је у томе да су кровови две куле које фланкирају улаз у Храм као и две куле Јерусалима из представе *Храма*⁵¹⁴ у *Сарајевској хагади*, представљени плавом бојом и имају наглашену текстуру по чему се значајно разликују од осталих представљених кровова.

10.5. Фасаде

Фасаде представљају најинтересантије морфолошки елемент представљене архитектуре у нашој грађи. Фасаде евоцирају структуру зида, посебно у представама градова. Ово је случај не само са фасадама Јерусалима за који је овај наративни елемент одавно утврђен,⁵¹⁵ већ и са градовима Питом и Рамзес⁵¹⁶ и са представама Египта.⁵¹⁷ Оваква одлика је карактеристична не само за зидане градове већ и за конструисане архитектонске облике каква је пр. Нојева барка. Како је она зидана од

⁵¹² CX, f. 20r, ил. 63.

⁵¹³ *Ibid.*, f. 26r, ил. 82.

⁵¹⁴ *Ibid.*, f. 32r, ил. 96.

⁵¹⁵ Према истраживањима Бјанке Кинел (*From the Earthly to the Heavenly Jerusalem*, 138-141), топос зида са изразитим начином зидања усталио се као симбол за Јерусалим већ у 12. веку. Један од илустративних примера оваквог начина представљања фасада је и рукопис коментара Језекиљевог пророчанства са илустрацијама Ричард из Ст. Виктоара (*In Ezechielem*, Paris, Bibl. Nat., lat. 14516, f. 240 и 240v). Cf. W. Cahn, „Architecture and Exegesis: Richard of St. Victoir's Ezekiel Commentary and its Illustrations,” *ABull*, vol. 76, n. 1. 1994, 60, ил. 6 и 7; Анете Хофман сматра да се оваквим начином приказивања фасада истицала непобедивост Јерусалима исказана у тексту који прати илустрацију. Cf. A. Hoffmann, „Die Mauern von Jerusalem. Ein Leerraum as Erzählraum,” in: *Jerusalem as Narrataive Space*, 294, nap. 24. Овај топос је међутим, посебно у готичкој епоси широко био употребљаван и за друге градове као што је на пример Париз, а коришћен је и у Византији. Cf. V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle of Ioannis Skylizes in Madrid*, Leiden: Brill 2002, 340.

⁵¹⁶ 3X, f. 11r, ил. 150; BX, f. 3, ил. 183; PX, f. 15r, ил. 223.

⁵¹⁷ CX, f. 20r, ил. 63.

дугачких тесаних дасака (дрвета гофер?), на свим представама *Нојеве барке* из наше грађе хоризонталне линије су посебно наглашене.⁵¹⁸

Како смо то показали на другом месту, у ктиторским представама архитектуре текстура фасаде се веома ретко илуструје. Разлог за ово необично одступање лежи у томе што би се представљањем текстуре фасаде, посебно у сценама са великим бројем детаља пореметила прегледност и јасност целине. Ипак, фасада се наглашава у оним примерима у којима је носилац значења, тј. уколико указује на неку реалну чињеницу.⁵¹⁹

На основу овде изведене анализе о начину представљања одређених морфолошких елемената архитектонске репрезентације у овде разматраним сефардским хагадама 14. века, могло би се закључити да се поједини елементи увек исто или веома слично приказују, независно од литерарног предлошка, те да представљају ликовни топос архитектонских представа. Само на основу њиховог изгледа не би се могло закључити да ли представљају архитектонски декор или неку конкретну представу. Такви елементи су на пример кровови.

Са друге стране, величина и облик портала и врата, као и представе градова (осим Јерусалима) били би специфични елементи.

Текстура фасаде, у појединим случајевима њена боја, наративни детаљи као што су дрвене даске коришћене за изградњу Нојеве барке или цигле за градњу вавилонске куле, зидине и куле Јерусалима, врата са дуплим катанцима и јаке решетке на прозорима, били би наративни елементи. Они би по принципу метонимијског схватања приказивања у свести посматрача могли да замене читаву сцену.

Због ових разлога, представе архитектуре у нашем материјалу би се могле поделити на три основне категорије узимајући као *индекс*

⁵¹⁸ *Ibid.*, f. 4 r, и f. 5 v, ил. 16, 18 и 19 и 3X, f. 2v, ил. 108.

⁵¹⁹ За ктиторске представе архитектуре ова одлика је од кључног значаја. Cf. Ч. Маринковић, *Слика подигнуте цркве*, 71.

наративности одређене морфолошке елементе грађевина који се у сценама појављују без обзира на стилски оквир.

1. *Генеричке грађевине* у којима доминира генерална природа грађеног објекта који не може да открије ништа специфично. Такви су на пример ковчег у коме је фараонова кћи пронашла Мојсија⁵²⁰ и онај у коме је сахрањен Јосиф.⁵²¹

2. *Евокативне грађевине*, у којима један архитектонски елемент, дословно транспонован из литерарног предлошка, носи „идеју“ сцене. Овој другој групи припадају даске за грађење Нојеве барке, цигле којима је грађена вавилонска кула, решетке на затвору у коме је заточен Јосиф, двоструко осигурана затворена врата у сцени *Помор првенаца*, зидине Јерусалима.

3. *Реалистичне сцене*: представа Синагоге из *Сарајевске хагаде* једини је пример из наше грађе који би се могао назвати реалистичним. Начин на који је представљена целина сцене, а посебно минуциозно представљени детаљи (портал, прозори, решетке на прозорима, боја и текстура фасаде) указују да је ова сцена рађена према реалном предлошку. Иако је у недостатку стварне архитектуре и тачне локације скрипторија тешко установити колика је сличност између овде представљене синагоге и синагоге неке од каталонских заједница 14. века, ова архитектура једина делује уверљиво.

⁵²⁰ *CX*, f. 20r, ил. 64.

⁵²¹ *Ibid.*, f. 20r, ил. 63.

11. *Differentia specifica*: сликана архитектура у Хагади са птичијим главама

Да свака хагада има своју агенду и сопствени комплексни идејно-идеолошки систем, те да је сама резултат низа специфичних околности у којима настаје – околности условљених теолошко-филозофским тумачењем текста са једне и специфичним друштвеним условима живота одређене заједнице са друге стране, упозорио је недавно Михаел Епштајн у својој монографији о средњовековним хагадама.⁵²² Стога, истакао је он, у погледу њиховог тумачења морамо узети у обзир како најшири историјски контекст њиховог настанка, тако и све пратеће иконографске и стилске детаље до којих у истраживању можемо доћи,

Како би јасније сагледали специфичност архитектонске репрезентације у сефардским хагадама – које чине основу наше грађе – овде ћемо за поређење узети једну ашкенаску хагаду која потиче из приближно истог периода који ми разматрамо. Ради се наиме о *Хагади са птичијим главама*, илуминираној највероватније у Мајнцу око 1300. године која се данас чува у Израелском музеју у Јерусалиму (Ms 180-57). У овом рукопису, који се састоји од четрдесет и седам фолија, постоје само две пуне стране минијатура, док се остале налазе као маргиналне илустрације распоређене у оквиру текста или као *bas de page* на тридесет и три стране.

Сефардске и ашкенаске заједнице немају исту иконографију хагада. Најпре, у ашкенаским хагадама се испред текста нигде не појављује наративни циклус минијатура као у сефардским хагадама већ илустрације прате текст и налазе се осликане у маргинама.⁵²³ Према Гутману, маргиналне илустрације немачких рукописних хагада следе традицију византијских

⁵²² М. М. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 5.

⁵²³ Исто се односи и на сефардске хагада које, осим у случају *Хагаде из Барселоне* (Британска библиотека, Лондон, Ms. Add. 14761) настале око 1400. године, ни једна нема маргиналне илустрације као вид декорације.

манастирских пасалтира 11. и 12. века.⁵²⁴ Оне најчешће илуструју церемонијалне, библијске и есхатолошке аспекте Песаха.

За разлику од сефардских хагада које смо претходно разматрали, *Хагда са птичијим главама* у погледу архитектонске репрезентације указује на неке елементе који указују на специфичност. Најпре, будући да се ради о маргиналним илустрацијама, степен аутономије илустрације у односу на текст је знатно мањи. Овде не можемо говорити о циклусу минијатура које су међусобно повезане: рам и остале конститутивне одлике хронотропског мизансцена – приказивање јединства времена и простора у оквиру једне сцене као и приказивање јасних наративних секвенци у оквиру низа сцена не постоје. У овим илустрацијама не постоји јединствено представљени простор из простог разлога јер се он „дели“ са простором текста. Ипак, и поред ових чињеница архитектонска репрезентација чини заједнички именитељ ове хагаде и сефардских хагада које смо претходно анализирали.

Архитектура се појављује у оквиру иконичних сцена, као топографски индекс али и као специфична *realia*. То је посебно видљиво у уводним и закључним сценама ове хагаде које представљају *Седер* (f. 1v, ил. 255) *Патријархе пред вратима раја* (f. 33r, ил. 258) и *Обновљени Јерусалим* (f. 47r, ил. 259). Осим ових иконичних сцена, архитектонска репрезентација се јавља и као директна илустрација наратије: долазак *Јосифове породице у Египат* (f. 12r, ил. 256) где је архитектуром представљен Египат и *Робовски рад у Египту* (f. 15 r, ил. 257), где су представљени градови Питом и Рамзес.

⁵²⁴ J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*, 26.

Као што смо то већ раније истакли, у јеврејској уметности, подједнако литерарној као и визуелној, Јерусалим и Храм представљају централни део месијанских надања повезаних са Песахом, празником који слави ослобођење из египатског ропства. Стога су представе Јерусалима и Храма честе у иконографији минијатура сефардских хагада. Какав је случај са истом врстом рукописа који настају у ашкенаској заједници? Да ли постоје разлике и чиме су условљене?

Будући да се ради о централним префигурацијама спасења, повезаност идеје о реконструкцији Јерусалима и Храма, свакако има своје паралеле и у ашкенаској уметности. Једна оваква сцена је представљена и у *Хагади са птичијим главама*. У њој представа Јерусалима заузима целокупну последњу страницу рукописа (f. 47r, ил. 259,) која је директно повезана са завршном реченицом хагаде – הַנֶּשֶׁל הָאֵבֶה מִלְּשׁוּרֵיב⁵²⁵ која је крупним словима исписана на доњој страни супротног фолија (f. 46 v).

Илустрација f. 47r (ил. 259) кроз визуелну форму представља *Обновљени Јерусалим*, тачку кулминације нарације сваке хагаде. Јерусалим је овде представљен у савременом готичком стилу. Употребљен је стандардни топос архитектонске репрезентације који се користи за Јерусалим: две двоспратне назубљене куле украшене пинаклима фланкирају капију са тролисним готичким оквиром. Са десне стране „развија“ се једна од бочних страна града са лепо украшеном галеријом са четири цизелиране аркаде која се завршава високом кулом. Текстура крова и начин зидања су посебно наглашени.⁵²⁶ Са десне стране представе натпис јасно идентификује град: מִלְּשׁוּרֵיב.

Како је то показала Сарит Шалев-Ејни, с обзиром на контекст текста хагада у оквиру кога се појављује, овде представљени Јерусалим носи исту

⁵²⁵ *Le-shanah ha-ba'ah b'Ierushalayim* се најчешће преводи као „Догодине у Јерусалиму“ иако би прецизнији превод био „Нека би током наредне године били у Јерусалиму“ што помера хоризонт очекивања спасења са неодређеног времена на савремени тренутак. Cf. M. M. Epstein, *op. cit.*, 126.

⁵²⁶ Већ је Б. Кинел (*op. cit.*, 129) показала да су овде наглашени елементи кључни за веродостојно приказивање Јерусалима.

месијанску идеју као и представа Храма у *Сарајевској хагади*.⁵²⁷ Ипак, ове две представе су потпуно различите. За разлику од сефардских библија и хагада, које своје месијанска надања исказују кроз *topos* представљања Храма и храмовног прибора, овде је представљена готичка грађевина која лебди на небу коју – гестом адорације – дочекују четири човека раширених руку.

Како и због чега је дошло до промене визуализације месијанске идеје у ашкенаским хагадама, који су узор за овакву врсту представа и које је значење које се кроз овакву архитектонску репрезентацију саопштава?

Представа *Обновљеног Јерусалима* у овој ашкенаској хагади заснива се на веома добро познатој хришћанској иконографији *Небеског Јерусалима* која се базира на тексту Откровења Јовановог.⁵²⁸

У савремено илуминираним хришћанским Апокалипсама, чији се процват поклапа са временом осликавања ове хагаде оваква сцена је добро позната и често приказивана. Разлика је минимална: особе које дочекују небески град се најчешће представљају у истој равни са њим, а не испод њега као у нашем примеру. Заједничка им је, свакако архитектонска репрезентација. На позорници развоја визуелне идеје Јерусалима, јеврејска уметност наступа доста касно и преузима модел архитектонске репрезентације који у хришћанској уметности има дугу предисторију.⁵²⁹

Усвајање хришћанске иконографије *Небеског Јерусалима* је у вези са ашкенаским есхатолошким концептима тог периода. И премда се *Обновљени Јерусалим* који се спушта са неба сугерише већ у раној јеврејској Апокалиптичкој литератури,⁵³⁰ овај концепт се не спомиње у Талмуду.

⁵²⁷ S. Shalev-Eyni, "Jerusalem and the Temple," 178.

⁵²⁸ „И ја, Јован, видјех град свети, Јерусалим нов где силази од Бога с неба, приправљен као невеста украшена мужу својему“. Откр, 21:2.

⁵²⁹ Како је то показала Бјанка Кинел, идеја *Небеског Јерусалима* датира још из 9. века. Ту се, у првим досада познатим Апокалипсама из Бамберга и Камбреа Јерусалим приказује као веома архитектоничан. Касније, а посебно у 12. веку долази до развоја овог топоса под утицајем развоја ходочасничких мапа. Cf. V. Kühnel, *op.cit.*, 138-141.

⁵³⁰ Енох, 90:29а. Наведено према: *ibid.*, 48.

Уопште узев, у јеврејској литератури концепт *Обновљеног Јерусалима* је много мање важан у односу на концепт *Небеског Храма*.⁵³¹

Промену у овакав генерални став по овом питању доноси Раши који у свом коментару на трактат Сука (*Sukkah*) у Вавилонском Талмуду (41а) разматра идеју да ће Трећи Храм бити сазидан првог дана прославе Песаха. Како се оваква могућност противи халахичкој збрани градње на празник, Раши решава овај проблем спекулацијом да ће Трећи Храм, у потпуности формиран сићи са неба. Управо је ова идеја о Трећем Храму стекла посебну популарност међу ашкенаским мислиоцима и, према Шалев-Ејни, постала најдоследнија компонента месијанских погледа француских и немачких тосафиста 12. и 13. века.⁵³² Уједно она је формирала теоријску основу за преузимање хришћанских ликовних модела *Небеског Јерусалима* и повод за њихово преношење у јеврејску уметност.

И док је минимум „наративности“ Јерусалима који се огледа у иконографским елементима назубљеног зида са кулама, капијама и посебно наглашеном структуром фасаде у овој представи задовољен, према Епштајну, овде представљени готички елементи (пинакли и тролисни отвори портала и прозора) наглашавају да, иако би у складу са текстом могло изгледати да су они нестварни и легендарни, они нису древни и удаљени већ савремени и „присутни.“⁵³³ Уопште узев, овај аутор сматра да се кроз врсте архитектонске репрезентацију која се појављује у овом рукопису може видети дијалектика између „старог“ и „новог.“

⁵³¹ Према закључцима ове ауторке, разлози за овакав став су троструки: рабински кругови су успоставили и одржавали везу са земаљским Јерусалим и после његовог пада у римске руке. Затим, разлог је била и реакција на ванјеврејске кругове који су били толико одушевљени идејом Јерусалима, а посебно специфичан однос према хришћанским круговима који су прихватили и разрадили идеју постојања Небеског Јерусалима. *Ibid.*, 47.

⁵³² Идеја о храму који ће Господ створити и који ће сићи са неба, иако је била позната у Нарбони, а највероватније и у Шанији, није тамо наишла на плодно тло. То је свакако и због рационалистичког става Мајмонида и његове школе који су тврдили да ће Месија “повратити краљевство Давидово и сазидати храм,” те да ће управо то бити прави показатељ тога да је он доиста Месија. Идеја о земаљској реконструкцији храма је у Шпанији била много прихватљивија од спекулација о храму који се спушта са неба. Cf. S. Shalev-Eyni, *op.cit.*, 177-178 (са детаљном претходном литературом).

⁵³³ М. М. Epstein, *The Medieval Haggadah*, 290.

У том светлу интересантна је још једна појава архитектуре у овом рукопису. Наиме на фолију 15r представљена је градња легендарних египатских градова *Питома* и *Рамзеса* (ил. 257). Идентификација градова нам је омогућена натписима који се изнад њих налазе. Оба града су приказана на исти начин, схематизовано: из причине перспективе се приказују градске назубљене зидине наглашене изразитим начином зидања. Обе представе имају вишеспратну кулу са десне стране која се завршава пирамидалним кровом. Иако се у суштини ради о сличној абревијацији за представу града као у сефардским хагадама, ова илустрација се изразито разликује од претходне и, према Епштајну, носи суптилне теолошке конотације.⁵³⁴ Романичке одлике ове репрезентације су овде искоришћене на најједноставнијем нивоу значења – да представе нешто древно и старо, солидно и традиционално, градове којима је потребна физичка заштита и који припадају нарацији историјског Песаха (*Pessah Mizrayim*). Исти је случај и са представом *Egypta* у сцени долазак *Јосифове породице у Египат* (f. 12r ил. 256). םִצְרַיִם се такође слично представља: лучно завршена капија града са монументалним вратима и кровом и изразито наглашеним начином зидања овде представљају скраћеницу за Египат.

Са друге стране, описана представа *Поновно изграђеног Јерусалима* који силази на земљу као и сцена *Патријарси пред вратима Јерусалима* (f. 33r, ил. 258) су представљене у „лаком и прозачном готичком стилу који подразумева да њима није потребна земаљска заштита јер се већ налазе под заштитом Господа“⁵³⁵ и које су, управо због своје стилске актуелности, тумачи непосредног доласка есхатолошког Песаха (*Pessah Ge'ulah*).

Да се вратимо на Епштајново упозорење са почетка овог поглавља: управо приказане разлике у погледу архитектонске репрезентације и њеног значења у сефардској и овде представљеној ашкенаској хагади, представљају можда дискретно огледало друштвених односа хришћанске већине и јеврејске мањине у Мајнцу у овом периоду, специфични јеврејски одговор на

⁵³⁴ M. M. Epstein, *ibid.*, нап. 29.

⁵³⁵ *Ibid.*

савремену друштвену ситуацију. А она је у Мајнцу, у позном средњем веку била веома тешка.

За разлику од сефардске заједнице Барселоне – којој су приписане све хагаде из наше основне грађе и која је, бар до великих погрома условљених кугом која је погодила читаву Европу 1348. године, уживала изузетно добар положај у каталонском друштву – ашкенаска заједница Мајнца имала је знатно сложенији положај. Иако су прошла скоро два века од I крсташког похода, у свести припадника зједнице још су биле присутне језиве слике страдања када је убијено више од 1100 људи. Крајем 13. века – у доба осликавања ове хагаде – у Мајнцу је било је подигнуто више оптужби за ритуално убиство. У јуну 1281. године убијен је рабин Меир бар Аврам ха-Кохен, а синагога је оскрнављена и запаљена. Две године касније, 19. априла 1283. године десет Јевреја је било линчовано од стране становништва, око сто осамдесет људи је било спаљено заједно са синагогом а неки од њих су били и насилно покрштени. Прогони су се проширили и у околини, те су тако 1285. године Јевреји из Мајнца, Шпјера и Франкфурта одлучили да напусте своју имовину и да емигрирају у Палестину под вођством рабина Меира из Ротенбурга. Рабин је затворен, а император је издао закон по коме Јевреји не смеју напустити земљу без одобрења феудалних лордова јер су њихово власништво и *servi camerae regis*.⁵³⁶

У свим овим друштвеним околностима Епштајн види разлог за специфичну иконографију *Хагаде са птичијим главама* и, посебно за употребу готичког стила у представама архитектуре као посебног носиоца значења.

Можда можемо тако далеко отићи, и у непостојању развијених наративних циклуса минијатура видети специфичну мимикријску стратегију

⁵³⁶ Ова прокламација која се односила на Јевреје у читавој западној Европи подразумевала је и заштиту Јевреја од стране локалних феудалаца, што је у овом случају у потпуности изостало. Мајнц је чак имао и сопствени јеврејски закон који, такође, није успео да заштити заједницу за време владавине цара Венцела, Руперта и Сигисмунда. Cf. F. Lotter, „Jews in German law,” *Medieval Jewish civilization: An Encyclopedia*, (N. Roth ed.) New York: Routledge 2002, 286-293.

аутора ашкенаских хагада овог времена. Оваква стратегија би додатно могла бити подвучена преузимањем хришћанских иконографских модела за поједине сцене.

Са друге стране, такође не можемо искључити ни могућност да се, будући да се хронолошки највероватније налазимо на самом почетку развоја ове врсте илуминираних књига код Ашкеназа, радило и о почетним корацима у откривању могућности визуелне културе као важног средства трансмисије идеја у средњем веку.

За наше истраживање је значајно то да су се, упркос различитим друштвеним околностима, филозофско-теолошким школама и уметничким утицајима, топоси архитектонске репрезентације неометано селили из једне удаљене јеврејске заједнице или географске области у другу, чак прелазећи из добро чуваних граница једне религије у другу, носећи са собом свој наративни потенцијал и успостављајући сопствени, аутономни визуелни језик, очигледно базично разумљив средњовековном човеку уопште.

12. Закључак

Сефардске илуминиране хагаде представљају најпознатије и најлепше украшене хебрејске илуминиране рукописе средњег века. Оне настају током 14. века као специфични одговор на појаву украшених хришћанских књига. Стога су и првобитни извори за декорацију њихових уводних циклуса, без сумње били хришћански, произашли из широког репертоара готичке уметности. Без обзира на то, ови ликовни модели су доживели значајне промене у процесу *превођења* на препознатљив *јеврејски визуелни идиом*.

Схватање јеврејске средњовековне визуелне културе се, од објављивања *Сарајевске хагаде* до данас, развило у много праваца. Радом генерација проучавалаца хебрејских средњовековних рукописа – посебно илуминираних хагада – почетне предрасуде по којима су Јевреји „аниконични, неспособни да визуелну уметност не само стварају већ и перципирају,“ уступиле су место ставу да су Јевреји „само могли да позајмљују неку уметност или да је, у најбољем случају имитирају,“ те да су стога јеврејске слике које су том приликом настајале биле „само пасивни одговор на естетику окружења.“ Тек су најновија истраживања изнела на видело идеју да Јевреји „нису само користили одређену културу“ већ да су „са њом стварали однос,“ те да су заједно са хришћанима у минијатурама рукописа „делили исти репертоар мотива и исту естетику.“

Без обзира којој страни се приклонимо у стално живој и отвореној расправи о „власништву“ над средњовековним иконографским моделима, једно је сигурно: обе културе – и хришћанска и јеврејска – заједнички су користили један ликовни језик: универзални језик средњовековне архитектонске репрезентације, јединствену *lingua franca* визуелне културе средњег века која је, извесно, била заједничка многим културама тог доба: готичкој, византијској и јеврејској. У њој се архитектура најчешће није исказивала као специфична и одређена, већ као генеричка а често је коришћена и као декоративна и орнаментална.

Полазећи од таквог заједничког именитеља, јеврејска уметност је, кроз представе архитектуре у хагадама, створила свој специфични визуелни идиом архитектонске репрезентације.

Од великог броја сефардских хагада 14. века, *Сарајевска* је свакако најпознатија и најоригиналнија, а архитектонска репрезентација у њој је посебно разнолика и вишезначна. Она се најпре користи како би створила оквир, позорницу за одвијање библијске нарације. Као топографски индекс представља граничне тачке те нарације, иконографске показатеље који омогућавају „праћење актера у акцији“. Осим тога архитектонска репрезентација је коришћена и на још три начина: у оквиру дискурсорјентисаних сцена као наративни индекс, у оквиру фабула-орјентисаних сцена као *оквир* и у топичним сценама као упориште значења. Стратегијом дематеријализације позадине са циљем представљања плитког *Erzählraum*-а, дизајнер *Сарајевске хагаде* је отишао и корак даље: у добу експеримената са илузионистичким простором створио је један веома ликован апстрактни простор чиме је ове минијатуре издвојио од хришћанских предлогака из окружења који су му служили као полазиште. Такође свесно је користио и комплексан облик оквира (рама) представе, како би саопштили неке од најважнијих теолошко-културних концепата своје епохе.

Тако се архитектура у *Сарајевској хагади* нашла у улози „протагонисте“ различитих концепата и временских равни: месијанских надања оличених у топосу Храма-Табернакла-Јерусалима, тосафистичких идеја о *creatio ex nihilo*, Нахманидове идеје о континуитету времена али и ликовне документарности инспирисане *realijama* савременог живота сефардске заједнице.

Границе јеврејског визуелног идентитета у средњем веку стога не стоје на почетку процеса интеракције са већинском културом – како се то до сада најчешће сматрало – већ на његовом крају кога је, за сваки случај посебно, увек потребно изнова дефинисати.

Да сумирамо: упркос различитим друштвеним околностима, филозофско-теолошким школама и уметничким утицајима, топоси архитектонске репрезентације селили су из једне области у другу, мењајући културе, чак прелазећи из добро чуваних професионалних граница, носећи са собом свој наративни потенцијал и успостављајући сопствени, аутономни визуелни језик, очигледно базично разумљив средњовековном човеку уопште.

Такав језик архитектонске репрезентације је као своје полазиште преузео дизајнер *Сарајевске хагаде* и вишеструко га надградио користећи архитектуру у два основна правца: за конструисање оквира и простора наратије али и за конструисање специфичног простора књиге који се огледа у "улазним" и "излазним" страницама којима се додељују архитектонски изглед.

Стога можемо закључити да се: на основу овде изведене анализе стварања и употребе простора у средњовековним сефардским хагадама може изнети претпоставка да су јеврејски уметници и поручиоци у Шпанији у 14. веку, зналачки „пловећи између екстрема“ – који су претстављале фигуративна хришћанска са једне и аниконичка арапска култура са друге стране – у декорацији својих рукописа свесно бирали оне моделе који су им омогућили да створе сопствену независну визуелну естетику. Естетику која је до детаља пратила потребе наратије вођене литерарним предлошцима из Танаха или мидраша и која није била заведена модерним визуелним експериментима са илузионистичком представом простора.

Потрага за значењем – која се обично назива интерпретацијом – практично је неограничен процес који се може ограничити једино

атрофирањем жеље за знањем код индивидуалног субјекта, што се у пракси никад не дешава.

Проучавање хагада процес је – а то су већ неки од најзначајнијих истраживача доказали – који може трајати цео живот. Надамо се да ћемо у скорије време бити у прилици да изведемо обимније истраживање неких од тема које смо у овом раду отворили а од којих се једна намеће као најважнија: даље истраживање односа архитектонских топоса и реалистичких елемената у целокупном корпусу сефардских хагада. Ти ће нам закључци бити од помоћи у даљем прецизнијем сагледавању аутентичности доприноса јеврејских уметника, писара и илуминатора, средњовековној визуелној култури уопште.

ДРУГИ ДЕО

ОПИС РУКОПИСА

Кат. бр. 1

Сарајевска хагада

Наслов	хагада са коментарима и пијутим („Сарајевска хагада“)
Порекло	Северо-источна Шпанија (Каталонија), можда Барселона
Време	Трећа четртина 14. века
Језик	хебрејски
Писмо	Сефардско квадратно писмо, делимично означено тачкама (натписи изнад текста нису пунктуирани)
Где се чува	Земаљски музеј, Сарајево
Сигнатура	
Декорација	34 пуне страница са минијатурама у оквирима (ff. 1v-34 v), 10 текстуалних илуминација (ff. 3r, 14v, 25v, 26v, 27v, 31r, 32v, 37v, 40v, 47r), 60 декорисаних заставица са златним словима и листовима који се шире на маргине (ff. 1,4v, 4r, 5r, 6v, 6r, 7v,7r, 8v, 9v, 9r, 10r, 11v,11r, 12v,12r,13v,13r,14v, 14r, 15v, 15r, 16v,16r, 17v, 17r, 18v, 18r, 19v, 19r, 20v, 20r, 21v, 21r, 22v, 23v, 24r, 26v, 28v, 28r, 29v, 29r, 30v, 31v, 33v, 34v, 35v, 35r, 36r, 39v, 39r, 40v, 47r, 49v,), 2 маргинална илустрације са представом дрвећа (47 v, 31 v), животиња (14v, 15v, 16v, 17r, 26v, 29v), хибридни животињама (5v, 8r, 10r, 11v, 11r,13v,18v,19v, 22v, 27v, 28r, 31v, 34v). Многбројне иницијалне речи украшене туш декорацијом. 7 улепшаних вертикалних трака са кључним речима (ff. 6r, 9r,14r,36r,37v,39v, 39r), и на два фолија, украшене вертикалне траке са винским мотивима и златним кључним речима пратећег текста (ff. 15v, 16).
Димензије у мм	228x165
Званична фолијација	ff. 17+104 (остаји друге фолијације у горњој маргини у горњем левом углу фолија)
Колатура	7 табака: i ⁸ (ff. 1-8v), ii ⁸ (ff. 9-16v), iii ⁸ (ff. 17-24v), iv ⁸ (ff. 25-32), v ⁸ (ff. 33-40), vi ⁸ (ff. 41-48), vii ⁴⁻¹ (ff. 49-51).
Облик	Пергаментни кодекс
Повез	

- Порекло** Потпис цензора Доменика Висторинија, 1609. (f. 105v). Након изгона из Јевреја из Шпаније хагада је доспела у Италију, поч. 17. века. У поседу породице Коен из Сарајева до 1894. године, када је продата Земаљском музеју у Сарајеву за 150 круна.
- Напомене** Према месту где се чува уобичајен је назив *Сарајевска хагада*.
- Изабрана библиографија**
- Broderick, H., "Observation on the Creation Cycle of the Sarajevo Haggadah," *ZKunstgeschichte* 47, B.d H.3, Berlin 1984, 320-32.
- K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain*, University Park: Pennsylvania State University Press 2006, 99-109.
- Laderman, Sh., Kogman-Appel, K., "The Sarajevo Haggadah – The Concept of Creatio ex nihilo and the Hermeneutical School behind it," *Studies in Iconography* 25, Princeton 2004, 89-127.
- D. H. Müller, J. von Schlosser, *Die Haggadah von Sarajevo: eine Spanish-Jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters*, Vienna: Alfred Hölder, 1898.
- Narkiss, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem: Leon Amiel 1969.
- Nedomacki, V., "Oblik, oprema i povez jevrejskih knjiga," *Zbornik MPU* br. 18, Beograd 1974, 95-105.
- Radojčić, Sv., *Sarajevska Hagada*, Beograd: Jugoslavija 1953.
- Radojčić, Sv., *Haggadah of Sarajevo*, Beograd: Jugoslavija 1953.
- Roth, C., *The Sarajevo Haggadah and its Significance in the History of Art*, Beograd: Jugoslavija 1973.
- Verber, E., *Sarajevska Hagada*, Beograd: Prosveta – Sarajevo: Svjetlost, 1983.

Кат. бр. 2

Златна хагада

Наслов	хагада за Песах („Златна хагада“)
Порекло	Северо-источна Шпанија (Каталонија)
Време	Друга четвртина 14. века
Језик	хебрејски
Писмо	Сефардско квадратно писмо са пунктуирани
Где се чува	Британска Библиотека, Лондон
Сигнатура	Or. 27210
Декорација	14 пуних страна минијатура у боји и злату (ff. 2v-15), 2 текстуалне илуминације (ff. 44v, 45v), 26 илустрација на маргинама (ff. 16v, 22v, 23, 26v, 27, 28, 32v, 42, 42v, 43, 43v, 46, 47, 50, 55, 56v, 61, 62, 66, 66v, 67, 67v, 68, 78v, 83, 85). Улепшана вертикална трака озмеђу две колоне текста (ff. 22v, 23, 55, 56, 61, 66v, 67, 67v, 68, 68v, 70v, 73, 78v, 78v, 85). 36 заставица у злату, многе са флоралном декорацијом у боји (ff. 16v, 22v, 24v, 26v, 27, 30v, 31v, 32v, 33v, 41v, 44v, 47, 50, 51, 53, 55v, 56v, 57v, 59v, 61, 65v, 66, 66v, 67, 67v, 68, 68v, 70v, 73, 73v, 78v, 82, 83, 85, 86, 87). 5 почетних речи са зооморфним словима (ff. 31v, 34v, 36v, 38, 40v). Многобројне почетне речи украшене златом и сребром и у боји.
Димензије у мм	245 x 190/195 (155/165 x 130)
Званична фолијација	ff. 101 (+ 1 празан папир фолио на крају); f. 1 је празан лист
Колатура	13 табака: i10-1 (ff. 2-10), ii6-1 (ff. 11-15), iii-xii8 (ff. 16-95), xiii6 (ff. 96-101).
Облик	Пергаментни кодекс
Повез	После 1600. смеђа кожа, марокански повез, без украса, остаци клапни.
Порекло	Рабин Јоав Галико из Астија, грофовија Савоја: поклонио рукопис као венчани дар свом „ученом зету Елији,“ сину Менахема Рава 1602. године: натпис на додатој насловној страни (f. 2). Хералдичка знамења породица Галико и Рава, додато на Каприју 1602. (f. 16). Камило Јагер: цензорски потпис, 1613. (f. 101v); Ренато из Модене: цензорски потпис, 1626. (f. 101v); (cf. W. Popper, <i>The Censorship of Hebrew Books</i> , New York: KTAV Publishing House, 1969), appendix § 50-56; appendix § 132-133. Азарија Зедекија Ашкенази: датум рођења 22. јануар 1689. (f.

1). Ђузепе Алманаци, (1801 -1860), библиофил; рукопис бр. 328 у његовом власништву; његова библиотека је бројала 322 средњовековних хебрјских рукописа које је преко берлинског продавца књига Адолфа Ашера све заједно купио Британски музеј октобра 1865. године за £1,000. (cf. D. Paisey, "Adolphus Asher (1800-1853): Berlin bookseller, anglophile and friend to Panizzi," in: *The British Library Journal*, 23 (1997), 131-53).

Напомене

Кодекс се зове *Златна хагада* због златне позадине минијатура. Спољна и унутрашња страна пергаменту лако препознатљива. Избрисан текст (e. g., ff. 81, 83, 86, 86v, 87, 90v, 94v, 95, 97).

Изабрана библиографија

Bohigas, P., *La Ilustración y la Decoración del Libro Manuscrito en Cataluña: Período Gótico y Renacimiento*, 2 vols, Barcelona: Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1965-1967, I, 68-70, figs. 25, 26.

Buda, Z., „Heavenly Envoys: Angels in Jewish Art“, in: *Angels, Devils: The Supernatural and Its Visual Representation*, CEU Medievalia, Gerhard Jaritz (ed.) Budapest: Central European University Press, 2011, 117-34.

Epstein, M. M., *Dreams of Subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1997, 16-17.

Epstein, M. M., „Another Flight into Egypt: Confluence, Coincidence, the Cross-cultural Dialectics of Messianism and Iconographic Appropriation in Medieval Jewish and Christian Culture.“, in *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Frojmovic E., (ed.) Leiden: Brill 2002, 33-52.

Epstein, M. M., *The Medieval Haggadah, Art, Narrative, Religious imagination*, New Haven: Yale University Press 2011, 129-200.

Gutmann, J., *Hebrew Manuscript Painting*, New York: Braziller 1978, 60-63.

Harris, J., „Polemical Images in the Golden Haggadah (British Library Add. MS 2721

0)“, *Medieval Encounters* 8 (2002), 105-22.

Kogman-Appel, K., „Die Modelle des Exoduszyklus der Goldenen

Haggada (London, British Library, Add. 27210)“, in: *Judentum - Ausblicke und Einsichten: Festgabe für Kurt Schubert*, C. Thoma, G. Stemberger, and J. Maier (eds.), Frankfurt: P. Lang, 1993, 269-99.

Kogman-Appel, K., “The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography,” *ZKunstgeschichte* 60 Bd., H. 4 (1997), 451-81.

Kogman-Appel, K., “Coping with Christian Pictorial Sources: What Did Jewish Miniaturists Not Paint?” *Speculum*, 75, no. 4 (2000), 816-858.

Kogman-Appel, K., *Jewish Book Art Between Islam and Christianity: the Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Lieden: Brill, 2004, 179-85.

Kogman-Appel, K., *Illuminated Haggadot from Medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2006, 47-88.

La miniatura medieval en la Península Ibérica, Joaquín Yarza Luaces (ed.), Murcia: Nausícaä, 2007, 135-36, fig. 8.

Luzzatto, S. D., Almanzi, G., *Catalogue de la bibliothèque de littérature hébraïque et orientale de Mr Joseph Almanzi*, Padua: Antoine Bianchi, 1864, 39.

Mann, V. B., “Jews and Altarpieces in Medieval Spain’, in *Uneasy communion: Jews, Christians, and the altarpieces of medieval Spain*, Vivian B. Mann (ed.), London: Giles, 2010, 112-15.

Margoliouth, G., *Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the British Museum*, 4 vols, London: British Museum, 1899-1935; vols I-III repr. 1965; IV, Introduction, Indexes, Jacob Leveen (ed.), London: British Museum, 1977, II, no. 607.

Metzger, Th.&M., *Jewish Life in the Middle Ages: Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*, New York: Alpine Fine Arts Collection, 1982, 304.

Narkiss, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts*, New York: Macmillan, 1969. 56.

Narkiss, *The Golden Haggadah* = B. Narkiss, *The Golden Haggadah, The British Library manuscripts in colour series*, London: The British Library Publishing Division 1995.

Narkiss, B., Cohen-Mushlin, A., Tcherikover, A., *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: A Catalogue Raisonné. The Spanish*

and Portuguese Manuscript, 2 vols, Oxford: Oxford University Press, 1982, I, no. 11, 58-57; II, figs. 123-54.

Sacred: Books of the Three Faiths: Judaism, Christianity, Islam, London: British Library, 2007, 172 [каталог изложбе].

Shallev-Eyni, S., "Jerusalem and the Temple in Hebrew Illuminated Manuscripts: Jewish Thought and Christian Influence", in: *L'interculturalita dell'ebraismo a cura di Mauro Perani*, Ravenna 2004, 173-91.

Sed-Rajna, G., *La Bible hébraïque*, Fribourg: Office du Livre, 1987.

Tahan, I., *Hebrew Manuscripts: The Power of Script and Image*, London, British Library, 2007, 94-97.

Кат. бр. 3

Братска хагада

Наслов	хагада са коментарима и литургијским песмама („Братска хагада“)
Порекло	Северо-источна Шпанија (Каталонија)
Време	Трећа четртина 14. века
Језик	хебрејски
Писмо	Сефардско квадратно писмо, делимично означено тачкама (одређене секције главног текста као и делови текста у горњим и доњим маргинама нису пунктуирани)
Где се чува	Британска Библиотека, Лондон
Сигнатура	Ог. 1404
Декорација	13 пуних страница са минијатурама у геометријским оквирима (ff. 1v-7v), 10 текстуалних илуминација (ff. 8, 9, 9v, 10, 10v, 14v, 15, 17, 17v, 18), 28 декорисаних заставица са златним словима и листовима који се шире на маргине (ff. 8, 8v, 9, 9v, 10, 10v, 11, 11v, 12, 12v, 13, 13v, 14, 16v, 17, 17v, 18, 18v, 19, 19v, 20, 20v, 21, 21v, 22, 27v, 29v, 30), 4 маргиналне илустрације украшене лишћем, животињама, хибридном животињама и сценама лова (ff. 8, 15v, 16, 18). Многобројне иницијалне речи са туш декорацијом. 8 улепшаних вертикалних трака са кључним речима, туш (ff. 23v, 24, 24v, 25v, 28, 28v, 29, 29v), и на 2 фолија украшене вертикалне траке са винским мотивима и златним кључним речима пратећег текста (ff. 15v, 16).
Димензије у мм	270 x 230 (180/200 x 140/145)
Званична фолијација	ff. 51 (+ 2 празна фолија папира на почетку и крају кодекса; остаци друге фолијације у горњој маргини и у горњем десном углу фолија)
Колатура	7 табака: i ⁸ (ff. 1-8v), ii ⁸ (ff. 9-16v), iii ⁸ (ff. 17-24v), iv ⁸ (ff. 25-32), v ⁸ (ff. 33-40), vi ⁸ (ff. 41-48), vii ⁴⁻¹ (ff. 49-51).
Облик	Пергаментни кодекс
Повез	Обрађени италијански бели пергамент, пре 1600. године
Порекло	Меир бен Малакиел Ашкенази је продао свом деверу,

Кат. бр. 3

Братска хагада

Наслов	хагада са коментарима и литургијским песмама („Братска хагада“)
Порекло	Северо-источна Шпанија (Каталонија)
Време	Трећа четртина 14. века
Језик	хебрејски
Писмо	Сефардско квадратно писмо, делимично означено тачкама (одређене секције главног текста као и делови текста у горњим и доњим маргинама нису пунктуирани)
Где се чува	Британска Библиотека, Лондон
Сигнатура	Ог. 1404
Декорација	13 пуних страница са минијатурама у геометријским оквирима (ff. 1v-7v), 10 текстуалних илуминација (ff. 8, 9, 9v, 10, 10v, 14v, 15, 17, 17v, 18), 28 декорисаних заставица са златним словима и листовима који се шире на маргине (ff. 8, 8v, 9, 9v, 10, 10v, 11, 11v, 12, 12v, 13, 13v, 14, 16v, 17, 17v, 18, 18v, 19, 19v, 20, 20v, 21, 21v, 22, 27v, 29v, 30), 4 маргиналне илустрације украшене лишћем, животињама, хибридном животињама и сценама лова (ff. 8, 15v, 16, 18). Многобројне иницијалне речи са туш декорацијом. 8 улепшаних вертикалних трака са кључним речима, туш (ff. 23v, 24, 24v, 25v, 28, 28v, 29, 29v), и на 2 фолија украшене вертикалне траке са винским мотивима и златним кључним речима пратећег текста (ff. 15v, 16).
Димензије у мм	270 x 230 (180/200 x 140/145)
Званична фолијација	ff. 51 (+ 2 празна фолија папира на почетку и крају кодекса; остаци друге фолијације у горњој маргини и у горњем десном углу фолија)
Колатура	7 табака: i ⁸ (ff. 1-8v), ii ⁸ (ff. 9-16v), iii ⁸ (ff. 17-24v), iv ⁸ (ff. 25-32), v ⁸ (ff. 33-40), vi ⁸ (ff. 41-48), vii ⁴⁻¹ (ff. 49-51).
Облик	Пергаментни кодекс
Повез	Обрађени италијански бели пергамент, пре 1600. године
Порекло	Меир бен Малакиел Ашкенази је продао свом деверу,

месеца сивана 5162. (3. Маја – 1. јуна 1402): натпис (на комаду велума залепљеног на комаду папира налепљеном на f. 1). Абрахам Хен, син племића Р. Јауде, лекар, син Р. Емануела Хена, лекара куће Шеалтиел: натпис са његовим именом (f. 50v). Запис оловком на енглеском: "Шпански рукописи ове старости су тако ретки да ни Британски музеј нема овакав" (f. [i verso]).

Откупљено за Британски музеј на Браџ аукцији 7-10. Јуна 1876.: натпис (f. [i verso]); можда Вилијам Браџ (1823 - 1884), грађевинац и произвођач челика.

Напомене

Бецалел Наркис је рукопис назвао *Братска хагада*. Наслов се односи на чињеницу да је рукопис, и по иконографији и по стилу, веома сличан *Риландсовој хагади*. О Наркисовим називима, видети код Когман Апел (Katrin Kogman-Appel (1997), 452 n. 9).

Изабрана библиографија

Epstein, M. M., *The Medieval Haggadah, Art, Narrative, Religious imagination*, New Haven: Yale University Press 2011, 200-246.

Kogman-Appel, K., 'The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography', *ZKunstgeschichte* 60 (1997), 451-82.

Kogman-Appel, K., "The Picture Cycles of the Rylands Haggadah and the so-called Brother Haggadah and Their Relation to the Western Tradition of Old Testament Illustration," *Bulletin of the John Rylands University Library*, 79, 2 (1997), 3-20.

Kogman-Appel, K., *Jewish Book Art Between Islam and Christianity: the Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Lieden: Brill 2004, 183.

Kogman-Appel, K., *Illuminated Haggadot from Medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2006, 91-97.

Margoliouth, G., *Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the British Museum*, 4 vols, London: British Museum, 1899-1935; vols I-III repr. 1965; IV, *Introduction, Indexes*, Jacob Leveen, (ed.) London: British Museum, 1977, II, no. 606.

Metzger, Th. & M., *Jewish Life in the Middle Ages: Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the*

Sixteenth Centuries, New York: Alpine Fine Arts Collection, 1982, 304.

Narkiss, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem: Encyclopaedia Judaica, 1969, 68, 170.

Narkiss, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: A Catalogue Raisonné. The Spanish and Portuguese Manuscripts*, 2 vols, Oxford: Oxford University Press, 1982, I, no. 16, 93-99; II, figs. 287-305.

Narkiss, B., *The Golden Haggadah: a fourteenth century illuminated Hebrew Manuscript in the British Museum*, London: British Museum 1970.

Shalev-Eyni, S., "Who are the Heirs of the Hebrew Bible? Sephardic Visual Historiography in a Christian Context" *Medieval Encounters*, 16 (2010), 23-63 (28-35; 55-63).

Sed-Rajna, G., *La Bible hébraïque*, Fribourg: Office du Livre, 1987, 94, 104.

Tahan, I., *Hebrew Manuscripts: The Power of Script and Image*, London, British Library, 2007, 101-2.

Кат. бр. 4
Риландс хагада

Наслов	хагада са <i>руутим</i> („Риландс хагада“)
Порекло	Северо-источна Шпанија (Каталонија)
Време	Друга половина 14. века
Језик	хебрејски
Писмо	Сефардско квадратно писмо, са пунктуацијом
Где се чува	Џон Риландс библиотека, Манчестер
Сигнатура	Heb. Ms. 6
Декорација	6 пуних страница са минијатурама у геометријским оквирима (ff. 13v-19v), 10 текстуалних илуминација (ff. 8, 9, 9v, 10, 10v, 14v, 15, 17, 17v, 18), 28 декорисаних заставица са златним словима и листовима који се шире на маргине (ff. 8, 8v, 9, 9v, 10, 10v, 11, 11v, 12, 12v, 13, 13v, 14, 16v, 17, 17v, 18, 18v, 19, 19v, 20, 20v, 21, 21v, 22, 27v, 29v, 30), 4 маргиналне илустрације украшене лишћем, животињама, хибридним животињама и сценама лова (ff. 8, 15v, 16, 18). Многобројне иницијалне речи са туш декорацијом. 8 улепшаних вертикалних трака са кључним речима (ff. 23v, 24, 24v, 25v, 28, 28v, 29, 29v), и на два фолија, 2 украшене вертикалне траке са винским мотивима и златним кључним речима пратећег текста (ff. 15v, 16).
Димензије у мм	280 x 230
Званична фолијација	ff. 57 (+ 2 празна фолија папира на почетку и крају кодекса; остаци друге фолијације у горњој маргини и у горњем десном углу фолија)
Колатура	8 табака: i ⁴ (ff. 1-4v), ii ⁸ (ff. 5-13v), iii ⁸ (ff. 14-22v), iv ⁸ (ff. 23-32), v ⁸ (ff. 33-41), vi ⁸ (ff. 41-48), vii ¹⁰ (ff. 49-59) viii ²⁻¹ (60-63).
Облик	Пергаментни кодекс
Повез	
Порекло	Џејмс Лудовик Линдзи, 26. ерл од Крафорда продао је Хагаду, заједно са чувеном Крафорд колекцијом рукописа Енрикети Риландс 1901. године.
Напомене	
Изабрана	

библиографија

Epstein, M. M., *The Medieval Haggadah, Art, Narrative, Religious imagination*, New Haven: Yale University Press 2011, 200-246.

Kogman-Appel, K., "The Picture Cycles of the Rylands Haggadah and the so-called Brother Haggadah and Their Relation to the Western Tradition of Old Testament Illustration," *Bulletin of the John Rylands University Library*, 79, 2 (1997), 3-20.

Kogman-Appel, K., *Jewish Book Art Between Islam and Christianity: the Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Lieden: Brill 2004, 183.

Kogman-Appel, K., *Illuminated Haggadot from Medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2006, 91-97.

Loewe, R., *The Rylands Haggadah: A Medieval Sephardi masterpiece in facsimile: An illuminated Passover compendium from mid-14th-centuri Catalonia in the collection of the John Rylands University Library of Manchester, with a commentary and a cycle of poems*, New York: Abrams, 1988.

Metzger, T. & M., *Jewish Life in the Middle Ages: Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*, New York: Alpine Fine Arts Collection, 1982.

Narkiss, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem: Encyclopaedia Judaica, 1969, 394.

Narkiss, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: A Catalogue Raisonné. The Spanish and Portuguese Manuscripts*, 2 vols, Oxford: Oxford University Press, 1982, I, 86-93; II, figs. 250-282.

Rosenau, H., "Notes on the Illumination of the Spanish Haggada in the John Rylands Library," *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 36 (1954), 468-483.

Rosenau, H., *Vision of the Temple – the image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity*,

London 1974.

Samely, A., "The Interpreted Text: Among the Hebrew Manuscripts of the John Rylands University Library", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 73, no. 2 (1991), 1-20.

Shalev-Eyni, S., "Who are the Heirs of the Hebrew Bible? Sephardic Visual Historiography in a Christian Context," *Medieval Encounters* 16 (2010), 23-63 (28-35 и 55-63).

Sed-Rajna, G., *La Bible hébraïque*, Fribourg: Office du Livre, 1987, 94, 104.

Tahan, I., *Hebrew Manuscripts: The Power of Script and Image*, London: British Library, 2007.

The Rylands Haggadah, A Medieval Sephardi Masterpiece in Facsimile, The John Rylands University Library of Manchester, England, New York: Harry N. Abrams, Inc. 1988.

ОПИС ИЛУСТРАЦИЈА⁵³⁷

1. Сарајевска хагада, f. 1v⁵³⁸

уводна страница са 4 минијатуре које илуструју прва три дана стварања (Пост, 1:2-9).

2. Сарајевска хагада, f. 1v, детаљ

Ситним словима изнад минијатуре исписано:

וְהָאֵרֶץ הָיְתָה תֹהוֹ

Транслитерација: *Vehaarec ajta to(h)u*.⁵⁴⁰

Превод: *А земља беше пуста*.⁵⁴¹

Опис: Позадина минијатуре је насликана тамном бојом. Над хоризонтално заталасаном белом масом представљене су златне вертикалне таласасте линије. Минијатура је уоквирена правоугаоним плаво смеђим оквиром са декоративним мотивом латиничног слова *c*.

3. Сарајевска хагада, f. 1v, детаљ, илустрација текста из Прве књиге

Постања, I дан.

Ситним словима изнад минијатуре исписано:

יִּוֹם אֶחָד יְהִי אֹרֶךְ יְבִדֵּל בֵּין הָאֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ

Транслитерација: *Jom ehad⁵⁴² jehi or*.⁵⁴³ *Vajavdel ben aor uben ahošeh*.⁵⁴⁴

⁵³⁷ Смер читања како текста тако и минијатура је са десна на лево.

⁵³⁸ Иако Гутман (*Hebrew Manuscript Painting*, 39) тврди да у *Сарајевској хагади* версо и ректо ознаке листова не постоје, будући да су илуминације осликане само са једне стране велума, ми смо у овом раду преузели начин означавања фолија који користи и факсимилско издање *Сарајевске хагаде* (Београд, 1983).

⁵³⁹ За почетну идентификацију стихова који прате минијатуре коришћен је текст Еугена Вербера (*op.cit.*) премда ова идентификација није увек најпрецизнија. Број стихова које Вербер наводи односи се на превод, а не на изворни текст. За наводе стихова на хебрејском коришћено је издање *Хебрејско-енглеске Библије* са мазоретским текстом (издање ЈПС 1917. <http://www.mechon-mamre.org/p/pt/pt0.htm>). На помоћи при транслитерацији се овом приликом захваљујем рабину Исаку Асијелу, а за лектуру хебрејског текста Алберту Ешкеназију. Библијски наводи на српском језику су преузети из издања Старог завета, превод Ђ. Даничић, Лондон 1950.

⁵⁴⁰ Gen, 1:2.

⁵⁴¹ 1 Мој, 1:2.

⁵⁴² Gen, 1:5.

Превод: *Дан први.*⁵⁴⁵*Нека буде светлост.*⁵⁴⁶ *И растави светлост од таме.*⁵⁴⁷

Опис: Испод полукружног лука у три боје плаво, поље вертикално подељено на црно и бело. Минијатура је уоквирена правоугаоним *vermillon*-смеђим оквиром са декоративним мотивом латиничног слова *c*.

4. Сарајевска хагада, f. 1v, детаљ

илустрација текста из Прве књиге Постојања, II дан.

Ситним словима испод минијатуре исписано:

יִם שְׁנֵי יְהִי רְקִיעַ בְּתוֹךְ הַמַּיִם.

Транслитерација: *Jom šeni.*⁵⁴⁸ *Jehi rakia betoh hamaim.*⁵⁴⁹

Превод: *Дан други.*⁵⁵⁰*Нека буде свод посред воде.*⁵⁵¹

Опис: Испод полукружног лука у три боје плаво, на плавој позадини приказана је сцена одвајање *воде од свода*. Из средине композиције сноп златних зрака се спушта ка кругу који је подељен на два поља – у горњем је једнобојна површина, у доњем заталасана плава. Минијатура је уоквирена правоугаоним *vermillono*-смеђим оквиром са декоративним мотивом латиничног слова *c*.

5. Сарајевска хагада, f. 1v, детаљ

илустрација текста из Прве књиге Постања, III дан.

Ситним словима испод минијатуре исписано:

יִם שְׁלִישִׁי וַיִּקַּח הַמַּיִם וַתְּרָאָה הַיַּבְּשָׁה. תִּדְשָׂא הָאָרֶץ.

⁵⁴³ Gen, 1:3.

⁵⁴⁴ Gen, 1:4.

⁵⁴⁵ 1 Moj, 1:5.

⁵⁴⁶ 1 Moj, 1:3.

⁵⁴⁷ 1 Moj, 1:4.

⁵⁴⁸ Gen, 1:8.

⁵⁴⁹ Gen, 1:6.

⁵⁵⁰ 1 Moj, 1:8.

⁵⁵¹ 1 Moj, 1:6.

Транслитерација: *Jom šeliši.*⁵⁵² *Jikavu hataim. Vateriae ajabaša.*⁵⁵³ *Tadše aares.*⁵⁵⁴

Превод: *Дан трећи.*⁵⁵⁵ *Нека се сабере вода (...) и нека се покаже сухо.*⁵⁵⁶
*Нека затравни земља.*⁵⁵⁷

Опис: Испод низа од седам полукружних лукова у насликаних у три нијансе плаве боје, на *vermillon* позадини приказана је сцена одвајања воде од копна. Као и на претходној минијатури, централни круг је подељен на два поља – у горњем се сада налази копно са травом и три дрвета, док је доња површина таласаста и плава. Сноп златних зрака у средини композиције једва је приметан на *vermillon* позадини.

6. Сарајевска хагада, f. 2 г

страница са 4 минијатуре које илуструју наредна три дана стварања (Пост, I:14-26).

7. Сарајевска хагада, f. 2 г, детаљ

илустрација текста из Прве књиге Постања, IV дан.

Изнад минијатуре исписано:

יום רביעי. יהי מאר'ת שמש וירח והכוכבים.

Транслитерација: *Jom revii.*⁵⁵⁸ *Jehi meorot.*⁵⁵⁹ *Šemš vejareah veakohavim.*⁵⁶⁰

Превод: *Дан четврти.*⁵⁶¹ *Нека буду видела.*⁵⁶² *Сунце, месец и звезде.*⁵⁶³

⁵⁵² Gen, 1:13.

⁵⁵³ Gen, 1:9.

⁵⁵⁴ Gen, 1:11.

⁵⁵⁵ 1 Мој, 1:13.

⁵⁵⁶ 1 Мој, 1:9.

⁵⁵⁷ 1 Мој, 1:12. У Танаху је написано „нека затравни земља“, код Даничића: „нека пусти земља из себе траву“.

⁵⁵⁸ Gen, 1:19.

⁵⁵⁹ Gen, 1:14.

⁵⁶⁰ 1 Мој, 1:16. У Танаху стоји: „сунце, месец и звезде“. Код Даничића је овај стих преведен „два видјела велика: видјело веће да управља даном, и видјело мање да управља ноћу, и звијезде.“

⁵⁶¹ 1 Мој, 1:19.

⁵⁶² 1 Мој, 1:14.

⁵⁶³ Cf. f. 560.

Опис: Испод низа од седам плаво-белих лукова налази се полукружно поље *vermillon* боје. На њему је представљен круг подељен на два поља – у горњем се, као и на претходној минијатури, налази представљено копно са травом и три дрвета, док је доња површина плава и таласаста. Смер снопа зракова у средини је окренут и иде од средине композиције ка спољашњем луку у коме се сада налазе представљене четири звезде и два округла диска – један мањи, тамнији а други већи, златни. Минијатура је уоквирена правоугаоним плаво-смеђим оквиром са декоративним мотивом латиничног слова *c*.

8. Сарајевска хагада, f. 2 r, детаљ

илустрација текста из Прве књиге Постања, V дан.

Изнад минијатуре исписано:

חַמִּישִׁי יִשְׂרָצוּ הַמַּיִם וְעוֹף הַשָּׁמַיִם עַל-הָאָרֶץ.

Транслитерација: *hamiši*.⁵⁶⁴ *Jišrecu amaim. Veof jeofef al aarec*.⁵⁶⁵

Превод: (дан) *пети*.⁵⁶⁶ *Нека проврве по води (...) и птице нека лете изнад земље*.⁵⁶⁷

Опис: Испод низа од седам полукружних плаво-белих лукова налази се представљено полукружно поље плаве боје. У његовом средишту је представљен круг са два поља – горње је представљено са три дрвета, три четвороножне животиње и две птице, док је доње, са таласима представљено са две рибе – већом и мањом. Сноп зрака поново има смер од руба слике ка центру. Представљена су и иста два диска као на претходној минијатури – већи и мањи. Минијатура је уоквирена правоугаоним *vermillon*-смеђим оквиром са декоративним мотивом латиничног слова *c*.

⁵⁶⁴ Gen, 1:25.

⁵⁶⁵ Gen, 1:20.

⁵⁶⁶ 1 Мој, 1:23.

⁵⁶⁷ 1 Мој, 1:20. Код Даничића: “нека врве по води живе душе”.

9. Сарајевска хагада, f. 2 r, детаљ

илустрација текста из Прве књиге Постања, VI дан.

Испод минијатуре исписано:

וַיִּשְׁשִׁי תוֹצֵא הָאָרֶץ נֶפֶשׁ חַיָּה. בְּרִיאַת אָדָם.

Транслитерација: *Jom ašiši.*⁵⁶⁸ *Toce haarec nefeš haja.*⁵⁶⁹ *Briat adam.*⁵⁷⁰

Превод: *Дан шести.*⁵⁷¹ *Нека земља пусти из себе душе живе.*⁵⁷²
*Стварање човека.*⁵⁷³

Опис: Испод низа од седам полукружних плаво-белих лукова налази се представљено полукружно поље плаве боје. У његовом средишту је представљен круг са два поља – горње је представљено са три дрвета, три четвороножне животиње и три птице, различите у односу на претходну минијатуру. Доње, кружно поље представљено је са таласима али без риба. Сноп зрака поново има смер од руба слике ка центру и обасјава нагу људску фигуру. Представљена су и иста два диска као на претходној минијатури – већи и мањи. Минијатура је уоквирена правоугаоним *vermillon*-смеђим оквиром са декоративним мотивом латиничног слова *c*.

10. Сарајевска хагада, f. 2 r, детаљ

испод минијатуре пише:

וַיִּשְׁבַּח אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל.

Транслитерација: *Jom šabat.*⁵⁷⁴

Превод: *Суботњи дан*⁵⁷⁵

⁵⁶⁸ Gen, 1:31.

⁵⁶⁹ Gen, 1:24.

⁵⁷⁰ Оваква реченица не постоји у Танаху.

⁵⁷¹ 1 Мој, 1:31.

⁵⁷² 1 Мој, 1:24.

⁵⁷³ Овакав стих не постоји у Библији али се односи на 1 Мој 1:27.

⁵⁷⁴ Ово је слободна интерпретација текста који се односи на стихове из 1 Мој, 2:2-3. Код Даничића пише: “и почину у седми дан од свијех дела која учини; И благослови Бог седми дан, и посвети га, јер у тај дан почину од свијех дела својих, која учини.”

⁵⁷⁵ Знамо да је дан када је Господ починуо од својих дела била субота, јер је количина мане која је падала током боравка у пустињи петком била довољна за два дана. Ово тумачење се базира на библијским стиховима 2 Мој, 16:23.

Опис: испод тролисног, готичког лука представљена је обучена мушка особа која седи на узвишеном постаменту и има поглед управљен ка минијатури са десне стране. Минијатура је уоквирена правоугаоним плаво-смеђим оквиром са декоративним мотивом латиничног слова с.

11. Сарајевска хагада, f. 3v

страница са две хоризонтално положене минијатуре у којима се наставља сликање више узастопних епизода на једној слици.

12. Сарајевска хагада, f. 3v, детаљ

изнад минијатуре пише:

וַיִּפֹּל אֶל הַיָּם תַּרְדֵּמָה עַל-הָאָדָם. וַיְהִי וַשְּׂנֵיָהֶם עָרוּמִים
וְהָאֱלֹהִים הָאֵלֵּי-הַשָּׁמַיִם.

Транслитерација:

*Vajapel Elo(h)im tardema al aAdam.*⁵⁷⁶

*Vajiju snehem arumim.*⁵⁷⁷

*Esit anahaš el aiša.*⁵⁷⁸

Превод: *И пусти Бог⁵⁷⁹ тврђ сан на Адама.⁵⁸⁰ А бејаху обоје голи.⁵⁸¹*

Змија жену на зло навођаше.⁵⁸²

Опис: У брдовитом пејсажу са два дрвета представљени су наги Адам и Ева. Између њих је дрво око којег је обмотана змија. Ева има подигнуту десну руку до уста, а леву са јабуком је пружио ка Адаму. У позадини је представљено звездано небо.

са десне стране минијатуре пише:

וַיִּקַּח חַוָּה מִפֵּי תֵּיּוֹב וַיִּמְצָלֶהָ תַּיִב.

Транслитерација: *Vajikah ahat miclaotav.*⁵⁸³

⁵⁷⁶ Gen, 2:21.

⁵⁷⁷ Gen, 2:25.

⁵⁷⁸ Према Верберу (*op.cit.*, 23) ова реченица није узета из Танаха већ из Мидраша (*Мидраш Раба*, 10). Овај извор нисам била у могућности да пронађем.

⁵⁷⁹ У оригиналу пише: „Елохим“.

⁵⁸⁰ 1 Мој, 2:21.

⁵⁸¹ 1 Мој, 2:25.

⁵⁸² Ови стихови су препричани стихови 1 Мој, 3:1-5.

Превод: *Па му узе једно ребро.*⁵⁸⁴

Опис: Из Адама који спава на боку испод дрвета излази нага Ева.

13. Сарајевска хагада, f. 3v, детаљ

испод минијатуре пише:

וַיִּתְפָּרוּ עָלֶיהָ תְּאֵנָה. קוֹל הַשֵּׁם מִתְהַלֵּךְ בְּגֵן. קָלַלֵת הַנְּחֹשׁ. בְּזַעַת אֶפְיָר. בְּעֶצֶב תֵּלְדֵי בְנֵי־

Транслитерација: *Vajitperu ale tena.*⁵⁸⁵ *Kol Hašem*⁵⁸⁶ *mitaleh bagan.*⁵⁸⁷

*Klalat anahaš.*⁵⁸⁸ *Bezeat apeha.*⁵⁸⁹ *Beecev teldi banim.*⁵⁹⁰

Превод: *Сплетоше лишће смокова.*⁵⁹¹ *Глас Господа Бога који иђаше по врту.*⁵⁹² *Проклетство змије.*⁵⁹³ *У зноју лица твога, с мукама ћеш децу рађати.*⁵⁹⁴

Опис: Композиција је подељена на два дела помоћу два дрвета. У десном делу композиције Адам и Ева су наги али покривени лишћем. Из крошње левог дрвета, ка њима је уперен сноп златних зрака. У левом делу композиције Ева је обучена и држи преслицу у рукама док Адам, такође обучен, копа. Позадина сцене је vermellone боје и украшена стилизованим орнаментом гранчице лозе.

14. Сарајевска хагада, f. 4 r

две хоризонталне минијатуре са причама о Каину и Авељу и о почетку градње ковчега.

⁵⁸³ Gen, 2:21.

⁵⁸⁴ 1 Мој, 2:21.

⁵⁸⁵ Gen, 3:7.

⁵⁸⁶ Већ је Вербер (*op.cit.*, 23) указао на то да у другој реченици овог стиха писар уместо четворословља (JHWH) или имена Елохим аутор хагаде употребљава замену Божијег имена - *Хашем* тачније *Колхашем*.

⁵⁸⁷ Gen, 3:8.

⁵⁸⁸ Овај стих није из Библије иако се натпис односи на стихове 1 Мој, 3:14.

⁵⁸⁹ Gen, 3:19

⁵⁹⁰ Gen, 3:16

⁵⁹¹ 1 Мој, 3:7.

⁵⁹² 1 Мој, 3:8.

⁵⁹³ 1 Мој, 3:14.

⁵⁹⁴ Овај стих је Верберов превод (*ibid.*). Даничић каже: “теби ћу много муке задати кад затрудниш, с мукама ћеш дјецу рађати“ (1 Мој, 3:16).

15. Сарајевска хагада, f. 4 r, детаљ

изнад минијатуре пише:

וַיִּשַׁע יְהוָה אֶל-הַבָּל וְאֶל-מִנְחָתוֹ. וַיִּקַּם קַיִן אֶל-הַבָּל אָחִיו וַיְהַרְגֵהוּ.

Транслитерација: *Vaiša Adonai el Evel veel minhato*.⁵⁹⁵

Vajakom Kaain el Evel ahiv vajaargehu.⁵⁹⁶

Превод: *И Господ погледа на Авеља и његов принос*.⁵⁹⁷

Скочи Кајин на Авеља и уби га.⁵⁹⁸

Опис: Сцена се састоји из два дела. На десној страни су представљене две фигуре које приносе жртву на уздигнути жртвеник. У крајњем десном углу се види део облака. Леви део сцене приказује две фигуре у пејсажу. Испод дрвета, на коленима је приказан Авељ кога Кајин брутално убија пробовши му мач кроз врат из кога на земљу шикља крв.⁵⁹⁹ Позадина сцене је *vermillon* и издељена на ситне квадратиће украшене полигоналним белим шарама.⁶⁰⁰

16. Сарајевска хагада, f. 4 r, детаљ

испод минијатуре пише :

עֲשֵׂה לְךָ תֵּבַת עֲצֵי-גֹפֶר . מְלֹאכֶת תְּבֵה .

Транслитерација:

Ase leha tevat acej gofer.⁶⁰¹

Melahat teva.⁶⁰²

Превод:

Начини себи ковчег од дрвета гофера.⁶⁰³

⁵⁹⁵ Gen, 4:4.

⁵⁹⁶ Gen, 4:8.

⁵⁹⁷ 1 Мој, 4:4.

⁵⁹⁸ 1 Мој, 4:8.

⁵⁹⁹ Како је ова сцена честа и у хришћанским илуминацијама знамо да је илуминатор био инспиран хебрејским изворником на основу изгледа сечива. Хебрејски текст говори о томе да је Каин убио Авеља ножем (*ma'ahélet*) а не мачем (*gladius*) како наводи Вулгата. О овој разлици више код Когман Апел ("Coping with Christian Pictorial Sources," 840).

⁶⁰⁰ Оваква позадина подсећа на позадину коју користи париски мајстор *Оноре* (Maitre Honoré de Paris) у *Бревијару краља Филипа Лепог* из око 1296. године који се данас чува у Паризу у Националној библиотеци (Ms. Lat. 1023).

⁶⁰¹ Gen, 6:14.

⁶⁰² Овај стих нема извор у Танаху иако се збирно односи на стихове 1 Мој, 6:14-16.

⁶⁰³ 1 Мој, 6:14.

Градња ковчега.

Опис: Представљене су четири особе. Главна, са десне стране је Ноје надзире тесарске радове⁶⁰⁴ који претходе изградњи барке. Испод његових ногу налази се већ саграђен део барке са отвором. Поред ње је представљена фигура на коленима која спаја тесане даске. Изнад ње, друге две фигуре раде на тестерисању даске. Позадина је правоугаона и тамно плаве боје.

17. Сарајевска хагада, f. 5 v

две хоризонтално постављене минијатуре које описују легенде о потопу.

18. Сарајевска хагада, f. 5 v, детаљ

изнад минијатуре пише:

וְהָיָה הַגֶּשֶׁם וַיִּשְׁלַח אֶת-הָעֹרֵב.

Транслитерација: *Vajehi hagešem.*⁶⁰⁵ *Vajšalah et aorev.*⁶⁰⁶

Превод: *И удри дажд.*⁶⁰⁷ *И посла гаврана.*⁶⁰⁸

Опис: На умаласалој површини, под јаким плуском плови ковчег. На полукружном отвору ковчега, у средини, налази се представљена голубица са гранчицом у кљуноу.⁶⁰⁹

19. Сарајевска хагада, f. 5 v, детаљ

испод минијатуре пише:

וַתֵּן הַתְּבָרָה וַיֵּצֵא-נֹחַ.

Транслитерација: *Vatanah hateva.*⁶¹⁰ *Vajece Noah.*⁶¹¹

⁶⁰⁴ Како се гофер као материјал помиње само једном у Библији (1 Мој, 6:14), Вербер (*op. cit.*, 24) наводи мишљење да тај термин не означава неку посебну врсту дрвета већ „начин тесарског уобличавања дрвета.“ Cf. нап. 431.

⁶⁰⁵ Gen, 7:12.

⁶⁰⁶ Gen, 8:7. Натпис који говори да је Ноје најпре послао гаврана да види да ли је потпо окончан није у складу са сликом на којој је представљена голубица, која се тек на крају потопа вратила са маслиновим „листом“ у кљуноу. Cf. Gen, 8:11.

⁶⁰⁷ 1 Мој, 7:12.

⁶⁰⁸ 1 Мој, 8:7.

⁶⁰⁹ Већ је Вербер (*ibidem.*) приметио разлику између текста и илуминације, тј. да ова представа више одговара стиху 1 Мој, 8:11.

Превод: *Устави се ковчег.*⁶¹² *Изиђе Ноје*⁶¹³

Опис: Ковчег се налази представљен насукан на стеновиту обалу. Ноје је изашао из барке са јагњетом у рукама и упућује се ка брду на коме је већ олистало једно дрво. Кроз прозор барке две особе посматрају сцену.

20. Сарајевска хагада, f. 6 r

две минијатуре које илуструју крај приче о Ноју и градњу вавилонске куле.

21. Сарајевска хагада, f. 6 r, детаљ

изнад минијатуре пише:

וַיִּטַע קָרֵם וַיִּשְׁתַּן מִן-הַיַּיִן וַיִּשְׁכָּר וַיִּתְגַּל חָם וַיִּקְחֵם שֵׁם וַיַּפֹּת אֶת-הַשְּׂמֵלָה וַפְּנִיהֶם חָרְנִית

Транслитерација:

*Vajita karem.*⁶¹⁴ *Vaješte min ajain vaiskar, vaitgal Ham.*⁶¹⁵ *Vaikah Šem va Jafet et asimla upnehem ahoranit.*⁶¹⁶

Превод: *Посади виноград.*⁶¹⁷ *Напивши се вина опио се и открио.*⁶¹⁸ *Хам (...)* *Шем и Јафет узеше огртач а лицем се натраг окренувши.*⁶¹⁹

Опис: У пејсажу су приказани – десно наги Ноје под дрветом који спава крај лозе и лево три мушке фигуре. Прва од њих – Хам,⁶²⁰ окренут леђима указује другој двојци на Ноја. Шем и Јафет, не окрећући се

⁶¹⁰ Gen, 8:4.

⁶¹¹ Gen, 8:18

⁶¹² 1 Мој, 8:4.

⁶¹³ 1 Мој, 8:18. Даничић каже: „ И изиде Ноје“.

⁶¹⁴ Gen, 9:20.

⁶¹⁵ Gen, 9:21.

⁶¹⁶ Gen, 9:23.

⁶¹⁷ 1 Мој, 9:20. Вербер (*op. cit.*, 24) је овде непрецизан. Говори да се у натписима уз ову илуминацију ради о стиховима 9:20-23, не прецизирајући о ком стиху се у којој реченици тачно говори.

⁶¹⁸ 1 Мој, 9:21. Даничић: “А напив се вина опи се, и откри се.”

⁶¹⁹ 1 Мој, 9:23. Даничић: “узеше хаљину, и огрнуше је обојица на рамена своја, и идући натрашке покрише њом голотињу оца својега.”

⁶²⁰ Натпис Хам се налази исписан изнад прве од три представљене фигуре.

Хаму додају платно (хаљине) да покрије Ноја. *Vermillon* позадина минијатуре је украшена правилним квадратићима.

22. Сарајевска хагада, f. 6 r, детаљ

испод минијатуре пише:

.וְנָעֲשֶׂה לָנוּ עֵיר וּמְגִדָּל וְתֵהִי לָהֶם הַלְּבָנָה לְאֶבֶן נִרְדָּה וְנִבְלָה שֶׁשֶׁפְּתָם.⁶²¹

Транслитерација: (...) *Venase lanu ir umigdal.*⁶²² *Vatei lahem alevena leven*⁶²³ (...) *nereda*

*venavele šam sfatam.*⁶²⁴

Превод: *Нараштај раздора.*⁶²⁵ *Да сазидамо себи град и кулу*⁶²⁶ (а опека) *им беше уместо камена.*⁶²⁷ *Хајде да сиђемо* (и да им) *пометемо језике.*⁶²⁸

Опис: У средини илуминације налази се представљена висока кула на тростепеном постаменту са два полукружна отвора на последњем спрату. Са леве стране на њу су наслоњене мердевине по којима се крећу две особе носећи материјал за градњу на леђима и у рукама. На врху куле се налази представљена једна особа која је представљена како озидаву кулу. Са десне стране је представљена особа која, уз помоћ чекрка подиже товар. У подножју куле, са десне стране је представљена особа која клечи држећи у руци чекић. Минијатура је доста страдала тако да поједини делови – како слике тако и натписа који је прати – недостају.

⁶²¹ Текст на овом месту није читљив.

⁶²² Gen, 11:4.

⁶²³ Gen, 11:3.

⁶²⁴ Gen, 11:7.

⁶²⁵ Овакав стих не постоји. Натпис се збирно односи на стихове 1 Мој, 11:3-9.

⁶²⁶ 1 Мој, 11:4. Овакав стих не постоји. Натпис се збирно односи на стихове 11:3-7.

⁶²⁷ 1 Мој, 11:3.

⁶²⁸ 1 Мој, 11:7.

23. Сарајевска хагада, f. 7v

две хоризонталне минијатуре које илуструју библијске приче о Содому и Гомору, Лоту и Авраму и Исаку

24. Сарајевска хагада, f. 7v, детаљ

изнад минијатуре пише:

הַפְּכָה דֹדִים עִמָּךְ. וְתַבַּט אֶשְׁתּוֹ, מֵאַחֲרָיו. לוֹט וּשְׁתֵּי בְנֵי תָיו.

Транслитерација: *Afha Sdom veAmora.*⁶²⁹

*Vatabet išto meaharav.*⁶³⁰

*Lot ušetej benotav.*⁶³¹

Превод: *Уништење Содоме и Гоморе.*⁶³² *А жена његова се обазре идући за њим.*⁶³³ *Лот и његове две кћери.*

Опис: Представљено је страдање Содоме и Гоморе. Иако се ради о два града, на минијатури је представљен један, са десне стране, на који падају огњени језици. У средини, спрам плаве позадине минијатуре украшене стилизованим белим гранчицама, представљена је Лотова жена као стуб соли. У левом углу минијатуре обучена особа испред себе гура две мање особе.⁶³⁴

25. Сарајевска хагада, f. 7v, детаљ

испод минијатуре пише:

שְׁבוּ לָכֶם פֹּה עִם הַחַמּוֹר. וַיִּקַּח אֶת-עֲצִי הַעֹלָה, וַיִּשֶׂם עַל-יֶצְחָק בְּנוֹ.

הִנֵּה הָאִשׁ וְהַעֲצִים.

Транслитерација:

*Ševu lahem po im ahamor.*⁶³⁵

На овом делу натпис није довољно видљив:

⁶²⁹ Почетак натписа је препричан.

⁶³⁰ Gen, 19:26.

⁶³¹ Gen, 19:30.

⁶³² Натпис је препричан, односи се на стихове 1 Мој, 19:24.

⁶³³ 1 Мој, 19:26. Даничић: “а жена Лотова бејаше се обазрела”.

⁶³⁴ Овде слика противречи библијском тексту јер су приказане два детета а не две одрасле кћери о којима говоре стихови 1 Мој, 19:30-38.

⁶³⁵ Gen, 22:5.

*Vajikah et acej haola vajasem al Ichak beno.*⁶³⁶

*Ine haeš veaecim.*⁶³⁷

Превод:

*Останите ви овде са магарцем.*⁶³⁸*Нацена дрва за жртву*⁶³⁹ *и напрти*
*Исаку сину свом.*⁶⁴⁰ *Ето огња и дрва.*⁶⁴¹

Опис: Сцена је приказана у пејсажу. Са десне стране, испод два олистала дрвета приказане су слуге које воде магарца. У средини је представљен Аврам са уздигнутим ножем са широким сечивом које је замахнуо изнад Исакове главе. Исак је представљен како са снопом гранчица на леђима полази ка левом делу слике на коме је представљено узвишење. Позадина минијатуре је vermilion боје и издељена је квадратићима.

26. Сарајевска хагада, f. 8r

27. Сарајевска хагада, f. 8r, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וְהָיָה-אֵיל, אַחַר, נֶאֱחָז בַּצֶּבֶר בְּקַרְנָיו.

עֲקָרְתָּ יִצְחָק.

Транслитерација:

*Veine ail, ahar, neahaz basevah bekornav.*⁶⁴²

*Akedat Ichak.*⁶⁴³

Превод: *Гле ован иза њега заплео се роговима у грм.*⁶⁴⁴ *Везивање*

*Исака.*⁶⁴⁵

⁶³⁶ Gen, 22:6.

⁶³⁷ Gen, 22:7.

⁶³⁸ 1 Мој, 22:5.

⁶³⁹ 1 Мој, 22:3.

⁶⁴⁰ 1 Мој, 22:6.

⁶⁴¹ 1 Мој, 22:7.

⁶⁴² Gen, 22:13.

⁶⁴³ Gen, 22:9.

⁶⁴⁴ 1 Мој, 22:13.

⁶⁴⁵ Овај натпис је резиме стиха (1 Мој, 22:9) који гласи: “Аврам начини онде жртвеник, и метну дрва на њ, и свезавши Исака сина својега метну га на жртвеник врх дрва.”

Опис: Минијатура је слична претходној. Представљен је пејсаж са два узвишења. На десном се налази ован са роговима заплетеним у шибље. Са леве се налази Аврам који је замахнуо ка жртвенику на коме се налази представљена нага фигура. Из облака са десне стране провирује рука управљена ка Авраму и жртвенику. Позадина минијатуре је *vermillon* и издељена је квадратићима.

28. Сарајевска хагада, f. 8r, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַתִּשָּׂא רִבְקָה אֶת-עֵינֶיהָ...וַתִּפֹּל לְמַעַל הַגָּמֶל. וַיֵּצֵא יַחֲזָק לְשׁוּבָה.

Транслитерација:

*Vatisa Rivka et enea (...)vatipol meal agamal.*⁶⁴⁶

*Vaice Ichak lasuah basade.*⁶⁴⁷

Превод:

*А Ревека, подигавши очи своје (...) скочи са камиле.*⁶⁴⁸

*Исак беше изашао у поље.*⁶⁴⁹

Опис: Сцена је представљена у пејсажу. У средини је представљено дрво, лево једна особа која упућује ка десној страни минијатуре. Десно, на магарцима су представљене две особе: једна која се клања ка особи са леве стране и иза ње још једна. Позадина минијатуре је плаве боје, издељена на квадратиће.

29. Сарајевска хагада, f. 9v

30. Сарајевска хагада, f. 9v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַתֵּהָר רִבְקָה אֶשְׁתּוֹ.

⁶⁴⁶ Gen, 24:64.

⁶⁴⁷ Gen, 24:63.

⁶⁴⁸ 1 Мој, 24:64. У изворнику пише да је Ревека „пала са камиле“. Интересантно је да је, а то је већ и Вербер приметио (*op. cit.*, 25), на минијатури приказано да слуга и Ревека јашу на мазгама.

⁶⁴⁹ 1 Мој, 24:63. У Танаху пише да је Исак отишао у поље да *медитира* - וַיִּשְׁוֹחַ (lesuah). Даничић преводи да је „изашао у поље пред вече да се *помоли* Богу.“

וַיְמַלְאוּ יְמֵיהָ, לִלְדֹת; וְהָיָה תְאוּמִים, בְּבִטְנָהּ.
עָשׂוּ יָדָע צִיד וַיַּעַק בְּאִישׁ תָּם.

Транслитерација:

*Vatehar Rivka išto.*⁶⁵⁰

*Vaimalu jamea laledet veine teomim bebitna.*⁶⁵¹

*Esav jodea caid. VeJaakov iš tam.*⁶⁵²

Превод: *Затрудни Ревека.*⁶⁵³ *А кад дође време да роди, а оно, гле близанци у утроби њеној.*⁶⁵⁴ *Есав (Исав) беше вешт у лову а Јаков кротак човек.*⁶⁵⁵

Опис: Минијатура је представљена делимично у пејсажу. Са десне стране седи женска особа са скупљеним рукама у молитви док јој, испод хаљине друга женска особа, која клечи лево од ње, вади две бебе. Изнад њих је представљено дрво са две птице у крошњи. У левом делу сцене су представљене две мушке особе. Једна стоји и натезе лук док друга седи на трону испод балдахина и чита. Позадина минијатуре је плаве боје, издељена на квадратиће

31. Сарајевска хагада, f. 9v, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיֹּאמֶר יַעֲקֹב: אָנֹכִי עָשׂוּ בְּכֹרֶךָ. וַיְמַשְׁהוּ וַיְבָרְכֵהוּ. רַבֵּקָה.

транслитерација:

*Vajomer Jaakov: anohi Esav behoreha.*⁶⁵⁶

*Vajimušehu.*⁶⁵⁷

*Vajvarehu.*⁶⁵⁸

*Rivka.*⁶⁵⁹

⁶⁵⁰ Gen, 25:21.

⁶⁵¹ Gen, 25:24.

⁶⁵² Gen, 25:27.

⁶⁵³ 1 Moj, 25:21.

⁶⁵⁴ 1 Moj, 25:24.

⁶⁵⁵ 1 Moj, 25:27. Даничић: "А Исав беше ловац и ратар, а Јаков бјеше човек кротак."

⁶⁵⁶ Gen, 27:19.

⁶⁵⁷ Gen, 27:22. Натпис даље није читљив.

⁶⁵⁸ Gen, 23:27.

Превод: *А Јаков рече: ја сам Есав, твој првенац.*⁶⁶⁰ *А он га опипа.*⁶⁶¹

*Благослови га.*⁶⁶² *Ревека.*

Опис: Минијатура је подељена на два дела. У десном углу се налази представа трона на коме, испод балдахина седи особа затворених очију и левом руком по глави милује представу детета које је обучено у крзно. Лево се налази представа грађевине са назубљеним горњим зидом и са великим полукружним отвором. Испред отвора стоји женска особа која држи црвену хаљину у рукама. Позадина минијатуре је *vermillon*, издељена на квадратиће.

32. Сарајевска хагада, f. 10 r

33. Сарајевска хагада, f. 10 r, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַיַּעַשׂ (עֲשֵׂה) מִטַּעַמִּים וַיָּבֵא לְאָבִיו וַיִּחַדְדוּ וַיְבָרְכֵהוּ.

Транслитерација:

*Vajaas (Esav) matamin vajave leaviv.*⁶⁶³

*Vajeherad Ichak.*⁶⁶⁴

*Vajvareheu.*⁶⁶⁵

Превод: *Па зготови (Есав) укусно јело и унесе га оцу.*⁶⁶⁶ *Исак се пренаде.*⁶⁶⁷

*И благослови га.*⁶⁶⁸

Опис: Минијатура је подељена на два дела. У десном углу се налази представа трона на коме, испод балдахина седи особа затворених

⁶⁵⁹ Без директног извора. По положају натписа који се налази испод дела слике где је представљена Ревека јасно је да је пратећи текст у ствари, врста коментара илуминације.

⁶⁶⁰ 1 Мој, 27:19. Даничић: „И Јаков рече оцу својему: Ја, Исав твој првенац.“

⁶⁶¹ 1 Мој, 27:22.

⁶⁶² 1 Мој, 27:27.

⁶⁶³ Gen, 27:31. У Танаху не пише Есав већ *אִיבָהּ אֶסָו* – *и он*.

⁶⁶⁴ Gen, 27:33.

⁶⁶⁵ Овај навод је без директног извора у Танаху иако се односи на стих 1 Мој, 27:30.

⁶⁶⁶ 1 Мој, 27:31. Даничић: „па зготови и он јело“.

⁶⁶⁷ 1 Мој, 27:33.

⁶⁶⁸ Исто као нап. 665.

очију са раширеним рукама у знак чуђења. Њој са леве стране прилази особа која на леђима носи лук и зеца. Са леве стране је представљена грађевина са назубљеним горњим зидом. Позадина минијатуре је *vermillon* боје, издељена на квадратиће.

34. Сарајевска хагада, f. 10 r, детаљ,

натпис испод минијатуре:

וַיְהִי מִן הַיּוֹם הַהוּא מִצַּב אַרְצָהּ מִלְאֲכֵי אֱלֹהִים עֲלִים וַיְרִידִים וַיִּצַק שֶׁמֶן עַל רֹאשָׁהּ.

Транслитерација:

Vajahalom veine sulam tucav arca.

*Malahej Elohim olim vejordim.*⁶⁶⁹

*Vaicok šemen al roša.*⁶⁷⁰

Превод: *Усни, а оно лестве стоје на земљи (...) анђели се пењу и силазе.*⁶⁷¹

*Прели га уљем.*⁶⁷²

Опис: Представљен је пејсаж. Са десне стране, под дрветом са каменом испод главе спава особа обучена у црвено. Од камена навише, дијагонално полазе мердевине ка облаку у десном горњем углу. Њима се пењу две представе са крилима а без лица. Испод мердевина, са десне стране представљен је жртвеник на који особа обучена у црвено излива течност. Позадина минијатуре је плаве боје, издељена на квадратиће.

35. Сарајевска хагада, f. 11v, на овом листу почиње низ од 19

минијатура које приказују причу о Јосифу

36. Сарајевска хагада, f. 11v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַיְהִי מִן הַיּוֹם הַהוּא. הַשֶּׁמֶשׁ וְהַיָּרֵחַ. וְאֶחָדָעֶשֶׂר כּוֹכָבִים מְאֻלָּמִים אֲלֵמִים

⁶⁶⁹ Gen, 28:12.

⁶⁷⁰ Gen, 28:18.

⁶⁷¹ 1 Moj, 28:12.

⁶⁷² 1 Moj, 28:18.

Транслитерација:

*Vajahalom Josef.*⁶⁷³

*Hašemeš veajareah veahadasar kohavim.*⁶⁷⁴

*Mealmit alumim.*⁶⁷⁵

Превод: *Усни Јосиф.*⁶⁷⁶ *Сунце, месец и једанаест звезда.*⁶⁷⁷ *Везивали смо снопове.*⁶⁷⁸

Опис: Представљена је особа која лежи у кревету. Са леве стране је приказано једанаест малих и један велики сноп. На небу се види дванаест звезда и два диска – тамнији и светлији. Позадина је плава, украшена стилизованим орнаментом лозе.

37. Сарајевска хагада, f. 11v, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיִּסְפֹּר יוֹסֵף אֶת חֲלוֹמוֹ אֶל אָחִיו . רִיגַע בּוֹ אָבִיו . וַיִּקְנָאוּ בּוֹ אָחָיו .

транслитерација:

*Vajisaper Josef et halomo el ehav .*⁶⁷⁹

*Vajigar bo aviv.*⁶⁸⁰

*Vajikoneu bo ahav.*⁶⁸¹

Превод: *Јозеф исприча браћи свој сан (...) укори га отац његов.*⁶⁸² *Браћа му стадоше завидети.*⁶⁸³

Опис: Са десне стране је представљена седећа особа на трону која уздигнутом десном руком кори малу особу представљену у средини. Лево се налази група од једанаест особа од којих две прве упиру

⁶⁷³ Gen, 37:5.

⁶⁷⁴ Gen, 37:9.

⁶⁷⁵ Gen, 37:7.

⁶⁷⁶ 1 Мој, 37:5.

⁶⁷⁷ 1 Мој, 37:9.

⁶⁷⁸ 1 Мој, 37:7.

⁶⁷⁹ Овај натпис нема извор у Танаху већ је препричан садржај претходних стихова 1 Мој, 37: 5, 9. Даничић на овом месту каже: „а приповједи оцу својему и браћи својој.“ 1 Мој, 37:10.

⁶⁸⁰ Gen, 37:10.

⁶⁸¹ Gen, 37:11.

⁶⁸² Исто као нап. 671. Даничић: „ али га отац прекори и рече му. “

⁶⁸³ 1 Мој, 37:11.

прстом на особу у средини. Позадина је *vermillon*, издељена на квадратиће.

38. Сарајевска хагада, f. 12 r

39. Сарајевска хагада, f. 12 r, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַיִּשְׁלַח אֶת הַבְּרָה.

וַיִּשְׁחַטוּ שְׁעִיר עִזִּים וַיִּטְבְּלוּ אֶת הַכֶּתֶת נֶת בַּדָּם.

Транслитерација:

*Vajašlihu oto habora.*⁶⁸⁴

*Vajišhatu seir izim vajitbelu et hakutonet badam.*⁶⁸⁵

Превод: *Бацише га у јаму.*⁶⁸⁶ *Заклаше јаре и замочише одећу у његову крв.*⁶⁸⁷

Опис: Сцена је представљена у пејсажу. Са десне стране, десно од дрвета једна особа коље јаре из кога тече крв. Са леве стране дрвета две особе гурају трећу у отвор налик на бунар. На левој страни минијатуре иза стада оваца види се девет особа које стоје и посматрају сцену. Прва у низу указује на центар композиције. Позадина је *vermillon*, издељена на квадратиће.

40. Сарајевска хагада, f. 12 r, детаљ

натпис испод минијатуре:

וְהָיָה אֲרֶחֶת יִשְׁמַעְאֵלִים וַיִּמְכְּרוּ אֶת יוֹסֵף לְיִשְׁמַעְאֵלִים.

Транслитерација:

*Veine orhat Išmaelim.*⁶⁸⁸

*Vaimkeru et Josef leIšmaelim.*⁶⁸⁹

⁶⁸⁴ Gen, 37:24.

⁶⁸⁵ Gen, 37:31.

⁶⁸⁶ 1 Moj, 37:24.

⁶⁸⁷ 1 Moj, 37:31. Даничић: “и заклавши јаре, замочише хаљину у крв.”

⁶⁸⁸ Gen, 37:25.

⁶⁸⁹ Gen, 37:28.

превод:

*Кад ето караван Јушмаелићана.*⁶⁹⁰

*Продадоше Јосифа Исмаиљцима.*⁶⁹¹

Опис: Сцена је представљена у пејсажу. Са десне стране, десно од дрвета које се налази у средини композиције представљене су две тамнопуте особе са дететом испред себе и четири камиле. Лево је представљено пет особа које узимају новац од тамнопутих особа. У првом плану се налази представа бунара. Позадина је плава, издељена на квадратиће.

41. Сарајевска хагада, f. 13v

42. Сарајевска хагада, f. 13v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַיִּקַּח אֲדָמִי יוֹסֵף אֶת עֵינָיָהּ אֶל יוֹסֵף. וַיִּתְּנֶהּ אֶל בֵּית הַסֵּהַר.
תַּיִשׁ

Транслитерација:

*Vatisa ešet adonav et enea el Josef.*⁶⁹²

*Vaikah adone Josef oto vaitneu el bet hasahar.*⁶⁹³

Превод:

*Жена његовог господара баџи око на Јосифа.*⁶⁹⁴

*А господар Јосифов ухвати га и баџи га у тамницу.*⁶⁹⁵

Опис: Сцена има две епизоде. Са десне стране представљена је женска особа која седи на кревету и повлачи огртач са мушке особе која покушава да побегне од ње. Са леве стране је представљена грађевина са назубљеним кровом и великим прозором са решеткама на другом спрату. Наоружана мушка особа гура другу особу са карактеристичним црвеним огртачем кроз врата грађевине. Позадина је плава, издељена на квадратиће.

⁶⁹⁰ 1 Мој, 37:25. Даничић: "И подигавши очи угледаше кад то гомила Исмаиљаца."

⁶⁹¹ 1 Мој, 37:28.

⁶⁹² Gen, 39:7.

⁶⁹³ Gen, 39:20.

⁶⁹⁴ 1 Мој, 39:7. Даничић: "Те се жена господара његова загледа у Јосифа."

⁶⁹⁵ 1 Мој, 39:20.

43. Сарајевска хагада, f. 13v, детаљ

натпис испод минијатуре:

יִסְפֹּר שַׂר-קִימֵי הַמֶּשֶׁךְ אֶת הַלְמוֹ וַיֵּרָא שַׂר-הָאֲפִים כִּי טוֹב פְּתָרֵי יוֹסֵף פְּתָרֵי.

Транслитерација:

*Vaisper sar amaškim et halomo.*⁶⁹⁶

*Vajar sar aofim ki tov patar.*⁶⁹⁷

*Josef poter.*⁶⁹⁸

Превод:

*Пехарник исприча свој сан.*⁶⁹⁹

*Старшина пекара виде да је добро протумачио.*⁷⁰⁰

Јосиф тумачи сан.

Опис: Сцена је представљена са две грађевине. Десна је веома слична оној представљеној на претходној минијатури: висока је, двоспратна са назубљеним кровом и прозором на спрату и великим лучно завршеним вратима у приземљу. Испред ње стоје две особе са уздихнутим рукама. Лево се налази представљена друга грађевина са кровом од црепова и великим лучним вратима. Испред ње је представљена особа са подигнутом десном руком која држи кључеве у левој руци. Позадина је *vermillon*, издељена на квадратиће.

44. Сарајевска хагада, f. 14 r

45. Сарајевска хагада, f. 14r, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַפָּרַע ה' חֲלֹם שִׁבְעַ שְׁנָלִים. שִׁבְעַ פְּרוֹת .

транслитерација:

⁶⁹⁶ Gen, 40:9.

⁶⁹⁷ Gen, 40:16.

⁶⁹⁸ Овај стих је без извора у Танаху, препричани су стихови 1 Мој, 40: 12-13.

⁶⁹⁹ 1 Мој, 40:9. Даничић: “и старшина над пехарницима приповеди свој сан.”

⁷⁰⁰ 1 Мој, 40:16; Даничић: “и старшина над хљебарима.”

*Veraroo holem.*⁷⁰¹

*Ševa šibolim.*⁷⁰²

*Ševa parot.*⁷⁰³

Превод:

*Усни фараон.*⁷⁰⁴

*Седам класова.*⁷⁰⁵

*Седам крава.*⁷⁰⁶

Опис: Представљена је особа са круном како спава. Изнад ње се налази представа седам крава и два гола дрвета. Позадина је *vermillon*, издељена на квадратиће.

46. Сарајевска хагада, f. 14r, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיִּקְרָא אֶת-יוֹסֵף, וַיְרִיצֵהוּ מִן-הַבּוֹר. וַיֹּאמֶר פֶּרַע הֲ אֵל יוֹסֵף. יוֹסֵף פֶּתַר הַלּוֹם.

Транслитерација:

*Vaikra et Josef Vajericeu min abor.*⁷⁰⁷

*Vajomer paroo el Josef.*⁷⁰⁸

*Josef poter halom.*⁷⁰⁹

Превод:

*Позва Јосифа којег брже-боље изведоше из тамнице.*⁷¹⁰

*И фараон рече Јосифу.*⁷¹¹

*Јосиф тумачи сан.*⁷¹²

⁷⁰¹ Gen, 41:1.

⁷⁰² Gen, 41:5.

⁷⁰³ Gen, 41:2.

⁷⁰⁴ 1 Мој, 41:1.

⁷⁰⁵ 1 Мој, 41:5.

⁷⁰⁶ 1 Мој, 41:2.

⁷⁰⁷ Gen, 41:14.

⁷⁰⁸ Gen, 41:15.

⁷⁰⁹ Овај стих је без извора у Танаху, препричани су стихови Gen, 41:26-27.

⁷¹⁰ 1 Мој, 41:14. Даничић: „и брже га изведоше из тамнице.“

⁷¹¹ 1 Мој, 41:15.

⁷¹² Исто као нап. 701.

Опис: Представљена је особа са круном како седи на престолу и кажипрстом десне руке указује испред себе. У средини композиције је представљена млада мушка особа, а иза ње две женске и још једна особа које живо гестикулирају. Позадина је плава, измењена на квадратиће.

47. Сарајевска хагада, f. 15v

48. Сарајевска хагада, f. 15v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

יִשְׂרָאֵל יְקַבֵּץ אֶת-כָּל-אֶבְרָם וְשָׂרָה וְיִצְחָק וְרָחֵל וְלֵאָה וְבְנֵיהֶם.

Транслитерација:

*Josef vajikboc et kol ohel ševa šanim.*⁷¹³

Превод: *Јосиф стаде да скупља седам година сву храну.*⁷¹⁴

Опис: Представљена је особа са златним жезлом у руци како седи на узвишеној наслоњачи и надгледа сакупљање жита у четири велика силоса. Крај ногу му седи писар и записује. Позадина је плава, измењена на квадратиће.

49. Сарајевска хагада, f. 15v, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיְבָרֵךְ אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל אֶת-יִצְחָק וְאֶת-רָחֵל וְאֶת-לֵאָה לֵאמֹר לֹא אֶפְיִם הָאָרֶץ.

Транслитерација:

*Vajavou ahej Josef vajištahavu lo apaim arca.*⁷¹⁵

Превод:

*Дођоше браћа Јосифова и поклонише му се ничице.*⁷¹⁶

Опис: Десет особа клечи пред особом која седи на узвишеној наслоњачи и прстом десне руке указује на њих. Позадина је *vermillon*, измењена на квадратиће.

⁷¹³ Gen, 41:48. У Танаху, у овом стиху не пише *Јосиф* већ *он*.

⁷¹⁴ 1 Мој, 41:48. Даничић: „И стаде Јосиф купити за тијех седам година сваког жита.“

⁷¹⁵ Gen, 42:6.

⁷¹⁶ 1 Мој, 42:6. Даничић: „И браћа Јосифова дошавши поклонише му се лицем до земље.“

50. Сарајевска хагада, f. 16r

51. Сарајевска хагада, f. 16r, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַיָּשְׁבוּ לְפָנָיו--הַבָּכָר כְּבֹכָרְתוֹ, וְהַצֵּעִיר כְּצֵעָרְתוֹ;

Транслитерација:

*Vaješevu lefanav habehor kebhorto vehacair keceirto.*⁷¹⁷

Превод:

*Седели су пред њим, прворођени по првенству своме, а млађи по младости својој.*⁷¹⁸

Опис: Представљено је седам особа како седе за столом. Шест се налази са леве стране док је једна, издвојена, представљена са десне стране. Издвојена особа седи на узвишеној наслоњачи и прстом десне руке показује испред себе. На столу је мноштво посуда од којих су неке златне. Позадина је *vermillon*, издељена на квадратиће.

52. Сарајевска хагада, f. 16r, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיִּפְתְּחוּ אִישׁ אֶמְתַּחְתּוֹ. וַיִּמְצָא הַגָּבִיעַ בְּאֶמְתַּחַת בִּנְיָמִן. וַיִּקְרְעוּ שָׂמַל תָּם.

Транслитерација:

*Vaiftehu iš amtahto.*⁷¹⁹

*Vajimce agavia beamtahat Benjamin.*⁷²⁰

*Vaitkreu simlotam.*⁷²¹

Превод:

*Отвори свако своју врећу.*⁷²²

*А пехар се нађе у Бинјаминовој (Венјаминовој) врећи.*⁷²³

⁷¹⁷ Gen, 43:33.

⁷¹⁸ 1 Мој, 43:33. Даничић: „Старији по старешинству свом а млађи по младости својој.“

⁷¹⁹ Gen, 44:11.

⁷²⁰ Gen, 44:12.

⁷²¹ Gen, 44:13.

⁷²² 1 Мој, 44:11. Даничић: „Раздријешише сваки своју врећу.“

*Раздерише одећу своју.*⁷²⁴

Опис: Представљене су две групе људи. Десну чини једанаест особа које живо гестикулирају. Испред њих се налазе четири вреће. Леву групу чине четири особе: две су карактеристично обучене са капама на главама. Испред њих су једна већа особа, која у руци држи пехар, и једна мања са раширеним рукама. Позадина је плава, издељена на квадратиће.

53. Сарајевска хагада, f. 17v

54. Сарајевска хагада, f. 17v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַיִּגַּשׁ אֶל־יְהוָה.

Транслитерација:

*Vaigaš elav jehuda.*⁷²⁵

Превод: *Приступи му Јехуда.*⁷²⁶

Опис: Са леве стране је представљена група од једанаест особа. Једна од њих је дечијег узраста. Десно, на узвишеној наслоњачи седи једна особа и посматра их. Позадина је плава, издељена на квадратиће.

55. Сарајевска хагада, f. 17v, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיֹּאמֶר יוֹסֵף אֶל־אָחָיו : אֲנִי יוֹסֵף וַיִּפֹּל לַעַל־צַוְאֵרִי בְּנֵי־מִן־אָחָיו, וַיִּבְרָךְ .

Транслитерација:

*Vajomer Josef el ehav: ani Josef.*⁷²⁷

*Vaipol al cavarej Binjamin ahiv Vajveh.*⁷²⁸

⁷²³ 1 Мој, 44:12. Даничић: „Нађе се чаша у врећи Венијаминовој.“

⁷²⁴ 1 Мој, 44:13. Даничић: „Тад раздријеше хаљине своје.“

⁷²⁵ Gen, 44:18.

⁷²⁶ 1 Мој, 44:18.

⁷²⁷ Gen, 45:3.

⁷²⁸ Gen, 45:14.

Превод:

*Тада Јосиф рече својој браћи: ја сам Јосиф.*⁷²⁹

*Обисну се о врат Бенјамину, брату своје и заплака.*⁷³⁰

Опис: Једанаест особа представљених са леве стране минијатуре посматра загрљај једне мање и једне веће особе са десне стране. Позадина је *vermillon*, издељена на квадратиће.

56. Сарајевска хагада, f. 18r

57. Сарајевска хагада, f. 18r, детаљ,

натпис изнад минијатуре:

וַיִּרְא אֶת הַקְּעָלוֹת וַתְּחִי רוּחַ יַעֲקֹב אֲבִיהֶם.

Транслитерација:

Vajira et aagalot.

*Vatehi ruah Jaakov avihem.*⁷³¹

Превод:

*И виде кола (...) оживе дух Јакова, оца њиховог.*⁷³²

Опис: Са десне стране је представљено једанаест особа испред којих се налазе кола са упрегнуте две мазге. Са леве стране, на узвишеној наслоњачи представљен је старији човек са брадом и раширеним рукама. Позадина је *vermillon*, издељена на квадратиће.

58. Сарајевска хагада, f. 18r, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיְבֹא, מִצְרַיִם: יַעֲקֹב, וְכָל-זָרְעוֹ אִתּוֹ.

וַיֵּשְׂאוּ אֶת-נְשֵׂיהֶם וְאֶת-טַפָּם בְּעֶגְלוֹת.

Транслитерација:

*Vajavou Micraima Jaakov vekol zaro ito.*⁷³³

⁷²⁹ 1 Мој, 45:3.

⁷³⁰ 1 Мој, 45:14. Даничић: „Тада паде око врата Венјамину брату својему и плака.“

⁷³¹ Gen, 45:27.

⁷³² 1 Мој, 45:27.

*Vajisuu et nešehem ve et tarat baagalot.*⁷³⁴

Превод:

*Јаков и сви потомци његови са њим дођоше у Египат.*⁷³⁵

*И поведоше своје жене и нејач своју на колима.*⁷³⁶

Опис: Група од десет особа се са десне стране приближава грађевини са назубљеним зидом представљеној на левој страни минијатуре. У првом плану су кола на којима седи једна старија особа са брадом и једно дете. Позадина је плава, издељена на квадратиће.

59. Сарајевска хагада, f. 19v

60. Сарајевска хагада, f. 19v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַיִּשְׂאוּ אֶת בְּנֵיהֶם וְאֶת אִשְׁתֵּיהֶם עַל הָאֲרוֹטוֹטִים.

Транслитерација:

*Vaisuu vaje asef el Amal.*⁷³⁷

*Vajsu oto banaav arca Knan.*⁷³⁸

Превод:

*Умре и придружи се својим прецима.*⁷³⁹

*Однесоше га синови његови у земљу Ханаанску.*⁷⁴⁰

Опис: Представљена је група људи са капуљачама на главама. Четворица на рукама носе покривени ковчег. Позадина је плава, издељена на квадратиће.

61. Сарајевска Хагада, f. 19v, детаљ

натпис испод минијатуре:

⁷³³ Gen, 46:6.

⁷³⁴ Овај стих је без извора у Танаху. Натпис је препричани стих 1 Мој, 46:5.

⁷³⁵ 1 Мој, 46:6. Код Вербера (*op. cit.*, 28) омашком пише да се ради о 1 Мој, 46:16.

⁷³⁶ 1 Мој, 46:5.

⁷³⁷ 1 Мој, 49:33. Код Вербера (*ibidem*) омашком пише да се ради о 35. стиху ове главе иако она има само 33. стиха.

⁷³⁸ Gen, 50:13.

⁷³⁹ 1 Мој, 49:33. Даничић: "И умрије, и прибран би к роду својему."

⁷⁴⁰ 1 Мој, 50:13.

וַיֵּשֶׁב יוֹסֵף מִצְרַיִם הוּא וְאָחָיו. פְּרַע'ה:

Транслитерација:

*Vajašov Josef Micraima hu ve ahav.*⁷⁴¹ *Paro.*⁷⁴²

Превод:

*Врати се Јосиф са браћом својом у Египат.*⁷⁴³ *Фараон.*⁷⁴⁴

Опис: Са десне стране је представљена група људи са капуљачама на главама. Са леве, на узвишеној наслоњачи са жезлом у руци, круном на глави и са раскошним плаштом седи фараон. Позадина је *vermillon*, израђена на квадратиће.

62. Сарајевска хагада, f. 20r

63. Сарајевска хагада, f. 20r, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַיָּמַת יוֹסֵף (...) וַיִּישָׁם בְּאָרוֹן בְּמִצְרַיִם
מִצְרַיִם מְשֻׁלִּימִים אוֹתוֹ לְנִילוּס.
מִצְרַיִם.

транслитерација:

*Vajamot Josef (...) vajisem baaron beMicraim.*⁷⁴⁵

*Micrim mašlihim oto lanilus.*⁷⁴⁶

*Micraim.*⁷⁴⁷

превод:

*Умре Јосиф (...) ставише га у ковчег у Египту.*⁷⁴⁸

⁷⁴¹ Gen, 50:14.

⁷⁴² Судаћи према положају натписа који се налази испод дела слике где је представљен фараон јасно је да је овај натпис у ствари коментар, опис личности која је представљена на илуминацији.

⁷⁴³ 1 Мој, 50:14.

⁷⁴⁴ Исто као нап. 734.

⁷⁴⁵ Gen, 50:26.

⁷⁴⁶ Према Верберовом тумачењу (*op. cit.*, 28) овај навод представља део из списка *Таргум Јонатан*. Таргуми су биле усмене парафразе и објашњења које су рабини, на арамејском, давали поводом тумачења појединих одломака Танаха. Појавили су се крајем I в.п.н.е. *Таргум Јонатан* је таргум приписан Јонатану бен Узијелу (Jonathan ben Uzziel) који је сматран једним од најбољих Хилелових ученика. Написао је таргум на Пророке (*Targum Nevi'im*). Cf. *Jewish Encyclopedia*.

⁷⁴⁷ Овај натпис представља објашњење илуминације.

Egunħani ga спуштају у Нил.

*Egunat.*⁷⁴⁹

Опис: Представљена је сцена у пејсажу. У првом плану је представа усталасане воде. Са десне стране две групе људи спуштају у реку тело које се налази у ковчегу. Са леве стране је веома леп приказ града опасаног дебелим зидинама. Позадина је *vermillon*, измењена на квадратиће.

64. Сарајевска хагада, f. 20r, детаљ

натпис испод минијатуре:

כל-הבן הילוד, היארה תשליכהו בת-פרעה לרח'ץ. ותשלה את-אמתה

*Kol aben ailod ajeora tašlihuu.*⁷⁵⁰

Vatered bat paro lirhoc.

*Vatišlah et amata.*⁷⁵¹

Превод:

*Сваког сина који се роди баците у реку.*⁷⁵²

*А фараонова кћи сиђе да се окупа (...) и посла слушкињу своју.*⁷⁵³

Опис: У првом плану је представљена заталасана река. У средини композиције је отворен ковчег са бебом. У десном углу композиције је старија женска особа која гестом препоручује млађу која се налази испред ње. У левом делу композиције се налаза три женске фигуре од којим прва има отворену круну на глави и указује на ковчег и бебу. Позадина је плава, измењена на квадратиће.

65. Сарајевска хагада, f. 21v

66. Сарајевска хагада, f. 21v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

מלאך הסנה. מ'שה ה'ה ר'עה. ויסתר מ'שה פניו של-נעליך.

⁷⁴⁸ 1 Мој, 50:26. Даничић: „ и метнуше га у ковчег у Мисиру.“

⁷⁴⁹ Исто као нап. 739.

⁷⁵⁰ Ех, 1:22

⁷⁵¹ Ех, 2:5.

⁷⁵² 2 Мој, 1:22. Превод код Даничића је: “баците у воду.“

⁷⁵³ Исто као нап. 743.

транслитерација:

*Malah hasne.*⁷⁵⁴

*Moše aja roe*⁷⁵⁵

*Vajaster Moše panav.*⁷⁵⁶

*Šal nealeha.*⁷⁵⁷

превод:

*Анђео грма.*⁷⁵⁸

*А Мојсије беше пастир.*⁷⁵⁹

*Мојсије покри лице своје.*⁷⁶⁰

*Изуј обућу своју.*⁷⁶¹

Опис: Сцена је представљена у пејсажу. Са десне стране је узвишење са грмом који гори на врху. Испод су овце које пасу. Са леве стране је представљен Мојсије са пастирским штапом који стоји бос. Из грма, ка њему су управљени зраци.⁷⁶² Позадина је плава, издељена на квадратиће.

67. Сарајевска хагада, f. 21v, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיִּשְׁלִיכוּ אִישׁ מַטֵּהוֹ, וַיְהִיוּ לְתַנִּינִים; וַיִּבְלַע מַטֵּה-אַהֲרֹן, אֶת-מַטְּתָן.

Транслитерација:

*Vajašlih iš mateo veiiju letaninim vaivla mate Aaron et matotam.*⁷⁶³

Превод:

*Сваки баџи свој штап који се претворише у змије, а Аронов штап прогута њихове штапове.*⁷⁶⁴

⁷⁵⁴ Ех, 3:2.

⁷⁵⁵ Основа за овај навод је стих Ех, 3:1, с тим што је текст овде скраћен.

⁷⁵⁶ Ех, 3:6.

⁷⁵⁷ Ех, 3:5.

⁷⁵⁸ 2 Мој, 3:2. Стих је овде препричан и скраћен.

⁷⁵⁹ Исто као нап. 747.

⁷⁶⁰ 2 Мој, 3:6.

⁷⁶¹ 2 Мој, 3:5.

⁷⁶² Вербер (*op. cit.*, 29) је мишљења да се на минијатури појављује представљено „крило божије.“

⁷⁶³ Ех, 7:12.

Опис: Представљена је сцена са шест особа. Са десне стране су Мојсије и Арон који је на сто пружио штап који се претворио у крокодила⁷⁶⁵ из чијих уста излазе четири змије. Мојсије је иза њега и указује на сцену. Са леве стране се налази представљен фараон са круном на глави који држи жезло и седи на позлаћеном престолу. Прстом десне руке указује на сцену. Између фараона и Арона су представљене три особе (две женске и једна мушка) које живо расправљају. Позадина је *vermillon*, издељена на квадратиће.

68. Сарајевска хагада, f. 22r

69. Сарајевска хагада, f. 22r, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וַיְבִיא מֹשֶׁה וְאַהֲרֹן, אֶל-פַּרְעֹה. וַיְהִי הַדָּם בְּכָל-אֶרֶץ מִצְרַיִם. וַיַּחֲפֹרוּ כָל-מִצְרַיִם. רַע הָפָּ.

Транслитерација:

*Vajavo Moše ve Aaron el paro.*⁷⁶⁶

*Vajehi adam bekol eret Micraim.*⁷⁶⁷

*Vajahperu kol Micraim.*⁷⁶⁸

*Paro.*⁷⁶⁹

Превод:

*Мојсије и Арон дођоше фараону.*⁷⁷⁰

*Крв беше по свој земљи Египатској.*⁷⁷¹

*Сви Египћани стадоше копати.*⁷⁷²

*Фараон.*⁷⁷³

⁷⁶⁴ 2 Мој, 7:12. Даничић: "И бацише сваки свој штап, и прометнуше се штапови у змије; али штап Аронов прождрије њихове штапове."

⁷⁶⁵ Према тумачењу С. Рота (*The Sarajevo Haggadah*, 32) оваква представа се базира на употреби хебрејског термина יָרָד – крокодил (2 Мој, 7:10) за животињу у коју се претворио Аронов штап.

⁷⁶⁶ Ех, 7:10.

⁷⁶⁷ Ех, 7:21.

⁷⁶⁸ Ех, 7:24.

⁷⁶⁹ Натпис се налази изнад представе фараона и представља опис илустрације.

⁷⁷⁰ Вербер (*op. cit.*, 29) не наводи прецизан податак за овај стих.

⁷⁷¹ 2 Мој, 7:21

⁷⁷² 2 Мој, 7:24. Даничић: „А Мисирци сви копаше око ријеке тражећи воде да пију.“

Опис: Као и на претходној и на наредних осам минијатура, Мојсије и Арон су представљени са десне стране. Мојсије је штапом ударио по воденој површини испред њега која је постала *vermillon* као што је црвена и у посуди коју један слуга држи. Са леве стране је представљен фараон са круном на глави који држи жезло и седећи на позлаћеном престолу прстом десне руке указује на сцену. Између фараона и Арона су представљене још четири особе. Позадина је *vermillon*, украшена стилизованим белим гранчицама.

70. Сарајевска хагада, f. 22r, детаљ

натпис испод минијатуре:

פְּרָדְדֵּיִם. וּבִתְנוּךְיָךְ וּבְמִשְׁאָרוֹתֶיךָ.

Транслитерација:

*Cefardeim.*⁷⁷⁴

*Ubetanureha uvemišaroteha.*⁷⁷⁵

превод:

*Жабе.*⁷⁷⁶

*И у пећима твојим и у наћвама твојим.*⁷⁷⁷

Опис: Као и на претходним минијатурама, Мојсије и Арон су представљени десно, фараон лево. Мојсије има уздигнут штап. У средини композиције је представа пећи из које испадају жабе.

Позадина је плава, украшена стилизованим белим гранчицама.

71. Сарајевска хагада, f. 23v

72. Сарајевска хагада, f. 23v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

פְּנִים. וְתַהִי הַכֶּנֶם בְּאָדָם וּבְבִהֵמָה

⁷⁷³ Исто као нап. 761.

⁷⁷⁴ Ех, 8:2.

⁷⁷⁵ Ех, 7:28.

⁷⁷⁶ 2 Мој, 8:6.

⁷⁷⁷ 2 Мој, 8:3. Овде се поделастихова на главе у Танаху и преводу Старог завета разилазе.

транслитерација:

Kinim.

*Vatei akinam badam ubabeema.*⁷⁷⁸

Превод:

*Уши.*⁷⁷⁹

*Уши прекрише и људе и животиње.*⁷⁸⁰

Опис: Као и на претходним минијатурама, Мојсије и Арон су представљени десно, фараон лево. Мојсије има уздигнут штап. У средини композиције је представа три особе и три животиње како се чешу, нападнуте вашима. Позадина је плава, издељена на квадратиће.

73. Сарајевска хагада, f. 23v, детаљ

натпис изнад минијатуре: אָרֹוֹן

транслитерација: *Arovn.*⁷⁸¹

превод: *Звери.*⁷⁸²

Опис: Као и на претходним минијатурама, Мојсије и Арон су представљени десно, фараон лево. Мојсије има уздигнут штап, а фараон је окренут од центра композиција на лево са изразом бола на лицу јер га је напала једна врста гуштера. У средини композиције се налази представљена особа коју је напала нека звер, а около се налази *bestiarium* стварних и фантастичних животиња: лав, шкорпија, грифон, зец.⁷⁸³ Позадина је *vermillon*, украшена стилизованим белим гранчицама.

⁷⁷⁸ Ех, 8:14.

⁷⁷⁹ 2 Мој, 8:18. Енглески превод Мехон-мамре речника за овај стих (Ех, 8:13) уместо *уши* користи термин *комацац* (gnat).

⁷⁸⁰ 2 Мој, 8:18. Даничић: „И бејаху уши по људима и по стоци.“

⁷⁸¹ Четврта пошаст коју је Господ послао на Египћене се назива: אָרֹוֹן (*arvn*). У оквиру традиционалних коментара постоји више тумачења шта значи ова реч. Мидраш (*Exodus Rabbah* 11:3) разуме ову реч као „*мешавину*.“ Вербер (*op. cit*, 29-30) наводи да арамејски Таргуми објашњавају да се ради о *мешавини дивљих животиња*.

⁷⁸² Даничић ову четврту пошаст назива *бубине следећи*, вероватно традицију Вулгате у којој се ова пошаст назива *omnes genus muscarum*. Vulgata, Ех, 8:21, <http://biblehub.com/vul/exodus/8.htm/7.07.20013>.

⁷⁸³ Вербер (*ibidem*) говори о томе да је према мидрашу Господ послао разне велике звери – лавове, медведе и тигрове да казни фараона. Вербер, међутим, не наводи о ком је мидрашу реч.

74. Сарајевска хагада, f. 24r

75. Сарајевска хагада, f. 24r, детаљ

натпис изнад минијатуре:

מֹשֶׁה וְאַהֲרֹן . דְּבַר פְּרַע הַ

транслитерација:

*Moše ve Aaron.*⁷⁸⁴*Dever.*⁷⁸⁵ *Paro.*⁷⁸⁶

превод:

*Мојсије и Арон. Помор стоке.*⁷⁸⁷ *Фараон.*

Опис: Мојсије и Арон су представљени десно, фараон лево. Мојсије има уздигнут штап. У средини композиције је представљено дрво испод кога су мртве животиње: коњ, краве, овце, волови и мазге. Позадина је *vermillon*, издељена на квадратиће.

76. Сарајевска хагада, f. 24r, детаљ

натпис испод минијатуре

קָחוּ לָכֶם מֵלֶאֱ הַפְּנִיכֹם פִּיחַ כְּבָשָׂן .

וְלֵא-אֶ-יְכָלוּ הַחֲרָטִימִים, לַעֲמֹד.

Транслитерација:

*Kehu lahem melo hofnehem pijah kivšan.*⁷⁸⁸

*Velo jahlo ahartumim laamod.*⁷⁸⁹

Превод:

*Узмите пуне прегршти пепела из пећи.*⁷⁹⁰

*И врачари не могаху стати да служе.*⁷⁹¹

Опис: Мојсије и Арон су представљени десно, фараон лево. Мојсије у једној руци држи штап а у другој прегршт пепела. Испред њега четири

⁷⁸⁴ *Dramatis personae.*

⁷⁸⁵ Ex, 9:3.

⁷⁸⁶ Исто као нап. 765.

⁷⁸⁷ 2 Мој, 9:6.

⁷⁸⁸ Ex, 9:8.

⁷⁸⁹ Ex, 9:11.

⁷⁹⁰ 2 Мој, 9:8.

⁷⁹¹ 2 Мој, 9:11. Даничић: "И врачари не могаше стајати пред Мојсијем од краста."

особе различитог узраста осуте су приштевима. Позадина је плава, издељена на квадратиће.

77. Сарајевска хагада, f. 25v

78. Сарајевска хагада, f. 25v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

בָּרַךְ פֶּרַע הַ

транслитерација:

*Barad.*⁷⁹²

*Faro.*⁷⁹³

превод:

*Град.*⁷⁹⁴

*Фараон.*⁷⁹⁵

Опис: Мојсије и Арон су представљени десно, фараон лево. Мојсије има уздигнут штап. У средини композиције су представљена два пастира која се, заједно са овцама сакривају под дрветом од налета града. Позадина је плава.

79. Сарајевска хагада, f. 25v, детаљ

натпис испод минијатуре:

אַרְבֵּי

транслитерација:

*Arbe.*⁷⁹⁶

превод:

*Скакавци.*⁷⁹⁷

⁷⁹² Ех, 9:23.

⁷⁹³ Натпис који представља објашњење идентитета представљене личности.

⁷⁹⁴ 2 Мој, 9:23.

⁷⁹⁵ Исто као нап. 778.

⁷⁹⁶ Ех, 10:4.

⁷⁹⁷ 2 Мој, 10:4.

Опис: Мојсије и Арон су представљени десно, фараон лево. Мојсије има уздигнут штап. У средини композиције су представљена два дрвета по коме су пали велики крилати инсекти. Позадина је *vermillon*.

80. Сарајевска хагада, f. 26r, обе минијатуре су подељене на две површине како би се догађај боље ликовно описао

81. Сарајевска хагада, f. 26r, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וְשֵׁן וְלִכְלַךְ בְּנֵי יִשְׂרָאֵל הָיָה אֹר.

транслитерација:

*Hošeh.*⁷⁹⁸

*Ulkol bnej Israel aja or.*⁷⁹⁹

превод:

*Мрак.*⁸⁰⁰

*А за све синове Израела била је светлост.*⁸⁰¹

Опис: Сцена је подељена на два дела. У десном делу представљени су Мојсије са штапом и фараон на трону са круном и жезлом. Између њих се налази отвор обојен црном бојом из кога провирују две особе. У левом делу сцене, у ентеријеру су представљене три особе како седе за столом на коме је књига. Лева особа чита, а друге две разговарају. Позадина сцене је *vermillon*, украшена стилизованим белим гранчицама.

⁷⁹⁸ Ех, 10:21

⁷⁹⁹ Ех, 10:23.

⁸⁰⁰ 2 Мој, 10:21. Даничић: “и биће тама по земљи Мисирској.”

⁸⁰¹ 2 Мој, 10:23. Даничић: “али се код свијех синова Израеиљевијех видело по становима њиховијем.”

82. Сарајевска хагада, f. 26r, детаљ

натпис испод минијатуре:

מַכַּת בְּכוֹרוֹת . וַיִּקָּם פְּרַעֲהַ לַיְלָה . קוּמוּ אָאוּ .

транслитерација:

*Makat behorot.*⁸⁰²

*Vajakom paro laila.*⁸⁰³

*Kumu seu.*⁸⁰⁴

превод:

Помор првенаца.

*А фараон устаде ноћу.*⁸⁰⁵

*Ходите, излазите.*⁸⁰⁶

Опис: Сцена је подељена на два дела. У десном делу, у ентеријеру су представљени мртви првенци. У левом делу минијатуре је представљен фараон испред кућа из које, кроз прозоре и из поткровља, провирују особе. Позадина сцене је плава.

83. Сарајевска хагада, f. 27v

84. Сарајевска хагада, f. 27v, детаљ,

натпис изнад минијатуре:

וַתְּהַזֵּק מִצְרַיִם עַל-הָעַם . וּבְנֵי יִשְׂרָאֵל , י' צְאִים בְּיַד רָמָה . מִשְׁאֵר תָּם צָרַר ת .

транслитерација:

*Vatehezak Micraim al aam.*⁸⁰⁷

*Ubnej Israel Jocim bejad rama.*⁸⁰⁸

*Mišarotam cerurot.*⁸⁰⁹

⁸⁰² 2 Мој, 12:29. Препричан стих који се односи на десету пошаст.

⁸⁰³ Ех, 12:30.

⁸⁰⁴ Ех, 12:31.

⁸⁰⁵ 2 Мој, 12:30.

⁸⁰⁶ 2 Мој, 12:31.

⁸⁰⁷ Ех, 12:33.

⁸⁰⁸ Ех, 14:8.

⁸⁰⁹ Ех, 12:34.

превод:

*Мисирци наваљиваху на народ.*⁸¹⁰

*А синови Израиља изиђоше дигнуте руке.*⁸¹¹

*Узе тесто умотавши га у хаљине своје на рамена своја.*⁸¹²

Опис: Представљен је народ како радосно, уздигнутих руку напушта град. На леђима и у рукама носе наћве. На вратима града их испраћа друга група људи. Са њима иде и стока. Позадина сцене је плава.

85. Сарајевска хагада, f. 27v, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיִּרְדְּפוּ מִצְרַיִם אֶחָרֵיהֶם . הָרַם אֶת-מִטְרָוּ , וְנָטָה אֶת-יָדוֹ עַל-הָיָם.

транслитерација:

*Vajirdefo Micraim aharehem.*⁸¹³

*Arem et mateha unte et adeha al ajam.*⁸¹⁴

превод:

*Мисирци пођоше са њима у потеру.*⁸¹⁵

*Дигни штап свој и пружи руку своју на море.*⁸¹⁶

Опис: сцена се састоји из два дела. На десном крају је приказана наоружана војска на коњима како стоји испред високе куле на узвишењу. Са леве стране је Мојсије са подигнутим штапом. Испред њега је раздвојена вода. Народ, са наћвама на леђима прелази по сувом. Једна особа се окренула и указује на гониоце. Позадина сцене је *vermillon*.

⁸¹⁰ 2 Мој, 12:33.

⁸¹¹ 2 Мој, 14:8. Даничић: “кад синови Израилеви отидоше под руком високом.” Вербер (*op.cit*, 31) даје опширну аргументацију да овај израз значи *уздигнуте руке надвладавши Египћане*, тј. слободни.

⁸¹² 2 Мој, 12:34. Интересантно је да на овом месту Вербер (*op.cit*, 31) помиње *наћве* које ни један превод не доноси.

⁸¹³ Ех, 14: 8.

⁸¹⁴ Ех, 14:16.

⁸¹⁵ 2 Мој, 14:8.

⁸¹⁶ 2 Мој, 14:16.

86. Сарајевска хагада, f. 28r

87. Сарајевска хагада, f. 28r, детаљ,

натпис изнад минијатуре:

וּבְנֵי יִשְׂרָאֵל הִלְכוּ בַיַּבְשָׁה. וַיַּנְעֵר יְהוָה אֶת-מִצְרַיִם.

транслитерација:

*Ubnej Israel alhu bajabaša.*⁸¹⁷

*Vajenaer adonai et Micraim.*⁸¹⁸

превод:

*А синови Израела иђаху по сухом.*⁸¹⁹

*А Господ баџи Мисирџе у море.*⁸²⁰

Опис: Сцена је подељена у четири регистра. Први и трећи представљају море у коме су се удавили војници. Други и четврти регистар је насликан *vermillonom* јер представља тло Црвеног мора по коме (са наћвама на леђима) иде народ. Испред њих је приказана особа са круном на глави.⁸²¹

88. Сарајевска хагада, f. 28r, детаљ

натпис испод минијатуре:

וַיִּקַּח מִרְיָם הַנְּבִיאָה אֶחָת אֶהָרָן אֶת-הַתֵּן הַיָּד.

транслитерација:

*Vatikah Miriam anevija Ahot Aaron et atof.*⁸²²

превод:

*А Миријам, сестра Аронова, узе бубањ.*⁸²³

⁸¹⁷ Ех, 14:29.

⁸¹⁸ Ех, 14:27.

⁸¹⁹ 2 Мој, 14:29.

⁸²⁰ 2 Мој, 14:27.

⁸²¹ Вербер (*op. cit.*, 31) наводи податак да је представљена особа са круном фараон који, по тумачењима трактата *Песахим* (118/b) није потонуо са војницима. Овај навод нисам могла да проверим. Cf. <http://juchre.org/talmud/pesachim/pesachim5.htm#118b/13.08.2013/>

⁸²² Ех. 15:20.

⁸²³ 2 Мој, 15:20. Даничић: “И Марија пророчица, сестра Аронова узе бубањ у руку своју.”

Опис: Представљено је пет девојака како, држећи се за руке, играју. Са леве стране, издвојено стоји женска особа која држи даире. Позадина сцене је плава, издељена на квадратиће.

89. Сарајевска хагада, f. 29v

90. Сарајевска хагада, f. 29v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

רִידַת הַמָּן וְיִלְקֶטוּ, הַמְרָבָה וְהַמְמַעִיט . קָח צִנְצֻנָּת אַחַת.

транслитерација:

*Jeridat aman.*⁸²⁴

*Vajilketu amarbe veaamamit.*⁸²⁵

*Kah cincenet ahat.*⁸²⁶

превод:

*Пад мане.*⁸²⁷

*Сакупише, неко више неко мање.*⁸²⁸

*Узми једну посуду.*⁸²⁹

Опис: Сцена је представљена у пејсажу. Једна група гологлавих особа се сагла, и испод два дрвета сакупља храну. Друга група, која има покривену главу, ту храну односи у посудама.⁸³⁰ Позадина сцене је плава, издељена на квадратиће.

91. Сарајевска хагада, f. 29v, детаљ

натпис испод минијатуре:

וְיָבֹאוּ אֵלֶימָה--וְשָׂם שְׂתִימִים עֲשָׂרָה עֵינֹת מַיִם, וְשָׂבְעִים תְּמָרִים .

транслитерација:

⁸²⁴ Опис стиха 2 Мој, 16:14.

⁸²⁵ Ех, 16:17.

⁸²⁶ Ех, 16:33.

⁸²⁷ Исто као нап. 819.

⁸²⁸ 2 Мој, 16:17.

⁸²⁹ 2 Мој, 16:33.

⁸³⁰ Према Верберу (*op. cit.*, 32) ради се о Мојсију и Арону који односе мало мане да би сачували за наредне нараштаје.

*Vajavo Elima vešam šetem esre enot maim vešivim temarim.*⁸³¹

превод:

*И дођоше у Елим, а тамо дванаест извора воде и седамдесет урминих палми.*⁸³²

Опис: У центру композиције су представљене две палме са којих народ бере урме. Испод се налази представа три извора из којих народ зделицама захвата воду. У левом делу сцене стоје две особе од којих једна држи високо уздигнут штап. Позадина сцене је *vermillon*, по ободу украшена орнаментом стилизоване лозе.

92. Сарајевска хагада, f. 30r, само једна вертикална минијатура са натписима изнад и испод минијатуре.

Изнад пише:

וּמֹשֶׁה עָלָה אֶל-הָאֱלֹהִים.מִתֵּן תּוֹרָה.

Транслитерација:

*UMošē ala el haElohim.*⁸³³

*Matan Tora.*⁸³⁴

Превод:

*Мојсије се попе к Господу.*⁸³⁵

*Давање наука (Тора).*⁸³⁶

Опис: Минијатура је представљена преко целог листа. У горњем делу минијатуре представљен је Мојсије како стојећи на брду, високо изнад свих у рукама држи две таблице. Налази се окружен белим облаком који је око и изнад њега. У доњем делу минијатуре представљен је народ као гледа навише у Мојсија. Са леве стране једна особа држи отворену књигу (Арон). Једна друга особа је представљена са леђа. Позадина сцене је *vermillon*, издељена на квадратиће.

Испод пише:

⁸³¹ Ех, 15:27.

⁸³² 2 Мој, 15:27.

⁸³³ Ех, 19:3.

⁸³⁴ Овај навод представља објашњење слике која се односи на стихове 2 Мој, 20 и даље.

⁸³⁵ 2 Мој, 15:27.

⁸³⁶ Исто као нап. 826.

וַיִּתְיַצְבוּ, בְּתַחֲתֵית הָרָר. וַיִּקְרָד כָּל-הָעָם. כֹּל לְאִשֶּׁר-דִּבֶּר יְהוָה נַעֲשֶׂה וְנִשְׁמָע.

Транслитерација:

*Vajitjacvu betahtit haar.*⁸³⁷

*Vajeherad kol aam.*⁸³⁸

*Kol ašer diber Adonaj naase venišma.*⁸³⁹

Превод:

*Стадоше у подножје брда.*⁸⁴⁰

*А цео народ је дрхтао.*⁸⁴¹

*Што је год рекао Господ, чинићемо и слушаћемо.*⁸⁴²

93. Сарајевска хагада, f. 31v

94. Сарајевска хагада, f. 31v, детаљ

натпис изнад минијатуре:

וְזוֹת אֲבֵרָחָה אֲשֶׁר בֵּרַךְ מֹשֶׁה.

транслитерација:

*Vezot aberaha ašer berah Moše.*⁸⁴³

превод:

*Ово је благослов којим је Мојсије благословио народ.*⁸⁴⁴

Опис: Представљена је група од десет особа како седи на клупама погнуте главе. Прве две особе имају скупљене руке у молитву. Испред њих је представљен Мојсије како благосиља. Иза њега се налази Исус Навин. Позадина сцене је плава, издељена на квадратиће.

⁸³⁷ Ex, 19:17.

⁸³⁸ Ex, 19:16.

⁸³⁹ Ex, 19:7.

⁸⁴⁰ 2 Moj, 19:17.

⁸⁴¹ 2 Moj, 19:16.

⁸⁴² 2 Moj, 24:7.

⁸⁴³ Deuter. 33:1.

⁸⁴⁴ ЗП, 33:1.

95. Сарајевска хагада, f. 31v, детаљ

натпис испод минијатуре:

עֲלֵה אֶל- הַר הָעֲבָרִים. וְיִהְיֶשֶׁע בֶּן- נון מְלֵא רוּחַ חֵכְמָה.

транслитерација:

*Ale el ar Aavarim.*⁸⁴⁵

*Vejehošua Bin Nun male ruah hohma.*⁸⁴⁶

превод:

*Попни се на брдо Аварим.*⁸⁴⁷

*А Исус, син Навин, бјеше пун духа мудрости.*⁸⁴⁸

Опис: Сцена је представљена у пејсажу: са десне стране се налази Мојсије који стојећи на обронцима планине благосиља Исуса. Иза Исуса Навина се налази група људи. Позадина сцене је vermillona, издељена на квадратиће.

96. Сарајевска хагада, f. 32r, минијатура преко целе странице.

Натпис се налази испод:

בֵּית הַמִּקְדָּשׁ יִבְנֶה בְּמַהֲרָה וְאָמֵן .

Транслитерација: *Bet hamigdaš ibane bimera veamet.*⁸⁴⁹

Превод: *Свети храм који ће се изградити ускоро, у наше дане.*

Опис: Храм је представљен помоћу архитектонске структуре која подсећа на утврђени град. На минијатури се истовремено представљају и Јерусалим и Храм. Јерусалим је представљен са две јасно изражене капије са великим лучним отворима и двосливним крововима које повезује назубљени зид на коме је посебно наглашен начин зидања. На централним градским вратима, испод лука а фланкиран двема високим конструкцијама (кулама?) са предимензионираним вратима и засебним крововима, види се Храм односно његов најсветији део – *kodesh*

⁸⁴⁵ Num, 27:12.

⁸⁴⁶ Deuter. 34:9.

⁸⁴⁷ Бр, 27:12. Даничић: “изиди на гору ову Аваримску.”

⁸⁴⁸ ЗП, 34:9.

⁸⁴⁹ Трактат Таанит (IV поглавље) се завршава сличном реченицом: „Ово је храм који ће бити подигнут у наше доба.“ Cf.

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsourc/Talmud/taanit4.html/14.08.2013./>

hakodashim, Светиња над Светињама. Он је посебно наглашен конхом. У средини храма представљен је Ковчег завета са таблицама са декалогом а изнад су представљена крила два *керува*. Бочно од приказа Светиње над Светињама се налазе приказани *боаз* и *јакин* који су додатно наглашени златном бојом.

97. Сарајевска хагада, f. 33v, страница је хоризонтално подељена на две минијатуре са темом из живота средњовековне шпанско-јеврејске породице: припрема за Седер.

98. Сарајевска хагада, f. 33v, детаљ

изнад минијатуре натпис: **בַּעַל הַבַּיִת נוֹתֵן חֶרֶסֶת**

транслитерација: *Baal habait noten haroset*.⁸⁵⁰

превод: *Домаћин даје харосет.*

Опис: Са десне стране је приказана особа са необичном капом на глави која седи на узвишеном постољу и из посуде сипа нешто у зделице особа које су представљене са леве стране. Оне сипану течност узимају и одлазе. Позадина сцене је плава, измењена на квадратиће.

99. Сарајевска хагада, f. 33v, детаљ

натпис испод минијатуре: **בַּעַל הַבַּיִת נוֹתֵן מַצּוֹת**

транслитерација: *Bal habait noten macot*.⁸⁵¹

превод: *Домаћин даје бесквасни хлеб (мацот).*

Опис: Сцена је слична претходној: са десне стране је приказана особа са необичном капом на глави која седи на узвишеном постољу и из руке дели округли хлеб (мацес) особама представљеним са леве стране. Оне узимају мацес и одлазе. Позадина сцене је *vermillona*, измењена на квадратиће.

⁸⁵⁰ Опис илустрације.

⁸⁵¹ *Ibid.*

100. Сарајевска хагада, f. 34r, минијатура преко целе странице.

Натпис изнад минијатуре:

. לִּבְהַכְנֵסֶת

Транслитерација: *Bet hakneset*.⁸⁵²

Превод: *Синагога*.

Опис: Минијатура заузима целу страницу. Истовремено је представљена и спољашњост и унутрашњост једне савремене сефардске синагоге. Кроз лучни отвор портала синагоге, изнад *бима* види се отворени *арон ха кодеш* са свицима Торе. Свици су увијени у везене огртаче(меиле) и имају круне (кетере). Бочно од *арон ха кодеша* се налазе представљене две светиљке. Група људи – мушкараца, жена и деце напушта синагогу. Једно од деце носи молитвеник. Зид изнад улаза у синагогу, као и четири лучна прозора са решеткама су приказани веома реалистично.

1. ИЛУМИНАЦИЈЕ

101. Сарајевска хагада, f. 3r, уводна страница са текстом *Ха лахма ања*

Опис: У средишту представе се налази богато декорисана заставица са уоквиреним слогом *ל* на плавој, ситним флоралним мотивом украшеној позадини и са представом *fleur de lis*-а у оквиру слова *ל*. Дупли декоративни оквир се развија око заставице. У његовом првом реду су приказани флорални елементи, док су у другом фантастичне животиње – испод и изнад по две афронтиране животиње а бочно само по једна. Заставицу са горње стране украшавају два преломљена лука са карактеристичним готичким тролистом у чијем централом пољу се налази представа стилизованог дрвета. Заставицу са горње стране завршава *представа архитектуре* – по

⁸⁵² Као и у претходна два случаја ради се о опису илустрације.

једна кружна кула са конусним кровом бочно и портал са тимпаноном у средишту назубљеног зида плаве боје између њих. У врху, изнад главног портала налази се црвено-плави грб арагонске круне. Кружне бочне куле, ружичасте боје по фасади, имају исцртане беле паралелне линије.

101.а Сарајевска хагада, f. 13v, представа две куле

Опис: на дну странице, после текста у коме се говори о градњи египатских градова Питома и Рамзеса налази се представа две куле. Оне су веома схематски приказане – обе имају велике лучне отворе у приземљу. Изнад поткровног венца лева кула има три а десна два полукружна отвора. Фасаде су посебно истакнуте.

102. Сарајевска хагада, f. 25r, илуминација преко целе странице

Опис: У горњој заставици пише у позлати Рабан Гамалијел

Представљена је сцена са четири особе. Старија са капуљачом на глави и корбачем у рукама седи на узвишеној наслоњачи и прстом леве руке показује на групу млађих особа представљених са леве стране. Млађе особе седе на клупи која се налази на узвишеној платформи и држећи књиге у рукама, читају. Позадина сцене је *vermillona*, издељена на квадратиће.

103. Сарајевска хагада, f. 31v, Седер вечера

Опис: Представљено је шест особа како седе за постављеним столом. Особа са десне стране, домаћин, ослања се лактом леве руке на јастук. Остале особе се служе вином или једу нешто из тањира. Посебно су наглашене боца са вином и округли, бесквасни хлеб. Позадина сцене је плава са две изразите уљане светиљке.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

САРАЈЕВСКА ХАГАДА, МИНИЈАТУРЕ⁸⁵³

1. Сарајевска хагада, f. 1v, сцене из циклуса Стварања
2. Сарајевска хагада, f. 1v, детаљ, постанак света
3. Сарајевска хагада, f. 1v, детаљ, стварање света, I дан
4. Сарајевска хагада, f. 1v, детаљ, стварање света, II дан
5. Сарајевска хагада, f. т 1v, детаљ стварање света, III дан
6. Сарајевска хагада, f. 2 г, сцене из циклуса Стварања
7. Сарајевска хагада, f. 2 г, детаљ, стварање света, IV дан
8. Сарајевска хагада, f. 2 г, детаљ, стварање света, V дан
9. Сарајевска хагада, f. 2 г, детаљ, стварање света, VI дан
10. Сарајевска хагада, f. 2 г, детаљ, стварање света, Субота
11. Сарајевска хагада, f. 3v, сцене из циклуса Стварања
12. Сарајевска хагада, f. 3v, детаљ, стварање Еве
13. Сарајевска хагада, f. 3v, детаљ, први грех
14. Сарајевска хагада, f. 4г, сцене из циклуса Стварања
15. Сарајевска хагада, f. 4г, детаљ, убиство Авеља
16. Сарајевска хагада, f. 4 г, детаљ, градња барке
17. Сарајевска хагада, f. 5 v, сцене из циклуса Стварања
18. Сарајевска хагада, f. 5 v, детаљ, потоп
19. Сарајевска хагада, f. 5 v, детаљ, крај потопа
20. Сарајевска хагада, f. 6 г, сцене из циклуса Стварања
21. Сарајевска хагада, f. 6 г, детаљ, Нојево пијанство
22. Сарајевска хагада, f. 6 г, детаљ, зидање вавилонске куле
23. Сарајевска хагада, f. 7v, сцене из циклуса Стварања
24. Сарајевска хагада, f. 7v, детаљ, Лот и његове две кћери
25. Сарајевска хагада, f. 7v, детаљ, припрема за жртвовање Исака
26. Сарајевска хагада, f. 8г,
27. Сарајевска хагада, f. 8г, детаљ, жртва Аврамова
28. Сарајевска хагада, f. 8г, детаљ, Ревека скочи са камиле
29. Сарајевска хагада, f. 9v,
30. Сарајевска хагада, f. 9v, детаљ, Ривка рађа близанце
31. Сарајевска хагада, f. 9v, детаљ, благослов Јакова
32. Сарајевска хагада, f. 10 г,
33. Сарајевска хагада, f. 10 г, благослов Есава

⁸⁵³ Илустрације су преузете из: E. Verber, *Sarajevska Hagada*, Beograd: Prosveta – Sarajevo: Svjetlost, 1983.

34. Сарајевска хагада, f. 10 r, детаљ, лествице Јаковљеве
35. Сарајевска хагада, f. 11v, сцене из циклуса о Јосифу
36. Сарајевска хагада, f. 11v, Јосифов сан
37. Сарајевска хагада, f. 11v, детаљ, Јосиф прича браћи сан
38. Сарајевска хагада, f. 12 r,
39. Сарајевска хагада, f. 12 r, браћа бацају Јосифа у јаму
40. Сарајевска хагада, f. 12 r, детаљ, браћа продају Јосифа
41. Сарајевска хагада, f. 13v,
42. Сарајевска хагада, f. 13v, детаљ, Јосиф и Потифарова жена
43. Сарајевска хагада, f. 13v, детаљ, Јосиф тумачи сан пекару
44. Сарајевска хагада, f. 14 r,
45. Сарајевска хагада, f. 14r, детаљ, фараонов сан
46. Сарајевска хагада, f. 14r, детаљ, Јосиф тумачи сан фараону
47. Сарајевска хагада, f. 15v
48. Сарајевска хагада, f. 15v, детаљ, Јосиф скупља седам година сву храну
49. Сарајевска хагада, f. 15v, детаљ, браћа долазе код Јосифа
50. Сарајевска хагада, f. 16r,
51. Сарајевска хагада, f. 16r, детаљ, Јосиф и браћа
52. Сарајевска хагада, f. 16r, детаљ, Јосиф и Венјаминова врећа
53. Сарајевска хагада, лист 17v
54. Сарајевска хагада, f. 17v, детаљ, Јосиф и Јехуда
55. Сарајевска хагада, f. 17v, детаљ, Јосиф се открива браћи
56. Сарајевска хагада, f. 18r,
57. Сарајевска хагада, f. 18r, детаљ, браћа се враћају оцу
58. Сарајевска хагада, f. 18r, детаљ, Јаков и потомци долазе у Египат
59. Сарајевска хагада, f. 19v,
60. Сарајевска хагада, f. 19v, детаљ, смрт Јакова, одлазак у Ханаан
61. Сарајевска Хагада, f. 19v, детаљ, повратак Јосифа
62. Сарајевска хагада, f. 20r, сцене из циклуса о Мојсију
63. Сарајевска хагада, f. 20r, детаљ, смрт Јосифов, , спуштање у Нил
64. Сарајевска хагада, f. 20r, детаљ, фараонова кћи проналази Мојсија
65. Сарајевска хагада, f. 21v,
66. Сарајевска хагада, f. 21v, детаљ, Мојсије и неопалима купина
67. Сарајевска хагада, f. 21v, детаљ, Аронов штап се претвара у змију
68. Сарајевска хагада, f. 22r, пошаст
69. Сарајевска хагада, f. 22r, детаљ, прва пошаст: крв
70. Сарајевска хагада, f. 22r, детаљ, друга пошаст: жабе
71. Сарајевска хагада, f. 23v,
72. Сарајевска хагада, f. 23v, детаљ, трећа пошаст: ваши
73. Сарајевска хагада, f. 23v, детаљ, четврта пошаст: звери
74. Сарајевска хагада, f. 24r,

75. Сарајевска хагада, f. 24r, детаљ, пета пошаст: помор стокe
76. Сарајевска хагада, f. 24r, детаљ, шеста пошаст: пепео
77. Сарајевска хагада, f. 25v,
78. Сарајевска хагада, f. 25v, детаљ, седма пошаст: град и олуја
79. Сарајевска хагада, f. 25v, детаљ, осма пошаст: скакавци
80. Сарајевска хагада, f. 26r,
81. Сарајевска хагада, f. 26r, детаљ, девета пошаст: мрак
82. Сарајевска хагада, f. 26r, детаљ, десета пошаст: помор првенаца
83. Сарајевска хагада, f. 27v, сцене из циклуса Изласка
84. Сарајевска хагада, f. 27v, детаљ, излазак из Египта
85. Сарајевска хагада, f. 27v, детаљ, фараонова потеря
86. Сарајевска хагада, f. 28r,
87. Сарајевска хагада, f. 28r, детаљ, прелазак преко Црвеног мора
88. Сарајевска хагада, f. 28r, детаљ, Миријамин плес
89. Сарајевска хагада, f. 29v,
90. Сарајевска хагада, f. 29v, детаљ, пад мане
91. Сарајевска хагада, f. 29v, детаљ, долазак у Елим
92. Сарајевска хагада, f. 30r, давање Торе
93. Сарајевска хагада, f. 31v,
94. Сарајевска хагада, f. 31v, детаљ, Мојсијев благослов
95. Сарајевска хагада, f. 31v, детаљ, Исус Навин
96. Сарајевска хагада, f. 32r, храм
97. Сарајевска хагада, f. 33v, Обредни циклус, припрема за Седер.
98. Сарајевска хагада, f. 33v, детаљ, давање харосета
99. Сарајевска хагада, f. 33v, детаљ, давање мацеса
100. Сарајевска хагада, f. 34r, синагога

САРАЈЕВСКА ХАГАДА, ИЛУМИНАЦИЈЕ

101. Сарајевска хагада, f. 3r, уводна страница са текстом *Ха лахма ања*
- 101 а. Сарајевска хагада, f. 13v, представа градова Питом и Рамзес
102. Сарајевска хагада, f. 25r, Рабан Гамлијел
103. Сарајевска хагада, f. 31v, Седер вечер

2. ЗЛАТНА ХАГАДА, МИНИЈАТУРЕ⁸⁵⁴

104. Златна хагада, f. 2v, сцене из циклуса Стварања
105. Златна хагада, f. 2v, детаљ, Адам именује животиње
106. Златна хагада, f. 2v, детаљ, Стварање Еве
107. Златна хагада, f. 2v, детаљ, Каин и Авељ
108. Златна хагада, f. 2v, детаљ, изградња барке
109. Златна хагада, f. 3r, Сцене из циклуса Стварања
110. Златна хагада, f. 3r, детаљ, Нојево пијанство
111. Златна хагада, f. 3r, детаљ, изградња вавилонске куле
112. Златна хагада, f. 3r, детаљ, Аврам у пећи
113. Златна хагада, f. 3r, детаљ, гостољубље Аврамово
114. Златна хагада, f. 4v, сцене из циклуса Стварања
115. Златна хагада, f. 4v, детаљ, Лот и његове кћери
116. Златна хагада, f. 4v, детаљ, жртвовање Исака
117. Златна хагада, f. 4v, детаљ, Јаков и Есав
118. Златна хагада, f. 4v, детаљ, лествице Јаковљеве
119. Златна хагада, f. 5r, сцене из циклуса Стварања
120. Златна хагада, f. 5r, детаљ, Јаков се рве са анђелом
121. Златна хагада, f. 5r, детаљ, Јосифов сан
122. Златна хагада, f. 5r, детаљ, Јосиф прича свој сан
123. Златна хагада, f. 5r, детаљ, Јосиф и анђео
124. Златна хагада, f. 6v, сцене из циклуса о Јосифу
125. Златна хагада, f. 6v, детаљ, Јосиф и браћа – бацање у бунар
126. Златна хагада, f. 6v, детаљ, браћа продају Јосифа Исмаилићанима
127. Златна хагада, f. 6v, детаљ, Јосифова браћа предају Јосифову одећу
128. Златна хагада, f. 6v, детаљ, Јосиф и Потифарова жена
129. Златна хагада, f. 7r, сцене из циклуса о Јосифу
130. Златна хагада, f. 7r, детаљ, фараонов сан
131. Златна хагада, f. 7r, детаљ, Јосиф тумачи сан фараону
132. Златна хагада, f. 7r, детаљ, Јосиф наређује хапшење Симеона
133. Златна хагада, f. 7r, детаљ, Јосиф се открива браћи
134. Златна хагада, f. 8v, сцене из циклуса о Јакову
135. Златна хагада, f. 8v, детаљ, Јаков се састаје са фараоном
136. Златна хагада, f. 8v, детаљ, Јаков благосиља Ефраима и Менашеа
137. Златна хагада, f. 8v, детаљ, оплакивање Јакова
138. Златна хагада, f. 8v, детаљ, убиство прворођених
139. Златна хагада, f. 9r, сцене из циклуса о Мојсију

⁸⁵⁴ Илустрације су преузете из: М. М. Epstein, *The Medieval Haggadah, Art, Narrative, Religious imagination*, New Haven: Yale University Press 2011, plates 28-39.

140. Златна хагада, f. 9r, детаљ, проналажење Мојсија
141. Златна хагада, f. 9r, детаљ, фараонова кћи са Мојсијем
142. Златна хагада, f. 9r, детаљ, Мојсије убија Египћанина
143. Златна хагада, f. 9r, детаљ, Мојсије спасава Мидијанске кћери
144. Златна хагада, f. 10v, сцене из циклуса о Мојсију
145. Златна хагада, f. 10v, детаљ, Мојсије и неопалима купина
146. Златна хагада, f. 10v, детаљ, повратак у Египат
147. Златна хагада, f. 10v, детаљ, Мојсије и Арон изводе чуда пред старцима
148. Златна хагада, f. 10v, детаљ, Мојсије и Арон пред фараоном
149. Златна хагада, f. 11r, сцене из циклуса Изласка
150. Златна хагада, f. 11r, детаљ, ропски рад у Египту
151. Златна хагада, f. 11r, детаљ, грађење два града
152. Златна хагада, f. 11r, детаљ, Аронов штап се претвара у змију
153. Златна хагада, f. 11r, детаљ, прва пошаст: крв
154. Златна хагада, f. 12v, сцене из циклуса Изласка
155. Златна хагада, f. 12v, детаљ, друга пошаст: жабе
156. Златна хагада, f. 12v, детаљ, трећа пошаст: вашке
157. Златна хагада, f. 12v, детаљ, четврта пошаст: звери
158. Златна хагада, f. 12v, детаљ, пета пошаст: помор стоке
159. Златна хагада, f. 13r, пошаст
160. Златна хагада, f. 13r, детаљ, шеста пошаст: кожне болести
161. Златна хагада, f. 13r, детаљ, седма пошаст: град и олуја
162. Златна хагада, f. 13r, детаљ, осма пошаст: скакавци
163. Златна хагада, f. 13r, детаљ, девета пошаст: тама
164. Златна хагада, f. 14v, сцене из циклуса Изласка
165. Златна хагада, f. 14v, детаљ, десета пошаст: помор првенаца, Израелци носе Јосифово тело са собом
166. Златна хагада, f. 14v, детаљ, Израелци излазе из Египта
167. Златна хагада, f. 14v, детаљ, фараонова потеря
168. Златна хагада, f. 14v, детаљ, прелазак преко Црвеног мора
169. Златна хагада, f. 15r, Миријамин плес, припрема Седера
170. Златна хагада, f. 15r, детаљ, Миријамин плес
171. Златна хагада, f. 15r, детаљ, обредни циклус, припрема мацеса
172. Златна хагада, f. 15r, детаљ, чишћење куће и потрага за хамецом
173. Златна хагада, f. 15r, детаљ, припрема пасхалног јагњета

3. БРАТСКА ХАГАДА МИНИЈАТУРЕ⁸⁵⁵

174. Братска хагада, f. 1 v, купина, први божији знак Мојсију
175. Братска хагада, f. 2 v, сцене из циклуса о Мојсију
176. Братска хагада, f. 2 v, сусрет Арона и Мојсија
177. Братска хагада, f. 2 v, Мојсије и Арон пред старцима
178. Братска хагада, f. 2, сцене из циклуса о Мојсију
179. Братска хагада, f. 2, други божији знак Мојсију
180. Братска хагада, f. 2, повратак у Египат
181. Братска хагада, f. 3, сцене из циклуса о Мојсију
182. Братска хагада, f. 3, Арон и Мојсије пред фараоном
183. Братска хагада, f. 3, робовски рад у Египту
184. Братска хагада, f. 3 v, сцене из циклуса Изласка
185. Братска хагада, f. 3 v, Аронов штап се претвара у змију
186. Братска хагада, f. 3 v, прва пошаст: крв
187. Братска хагада, f. 4, пошаст
188. Братска хагада, f. 4, друга пошаст: жабе
189. Братска хагада, f. 4, трећа пошаст: вашке
190. Братска хагада, f. 4 v, пошаст
191. Братска хагада, f. 4 v, четврта пошаст: звери
192. Братска хагада, f. 4 v, пета пошаст: помор стоке
193. Братска хагада, f. 5, пошаст
194. Братска хагада, f. 5, шеста пошаст: чиреви
195. Братска хагада, f. 5, седма пошаст: град
196. Братска хагада, f. 5 v, пошаст
197. Братска хагада, f. 5 v, осма пошаст: скакавци
198. Братска хагада, f. 5 v, девета пошаст: мрак
199. Братска хагада, f. 6, сцене из циклуса Изласка
200. Братска хагада, f. 6, десета пошаст: помор првенаца
201. Братска хагада, f. 6, Израелци пљачкају Египћане
202. Братска хагада, f. 6 v, сцене из циклуса Изласка
203. Братска хагада, f. 6 v, Израелци излазе из Египта
204. Братска хагада, f. 6 v, фараонова потеря
205. Братска хагада, f. 7, пролазак преко Црвеног мора
206. Братска хагада, f. 7 v, обредни циклус, припрема пасхалног јагњета
207. Братска хагада, f. 7 v, Седер вечер

⁸⁵⁵ Илустрације су преузете из: М. М. Epstein, *op. cit.*, plates 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60.

БРАТСКА ХАГАДА ИЛУМИНАЦИЈЕ

- 208. Братска хагада, f. 8, Седер вечера
- 209. Братска хагада, f. 8 детаљ
- 210. Братска хагада, f. 9 v, Бенеи Брак
- 211. Братска хагада, f. 9, *Ха лахма ања*
- 212. Братска хагада, f. 10, Елазар бен Азарија и мудар син
- 213. Братска хагада, f. 14 v, Јоси Галилејац и раби Елиезер
- 214. Братска хагада, f. 15 v,
- 215. Братска хагада, f. 17 v, мацес
- 216. Братска хагада, f. 17, раби Гамлијел
- 217. Братска хагада, f. 18, марор

РИЛАНДС ХАГАДА МИНИЈАТУРЕ⁸⁵⁶

- 218. Риландс хагада, f. 13v, сцене из циклуса о Мојсију
- 219. Риландс хагада, f. 13v, детаљ, Мојсије и купина
- 220. Риландс хагада, f. 13v, детаљ, чудо са штапом који се претвара у змију
- 221. Риландс хагада, f. 14r, сцене из циклуса о Мојсију
- 222. Риландс хагада, f. 14r, детаљ, чудо са Мојсијем
- 223. Риландс хагада, f. 14r, детаљ, повратак у Египат
- 224. Риландс хагада, f. 14v,
- 225. Риландс хагада, f. 14v, детаљ, сусрет Мојсија и Арона
- 226. Риландс хагада, f. 14v, детаљ, чудо пред старцима
- 227. Риландс хагада, f. 15r, пошаст
- 228. Риландс хагада, f. 15r, детаљ, Мојсије и Арон пред фараоном
- 229. Риландс хагада, f. 15r, детаљ, ропски рад у Египту
- 230. Риландс хагада, f. 15v, пошаст
- 231. Риландс хагада, f. 15v, Аронов штап гута остале
- 232. Риландс хагада, f. 15v, прва пошаст: крв
- 233. Риландс хагада, f. 16r,
- 234. Риландс хагада, f. 16r, друга пошаст: жабе
- 235. Риландс хагада, f. 16r, трећа пошаст: вашке
- 236. Риландс хагада, f. 16v,
- 237. Риландс хагада, f. 16v, четврта пошаст: аров
- 238. Риландс хагада, f. 16v, пета пошаст: куга (помор стоке)
- 239. Риландс хагада, f. 17r,
- 240. Риландс хагада, f. 17r, шеста пошаст: чиреви
- 241. Риландс хагада, f. 17r, седма пошаст: град

⁸⁵⁶ Илустрације су преузете из: М. М. Epstein, *op. cit.*, plates 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61.

- 242. Риландс хагада, f. 17v,
- 243. Риландс хагада, f. 17v, осма пошаст: скакавци
- 244. Риландс хагада, f. 17v, девета пошаст: мрак
- 245. Риландс хагада, f. 18r,
- 246. Риландс хагада, f. 18r, десета пошаст: смрт првенаца
- 247. Риландс хагада, f. 18r, пљачка Египћана
- 248. Риландс хагада, f. 18v,
- 249. Риландс хагада, f. 18v, Излазак из Египта
- 250. Риландс хагада, f. 18v, потеря Египћана
- 251. Риландс хагада, f. 19r, прелазак преко Црвеног мора
- 252. Риландс хагада, f. 19v,
- 253. Риландс хагада, f. 19v, припрема пасхалног јагњета
- 254. Риландс хагада, f. 19v, Седер вечера

ХАГАДА СА ПТИЧИЈИМ ГЛАВАМА ИЛУМИНАЦИЈЕ⁸⁵⁷

- 255. Хагада са птичијим главама, f. 1v, Седер
- 256. Хагада са птичијим главама, f. 12r, долазак Јосифове породице у Египат
- 257. Хагада са птичијим главама, f. 15 r, Робовски рад у Египту
- 258. Хагада са птичијим главама, f. 33r, Патријарси пред вратима раја
- 259. Хагада са птичијим главама, f. 47r, Обновљени Јерусалим
- 260. Тетрадрахма из периода устанка бар Кохбе (*S. Fine, Art and Judaism in the Greco-Roman world: toward a new Jewish archeology, Cambridge University press, 2005, 86*).
- 261. Мапа са приказом Египта, Синаја, Ханаана и околних земаља у доба Изласка (*Jewish History Atlas, Marion Gilbert, London 1969, 2*).

⁸⁵⁷ Илустрације су преузете из: М. М. Epstein, *op. cit.*, plates 19, 22, 6, 4, 24.

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА НАЈЧЕШЋЕ ЦИТИРАНИХ ЧАСОПИСА

Abull	Art Bulletin, New York
AHR	The American Historical Review, Washington
CA	Cahiers Archéologiques, Paris
DOP	Dumbarton Oaks Papers, Dumbarton Oaks
BZ	Byzantinische Zeitschrift, München
JWCI	Journal of Warburg and Courtauld Institute, London
Z KUNSTGESCHICHTE,	Zeitschrift für Kunstgeschichte, Basel

ЛИТЕРАТУРА

Agada – kazivanje o Prolasku, prevod i transliteracija ladino i hebrejskog teksta E. Papo, Jerusalem: American Jewish Joint 1996.

Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, J. D. Dodds (ed.), New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.

Alcoy i Pedros, R., „Les illustrations recyclées du Psautier Anglo-Catalan du Paris: du douzième siècle anglais à l’italianisme pictural de Ferrer Bassa“ in: *Manuscripts in Transition; Recycling Manuscripts, Text and Images*. Proceeding of the International Congress held in Brussels (5-9. Novembre 2002), B. Dekeyzer and J. Van der Stock (ed.), Leuven: Peeters Publishers 2005, 81-92.

Alexander, J., *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven: Yale University Press, 1992.

Altman, R., *Theory of Narrative*, New York: Columbia University Press 2008.

Architecture as Icon= Architecture as Icon, Sl. Ćurčić, Ev. Hadjistryphonos (eds.) Princeton: Princeton University Art Museum 2010.

Ashley, K., D. Marilyn, *Being a Pilgrim: Art and Ritual on the Medieval Routes to Santiago*, Burlington: Vt.: Lund Humphreys, 2009.

Avrin, L., *The Illuminations in the Moshe Ben-Asher Codex of 895 C.E.*, (PhD Dissertation), University of Michigan, Ann Arbor 1974.

Avrin, L., „Architectural Decoration and Hebrew Manuscripts“, *Manuscripta* XXII (1978), 67-74.

Bal, M., *Travelling Concepts in Humanities: A Rough Guide*, Toronto: Toronto University Press 2002.

Baldwin Smith E., *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press 1956.

Bango, I. G., *Remembering Sepharad: Jewish Culture in Medieval Spain*, Washington: State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad (SEACEX), 2004.

Bataillon, L. J., B. G. Guyot, and R. H. Rouse (eds.), *La production du livre universitaire au moyen Age: exemplar et pecia*, Acts du symposium tenu au Collegio San Bonaventura de Grottaferrata, May 1983, Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1991.

Batterman, „The emergence of the Spanish Illuminated Haggadah Manuscripts“ = M. A. Batterman, „The emergence of the Spanish Illuminated Haggadah Manuscripts“, (*Unpublish. PhD dissertation, Northwestern University*), Illinois, 2000.

Batterman, M.A., Bread of Affliction, Emblem of Power: The Passover Matzah in Haggadah Manuscripts from Christian Spain“ in: *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden: Brill 2002, 53-89.

Batterman, „Genesis in Vienna“ = M. A. Batterman, „Genesis in Vienna: the Sarajevo Haggadah and the invention of Jewish art“ in: *Image: Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*, London: Ashgate 2004, 309-327.

Baumgarten, E., *Mothers and Children: Jewish Family Life in Medieval Europe*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.

Baxandall, M., *Painting and experience in Fifteenth Century Italy*, London 1988,² 118-153.

Beit-Arié, M. *Hebrew Manuscript of East and West: Towards a Comparative Codicology. The Panizzi Lectures 1992*, London: British Library 1992.

Beit-Arié, M., *Unveiled Faces of Medieval Hebrew Books: The Evolution of Manuscript Production – Progression or Regression?* Turnhout: Brepols, 2003.

Belting H., “The New role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory,” in: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, H. L. Kessler, M. Shreve Simpson (ed.), Washington: National Gallery of Art 1985, 151-168.

Belting H., *Likness and Presence*, Chicago: University of Chicago Press 1994.

Belting, H., *The End of the History of Art?*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.

Belting, *Florenz & Baghdad* = H. Belting, *Florenz & Baghdad, Renaissance Art and Arab Science*, Cambridge Massachusets: The Belknap Press of Harvard University Press 2011.

Benett, A., "The transformation of the gothic Psalter" = A. Benett, "The transformation of the gothic Psalter in the Thirteenth Century France" in: *The Illuminated Psalter: Studies in Content, Purpose and Placement of its Images*, ed. O. Büttner, Tutnhout: Brepols 2004, 211-221.

Between Judaism and Christianity = Between Judaism and Christianity: Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher, Katrin Kogman-Appel and Mati Meyer (eds.), Leiden: Brill 2009.

Bland, K. P., *Medieval Jewish aesthetics: Maimonides, body, and scripture in Profiat Duran*, *Journal of the History of Ideas*, (Oct-Dec. 93), Vol. 54 Issue 4, 533-559.

Bland, *The Artless Jew* = K. P. Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmation and Denial of the Visual*, Princeton: Princeton University Press, 2001.

Bogdanović, J., „Rethinking the Dionisian Legacy in Medieval Architecture: East and West“ in: *Dionysius the Areopagite between Orthodoxy and Heresy*, ed. F. Ivanović, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011, 109-135.

Bonfil, R., *Jewish life in Renaissance Italy*, Berkley: University of California Press 1994.

Bowers, W. P. "Jewish Communities in Spain in the Time of Paul the Apostle," *Journal of Theological Studies* 26:2 (Oct. 1975), 395-402.

Bowman, Th., *Hebrew Thought Compared with Greek*, London: SCM Press 1960, 113-22.

Bräm, „Architektur im Bild“ = A. Bräm, „Architektur im Bild. Gotische Bauformen in der Buchmalerei Frankreichs 1200-1380“ in: *Mikroarchitektur im Mittelalter*, Ch. Kratzke, U. Albrecht (Hrsg.), Leipzig: Kratzke Verlag für Kunst- und Kulturgeschichte 2008, 499-517.

Branner, R., *Manuscript painting in Paris during the reign of Saint Louis*, Berkley: University of California press, 1977.

Broderick, "Observation on the Creation Cycle" = H. Broderick, "Observation on the Creation Cycle of the Sarajevo Haggadah", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, B.d H.3, Berlin 1984, 320-32.

Brubaker, L., „The Relationship of Text and Image in the Byzantine Manuscript of Cosmas Indicopleustes,“ *BZ LXX*, 1977, 42-57.

Büttner, F. O., „Der illuminierte Psalter im Westen“ in: *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, F. O. Büttner (ed.), Turnhout: Brepols, 2004, 1-106.

Calkins, R. G., *Illuminated Books of the Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press 1983.

Cahn, W., „Architecture and Exegesis: Richard of St. Victor's Ezekiel Commentary and its Illustrations“, *Art Bulletin*, vol. 76, n. 1. 1994, 53-68.

Camille, M., „The Book of Signs, Writing and visual difference in Gothic manuscript illuminations“, *A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, Vol.1, iss. 2, 1985, 133-148.

Camille, M., „Seeing and reading: Some visual implications of Medieval Literacy and Illiteracy“, *Art History*, Vol. 8, n.1 (March 1985), 26-53.

Camille, M., *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, *Cambridge Studies in New Art History and Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press 1989.

Camille, *Gothic Art* = M. Camille, *Gothic Art: Glorious Visions*, New York: Harry N. Abrams, 1996.

Carr, A. W. „Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople,“ *DOP* Vol. 56 (2002), 75-92.

Carruthers, M. J., *The Craft of Thought: Meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

Carruthers, M. J., „Mechanisms for the transmission of culture: the role of the „place“ in the arts of Memory“ in: *Translatio, the Transmission of Culture in the Middle Ages*, (ed.) L. Hollengreen, *Arizona Studies in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout: Brepols 2008: 1-26.

Carruthers, M. J., *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, *Cambridge Studies in Medieval Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 2008.

Castro, A. do "Historia de los Judios en España," Cádiz: Revista Médica 1847.

Challenging the boundaries of Medieval History, The Legacy of Timothy Reuter, P. Skinner (ed.), Turnhout: Brepols, 2009.

Cherchi, P., „Tradition and topoi in Medieval Literature,“ *Critical Inquiry*, vol. 3, n. 2 (winter 1976), 281-294.

Clement, R. W. "A Survey of Antique, Medieval, and Renaissance Book Production" = R. W. Clement, "A Survey of Antique, Medieval, and Renaissance Book Production" in: *Art into Life: Collected Papers from the Kresge Art Museum Medieval*

Symposia, C. Garrett Fisher, K. Scott (eds.), East Lansing: Michigan State University Press, 1995, 9-47.

Codices Hebraicis litteris exarati quo tempore scripti fuerint exhibentes I (Monumenta palaeographica medii aevi. Series Hebraica), M. Beit-Arié, C. Sirat. M. Glatzer (eds.), Paris-Jerusalem: Brepols, 1997.

Cohen, C. E., "The 'Sister Haggadah'" and Its 'Poor Relation'", *Proceedings of the Eleventh Journal of World Congress of Jewish Studies*, D2 (1994), 17-24.

Cohen, M. E., "Three Sephardic Haggadot and a Possible Missing Link", in: *Jewish Studies in a New Europe*, Proceedings of the Fifth Congress of Jewish Studies in Copenhagen 1994, ed. by Ulf Haxen, Hanne Trautner-Kromann and Karen Lisa Goldschmidt Salamon, Copenhagen: Det Kongelige Bibliotek 1998, 142-51.

Cohen, M. R., *Under Crescent and Cross: The Jews in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press 1994.

Cohen, R., *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1998.

Collins, R., *A History of Spain* = R. A. Collins, *A History of Spain: Visigothic Spain, 409-711*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.

Contessa, "Noah's Ark" = A. Contessa, "Noah's Ark and the Ark of Covenant in Spanish Sephardic Medieval Manuscripts" in: *Between Judaism and Christianity*, 171-189.

Convivencia: Jews, Muslims and Christians in Medieval Spain, V. Mann, B. Thomas, F. Glick, J. D. Dodds (eds.), New York: Jewish Museum 1992.

Cormack, R., „New Art History“ vs. „Old Art History:“ writing Art History, *Byzantine and Modern Greek Studies* 10 (1986), 223-228.

Crosby, V., "Imagined Architectures and Visual Exegesis: Temple Imagery in the Illuminated Manuscripts of the Iberian Jews," *Journal of the Australian Early Medieval Association*, Vol. 2, 2006: 43-55;

Crosby, V., *Illuminating Sacred space: the Representation and Construction of Eshatological, Ritual and Devotional Spaces in Jewish and Christian Illuminated Manuscripts*, (unpubl. PhD Dissertation), Sydney 2007.

Crossing Borders: Hebrew Manuscripts as a Meeting-place of Cultures, P. van Boxel, S. Arndt (eds.), Oxford: Bodleian Library, University of Oxford, 2010.

Curtius, E. R., *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, Zagreb: Matica Hrvatska 1971.

Defining the Holy: Sacred space in Medieval and Early Modern Europe, A. Spitzer, S. Hamilton (eds.), Aldershot: Ashgate 2005.

Derbes, A., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, Cambridge: Cambridge University Press 1996.

Deucher, F., *Der Ingeborgpsalter*, Berlin: Hardcover, 1967.

Drewer, L., „Recent Approaches to Early Christian and Byzantine Iconography,“ *Studies in Iconography* 17 (1996), 1-65.

Duby, G., *L'Europe au Moyen Age*, Paris: Flammarion 1984.

Duby, G., *France in the Middle Ages 987–1460: From Hugh Capet to Joan of Arc*, Oxford: Wiley-Blackwell 1993.

Ecco, U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano: Bompiani 1987.

Ehrensperger-Katz, „Les représentations de villes fortifiées“ = I. Ehrensperger-Katz, „Les représentations de villes fortifiées dans l'Art Paléochrétien et leurs dérivées Byzantines“, *CA XIX*, Paris 1969, 1-27.

Elukin, J., *Living Together Living Apart: Rethinking Jewish-Christian Relations in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press, 2013.

Epstein, M. M., *Dreams of subversion* = M. M. Epstein, *Dreams of subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 1997.

Epstein, M. M., (ed.), *Skies of parchment, seas of ink: Jewish illuminated manuscripts*, Philadelphia, PA: Jewish Publication Society 2008.

Epstein, *The Medieval Haggadah* = M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah, Art, Narrative, Religious imagination*, New Haven: Yale University Press 2011.

Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman, D. S. Areford, N. Rowe, S. Hindman, (eds.), London: Ashgate 2004.

Faller, S., „The World According to Cosmas Indicopleustes – Concepts and Illustrations of an Alexandrian Merchant and Monk“, *Transculture studies*, n.1, Heidelberg 2011.

Fenichel-Pitkin, H., *The Concept of Representation*, Berkeley: University of California Press, London 1967.

Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archeology*, New York: Cambridge University Press, 2005.

Fine, S., *Art, History and the Historiography of Judaism in Roman Antiquity*, Leiden: Brill, 2014.

- Fine, S., *Talmuda de Eretz Israel: Archeology and the Rabbis in the Late Antique Palestine*, S. Fine, A. Koller (eds.), *Studia Judaica* 73, Berlin, Boston: De Gruyter. 2014, 29-52.
- Frojmovic, E., „Framing: the resisting viewer in medieval Jewish image of the circumcision ritual,” *Conceptual Odysseys: Passages to Cultural Analysis*, I.B. Tauris, 2007, 10-22.
- Frojmovic, „Jewish Scribes” = E. Frojmovic, „Jewish Scribes and Christian Illuminators: Interstitial Encounters and Cultural Negotiation”, in: *Between Judaism and Christianity*, 281-305.
- Frojmovic, „Messianic Politics in Re-Christianized Spain” = E. Frojmovic, „Messianic Politics in Re-Christianized Spain” in: *Imagining the Self, Imagining the Other*, 91-128.
- Frojmovic, „Buber in Basle, Schlosser in Sarajevo” = E. Frojmovic, „Buber in Basle, Schlosser in Sarajevo, Wischnitzer in Weimar: The Politics of writing about Medieval Jewish Art” in: *Imagining the Self, Imagining the Other*, 5-13.
- Frojmovic, E., „Ashkenazi Prayerbooks and their Christian Illuminators” in: *Crossing Borders: Hebrew Manuscripts as a Meeting-place of Cultures*, S. Arndt, P. van Boxel (eds.), Oxford: Bodleian Library 2009.
- Funkenstein, A., „Nachmanides Symbolical Reading of History,” in: *Studies in Jewish Mysticism*, J. Dan, F. Talmadge (eds.), Cambridge, Mass: Association for Jewish Studies, 1982, 129-50.
- Gates of the Season: A Guide to the Jewish Year*, Peter S. Knobel (ed.), New York: CCAR Press 1983.
- Gerber, J., *The Jews of Spain: A History of the Sephardic Experience*, New York: Simon&Schuster 1994.
- Gombrich, E., *Umetnost i iluzija*, Beograd: Nolit 1984.
- Goodenough, *Jewish symbols* = E. Goodenough, *Jewish symbols in the Greco-Roman Period*, Jacob Neusner, (ed.) Princeton: Princeton University Press 1988.
- Goldschmid, E. D., *Haggadah shel Pessah: Mekoroteihah ve toldoteihah*, Jerusalem 1969.
- Grabar, „The Mediation of Ornament” = O. Grabar, „The Mediation of Ornament”, *The A.W. Mellon Lectures in Fine Arts* 1989, The National Gallery of Art, Washington D.C, Bollingen Series XXXV 38, Princeton 1992.
- Graetz, H., *The Structure of Jewish History and other Essays* (transl. and ed. I. Schorsch), New York: The Jewish Theological Seminary of America, 1975, 68-9.
- Grebe, A., „Frames and Illusion: The Function of Borders in Late Medieval Book Illumination”, in: *Framing Borders in Literature and Other Media*, W. Wolf and W. Bernhart, (eds.), Amsterdam: Rodopi 2006, 43-68.

Grodecki, L., "Le Psautier de la reine Ingeburge et ses problèmes", *Revue de l'art*, 5, 1969, 73-78.

Grossman, A., „Jews in Byzantium and Medieval Europe”, *The Jewish World*, London:Thames Hudson, 1979, 168-178.

Grossman, A., „The School of Literal Jewish Exegesis in Northern France“ in: *Hebrew Bible/ Old Testament I*, 321-371.

Gutmann, „The illuminated Passover Haggadah“= J. Gutmann, „The illuminated Passover Haggadah: Investigation and research problems“ in: *Studies in Bibliography and Booklore* 7 (1965), 3-25.

Gutmann, J., “The Messianic Temple in Spanish Medieval Hebrew Manuscripts” in: *The Temple of Solomon. Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, Missoula: Scholar Press 1976, 125-145.

Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting* = J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*, New York: Braziller 1978.

Gutmann, J., „Masora Figurata in Mikdashiyah. The messianic Solomon temple in 14th Century Hebrew Bible Manuscript“ in: *8th International Congress of Masoretic studies*, Chicago 1988, Missoula 1990, 71-77.

Gutmann, J., „When the Kingdom Comes: Messianic Themes in Medieval Jewish Art“ in: *Art Journal* 27 (1967-68), 168-175.

Hagada, Kaža za Pashu (prevod I. Ivanji, Đ. Petrović), Beograd: Quatro Press 1994.

Hahn, C., *A Father Who Keeps His Promises*. Ann Arbor, MI: Servant Press, 1998.

Hamel de, Ch., *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Booktrade*, Woodbridge: D. S. Brewer, 1984.

Hamel de, Ch., *Medieval craftsmen: Scribes and Illuminators*, Toronto: University of Toronto, 1992.

Hamel de, Ch., *The History of the Illuminated Manuscripts*, Phaidon Press: 1997.

Hamel de, Ch., *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques*, Toronto: University of Toronto, 2001.

Handelman, S., *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*, Albany: State University of New York Press, 1982.

Harris, J. P., *The New Art History: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2001.

Harl, M., “Le nom de l'arche de Noe dans la Septante. Les choix lexicaux des traducteurs alexandrins, indices de l'interprétation théologiques“, in: *Alexandrina*,

Héllenisme, judaïsme et christianisme à Alexandrie, Mélanges offerts au P. Claude Mondésert, Paris: Éditions du Cerf 1987, 15-43.

Haseloff, G., *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert: Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden*, Kiel: Selbstverlag des Verfassers, 1938.

Hebrew Bible/ Old Testament I = Hebrew Bible/ Old Testament I: From the Beginnings to the Middle Ages (Until 1300), C. Brekelmans, M. Haran, M. Saebo (eds.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

Heffernan, T., *Sacred Biography: the Saints and their Biographers in the Middle Ages*, Oxford 1988.

Helfferrich, A., *Der westgothische Arianismus und die spanische Ketzergeschichte*, Berlin: J. Springer, 1860.

History and Images. Toward a New Iconology, A. Bolving, P. Lindley (eds.), Turnhout: Brepols, 2003.

Hübner, E., *Inscriptiones Hispaniae Latinae*, Berlin 1869.

Humphreys, C., *The Mystery of the Last Supper*, Cambridge: Cambridge University Press 2011.

Husband, T., *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2008.

Iconography at the Crossroads: Papers from the Colloquium Sponsored by Index of Christian Art, Princeton University, 23-24 March 1990, B. Cassidy (ed.), Princeton: Princeton University Department of Art and Archaeology, 1993.

Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art, C. Hourihane (ed.), Princeton: Princeton University Press 1999.

Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period, Frojmovic E., (ed.) Leiden: Brill 2002.

Jacobs, J., *Jewish Contributions to Civilization*, Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1919.

Jerusalem as Narrative Space = Jerusalem as Narrative Space, A. Hoffmann, G. Wolf (eds.), Leiden: Brill 2012.

Jewish Encyclopedia = Jewish Encyclopedia at www.jewishencyclopedia.com

Judaism and Christian Art: Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism, H.L.Kessler, D. Nirenberg (eds.), Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 2011;

Julius, A., *Idolizing Pictures, Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*, London: Thames&Hudson 2000.

Kamen, H., *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*, Yale: Yale University Press, 1999.

Kemp, *Die Räume der Maler* = W. Kemp, *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, München: C.H.Beck 1996.

Kessler, H. L., „On the State of Medieval Art History,“ *ABull* 70 (1988), 166-187.

Kessler, H. L., J. Zachariaas, *Rome 1300: On the Path of the Pilgrim*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Kilgour, F. G., *The evolution of the book*, New York: Oxford University Press, 1998.

Kim, J., *Receptacle of the Sacred: Illustrated Manuscripts and the Buddhist Cult in South Asia*, Berkley: University of California Press, 2013.

Kochan, I., *Beyond the Graven Image* = I. Kochan, *Beyond the Graven Image: A Jewish View*, New York: New York University Press 1998.

Kogman-Appel, K., „Die Modelle des Exoduszyklus der Goldenen Haggada (London, British Library, Add. 27210)“, in: *Judentum - Ausblicke und Einsichten: Festgabe für Kurt Schubert*, C. Thoma, G. Stemberger, and J. Maier (eds.), Frankfurt: P. Lang, 1993, 269-99.

Kogman-Appel, K., „The Picture Cycles of the Rylands Haggadah and the so-called Brother Haggadah and Their Relation to the Western Tradition of Old Testament Illustration,“ *Bulletin of the John Rylands University Library*, 79, 2 (1997), 3-20.

Kogman-Appel, K., „The Sephardic Picture Cycles“= K. Kogman-Appel, „The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography“, *Z Kunstgeschichte*, 60 Bd., H. 4 (1997), 451-481.

Kogman-Appel, K., „Die zweite Nürnberger Haggadah und die Jehuda Haggadah“ in: *Jüdische Illuminatoren zwischen Tradition und Fortschritt*, Frankfurt: Peter Lang 1999.

Kogman-Appel, „Coping with Christian Pictorial Sources“ = K. Kogman-Appel, „Coping with Christian Pictorial Sources: What Did Jewish Miniaturists Not Paint?“ *Speculum*, 75, no. 4 (2000), 816-858.

Kogman-Appel, "Jewish Art and Non-Jewish Culture" = K. Kogman-Appel, "Jewish Art and Non-Jewish Culture: The Dynamics of Artistic Borrowing in Medieval Hebrew Manuscript Illumination," *Jewish History* 15 (2001), 188-189.

Kogman-Appel, "Hebrew Manuscript Painting" = K. Kogman-Appel, "Hebrew Manuscript Painting in the Late Medieval Spain, Signs of a Culture in Transition," *ABull* vol. 84, no. 2 (June 2002), 246-272.

Kogman-Appel, K., *The Decoration of Hebrew Bibles* = K. Kogman-Appel, *Jewish Book Art Between Islam and Christianity, The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Leiden: Brill, 2004.

Kogman-Appel, K., "Christian Art, Pictorial Narrative and Sephardic Haggadot", in: *Jewish Book Art Between Islam and Christianity*, Leiden: Brill, 2004, 181-185.

Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot* = K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain*, University Park: Pennsylvania State University Press 2006.

Kogman-Appel, K., "Christianity, Idolatry and the Question of Jewish Figural Painting in the Middle Ages", *Speculum* 84, 2009, 73-107.

Kogman-Appel, "Sephardic Ideas" = K. Kogman-Appel, "Sephardic Ideas in Ashkenaz – Visualizing the Temple in Medieval Regensburg", *Simon Dubnow Institute Yearbook* 8 (2009), 245-277.

Kogman-Appel, K., "Jewish Art and Cultural Exchange: Theoretical Perspectives," *Medieval Encounters* 17 (2011), 1-26.

Kogman-Appel, "Another Look" = K. Kogman-Appel, "Another Look at the Illustrated Sephardic Haggadot: Communal and Social Aspects of the Passover Holiday" in: *Temps I espais de la Girona Jueva*, Girona: Patronat del Call de Girona 2011, 81-101.

Kogman-Appel, "The Temple of Jerusalem" = K. Kogman-Appel, "The Temple of Jerusalem and the Hebrew Millennium in a Thirteenth-Century Jewish Prayer Book" in: *Jerusalem as Narrative Space*, 187-208.

Kritički termini = Kritički termini istorije umetnosti, R. Nelson, R. Šif (prir.), Novi Sad: Svetovi 2004.

Küchler, S., W. Melion, "Introduction: Memory, Cognition and Image Production" in: *Images of the Memory: On Remembering and Representation*, S. Küchler, W. Melion (eds.), Washington: Smithsonian Institution 1991, 1-46.

Kühnel, B., „Jewish symbolism of the Temple and the Tabernacle and Christian Symbolism of the Holy Sepulchre and the heavenly tabernacle," *Jewish Art* 12-13, Jerusalem 1987, 147-168.

Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem* = B. Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem, Representation of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Rom, Frieberg, Wien: Herder 1987.

Laderman, "The Sarajevo Haggadah" = Sh. Laderman, K. Kogman-Appel, "The Sarajevo Haggadah – The Concept of Creatio ex nihilo and the Hermeneutical School behind it," *Studies in Iconography* 25, Princeton 2004, 89-127.

Laderman, "Cosmology, Art and Liturgy" = Sh. Laderman, "Cosmology, Art and Liturgy" in: *Between Judaism and Christianity*, 121-138.

Laiou, A., *Byzantium and the Other: Relations and Exchanges*, Farnham: Ashgate, 2012.

Lampl P., "Schemes of Architectural Representation in Early Medieval Art", *Marsyas* IX (1961), 6-13.

Lasker, D., *Jewish Philosophical Polemics against Christianity in the Middle Ages*, New York: Ktav 1977.

Lefebvre, H., *The Production of Space*, Oxford: Wiley 1991.

Livres en broderie, reliures françaises du Moyen Age à nos jours (exposition Arsenal), Paris: Bibliothèque National/DMC 1995, n°3.

Lim, T., *The Dead Sea Scrolls: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Lowden, "Illustrated Octateuch Manuscripts" = J. Lowden, "Illustrated Octateuch Manuscripts: a Byzantine Phenomenon" in: *The Old Testament in Byzantium*, P. Magdalino, R. Nelson (eds.), Cambridge Massachusetts: Harvard University Press 2010, 107-153.

Maguire, H., "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art", *DOP* 28 (1974), 113-140.

"Maimonides Mishneh Torah: A new translation with commentaries and notes", Rabbi E. Touger, Moznaim Publishing Corporation, New York/Jerusalem, vol. 1-14.

Marcus, I., *Rituals of Childhood, Jewish Culture and Acculturation in the Middle Ages*, New Haven: Yale University Press 1996.

Маринковић, *Слика подигнуте цркве* = Ч. Маринковић, *Слика подигнуте цркве, Представе архитектуре на ктиторским портетима у српској и византијској уметности*, Београд: Принцип Бонарт Прес 2007.

Marinković, Č., „Principles of the representation of the Founder's (ktetor's) Architecture" in: *Serbia and Byzantium*, Proceedings of the International Conference held on 15 December 2008 at the University of Cologne, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, 57-73.

Martin, H., "Le Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille", *Les Joyaux de l'Arsenal*, n° 97, Paris: Berthaud, janvier 1910, 19-28.

Mellinkoff, *Outcasts* = R. Mellinkoff, *Outcasts: signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkley: University of California Press, 1994.

Menocal, M. R., *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, New York: Back Bay Books 2002.

Metzger, Th., „Les objets du culte, le sanctuaire de désert et le temple de Jérusalem dans les Bibles hébraïques médiévales enlumines en Orient et en Espagne," *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 52, (1970), 397-436.

Metzger, *La Haggadah enluminée* = M. Metzger, *La Haggadah enluminée. Étude stylistique et iconographique des manuscrits eluminées et décorés de la Haggadah du XIII et XIV siècle*, Leiden: Brill 1973.

Metzger Th., M., *Jewish Life in the Middle Ages: Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*, New York: Alpine Fine Arts Collection, 1988.

Mikosch, „Von der Anwesenheit einer Abwesenden" = G. Mikosch, „Von der Anwesenheit einer Abwesenden. Jerusalem in der Jüdischen Bildkultur des Mittelalters," in: *Jerusalem as Narrative Space*, 301-321.

Mikroarchitektur im Mittelalter = *Mikroarchitektur im Mittelalter*, Ch. Kratzke, U. Albrecht, (Hrsg.) Leipzig:Kratzke Verlag für Kunst- und Kulturgeschichte 2008.

Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want? The lives and loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2006

Mondzain, M. J., *Image, Icon, Economy*, Stanford: Stanford University Press 2005.

Müller – Schlosser, *Die Haggadah von Sarajevo* = D. H. Müller, J. von Schlosser, *Die Haggadah von Sarajevo: eine Spanish-Jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters*, Vienna: Alfred Hölder, 1898.

Narkiss, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem: Leon Amiel 1969.

Narkiss, *A Catalogue Raisonné* = B. Narkiss, A. Cohen-Mushlin, A. Tcherikover, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: A Catalogue Raisonné. The Spanish and Portuguese Manuscript*, 2 vols, Oxford: Oxford University Press, 1982.

Narkiss, B., *Illuminations from Hebrew Bibles* = B. Narkiss, *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, Jerusalem: The Bialik Institute, 1990.

Narkiss, *The Golden Haggadah* = B. Narkiss, *The Golden Haggadah, The British Library manuscripts in colour series*, London: The British Library Publishing Division 1995.

Nebolsine, G., "The Pilgrimage Route to Rome," *Gesta*, Vol. 1. (1964), 2-8.

Nedomački, V., "Oblik, oprema i povez jevrejskih knjiga," *Zbornik MPU* br. 18, Beograd 1974, 95-105.

Neusner, J., "The Tasks of Theology in Judaism: A Humanistic Program," *The Journal of Religion* 59, n.1. (Jan. 1979), 71-86.

New Jerusalems = New Jerusalem, Hierotopy and iconography of sacred spaces, Material from the International Symposium, Aleksei Lidow (ed.) Moskow: Indrik 2009.

New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Antropology (Iconologies), B. Baert, A. S. Lehmann, J.V. Akkerveken (eds.), Leuven: ASP 2013.

Nichols, S. G., "The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Culture" in: *The New Medievalism*, M. S. Bronwlee, K. Brownlee, S. G. Nichols (eds.), Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991, 1-26.

Nirenberg, D., *Communities of Violence: Persecutions and Minorities in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press 1996.

Nirenberg, D., "Conversion, Sex, and Segregation," *AHR* 107, 4 (October 2002), 1065-1093.

Nirenberg, D., „Enmity and Assimilation: Jews Christians and Converts in Medieval Spain“, *Common Knowledge* 9:1, Duke University Press, 2003, 137-155.

Nohl, J., *The Black Death. The Chronicle of the death*, Pennsylvania: Westholme Publishing 2006.

Nordstorm, K.O., „The Temple Miniatures in the Peter Comestor Manuscript in Madrid“ in: *Hore Soederblumianae* 6, 1964, 54-81.

O'Callaghan, J. F., *Reconquest and Crusade in Medieval Spain*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2003.

Olin M., „Nationalism, the Jews and Art History,“ *Judaism* 45, 1996, 461-482.

Olin M., *The Nation Without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Linkoln: University of Nebraska Press 2001.

Patrologie Cursus Completus, Series Latina, J. P. Migne (ed.), Paris 1844-55; 1862-65).

Patrologie Latina Database <http://pld.chadwyck.com/>.

Panofsky, E., *Idea: Prilog istoriji pojma starije istorije umetnosti*, Z. Gavrić (ed.), Bogovađa 1997.

Panofsky, E., *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, Z. Gavrić (ed.), Bogovađa 1999.

Panofsky, E., „Perspektiva kao simbolička forma” = E. Panofsky, „Perspektiva kao simbolička forma” in: *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, Z. Gavrić (ed.), Bogovađa 1999, 145-227.

E. Panofsky, *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1939, repr. Westview Press, 2010.

Papo, E., *Tora i ljudska prava*, Beograd: Centar za stvaralaštvo mladih, 2000.

Pasternak, N., *A Meeting Point of Hebrew and Latin Manuscript Production: A Fifteenth Century Florentine Hebrew Scribe, Isaac ben Ovadia of Forli*, *Scrittura e Civiltà*, 25 (2001), Firenze: Olschki, 185-200.

Pearsall, D., *Gothic Europe* = D. Pearsall, *Gothic Europe 1200-1450*, Routledge 2013.

Pesikta de Rab Kahana. R. Kahana's Compilation of Discourses for Sabbaths and Festal days., W. G. Braude, I. J. Kapstein (eds.), Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 2002.

Philo Judaeus, *Questions and Answers on Genesis*, Loeb Classical library, Marcus R. (ed.) Harvard University Press, London: William Heinemann, 1929–1953.

Pilgrimage: The Sacred Journey, R. Barnes, B. Crispin, (eds.), Oxford: Ashmolean Museum, 2006.

Pleins, J. D., *The Social Vision of the Hebrew Bible: A Theological Introduction*, Westminster: John Knox Press, 2001.

Pollard, G., "The University and the Book Trade in Mediaeval Oxford," in: *Beiträge zum Berufsbewusstsein des mittelalterlichen Menschen*, P. Wilpert, W. Eckert (eds.), Berlin: De Gruyter, 1964, 336-44.

Pollard, G., „The Peca System in the Medieval Universities," in: *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries: Essays Presented to N.R. Ker*, M.B. Parkes, A. G. Watson (eds.) London: Scolar Press, 1978, 145-61

Radojčić, *Sarajevska Hagada* = Sv. Radojčić, *Sarajevska Hagada*, Beograd: Jugoslavija 1953.

Rampley, M., *The Vienna School of Art History, Empire and Politics of Scholarship 1847-1918*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2013.

Revel-Neher, E., „L’alliance et la promesse: Le symbolisme d’Eretz Israel dans l’iconographie juive du Moyen Age,” *Jewish Art* 12-13, Jerusalem 1987, 147-168.

Revel-Neher, E., *Le témoignage de l’absence – les objets de Sanctuaire à Byzance et dans l’art juif du XI au XV siècle*, Paris: De Boccard 1998.

Revel-Neher, *L'arche d'alliance* = E. Revel-Neher, *L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Le Signe de la Rencontre*, Paris: Association des amis des études archéologiques du monde byzantino-slave et du christianisme oriental 1984.

Rosenau, H., "Notes on the Illumination of the Spanish Haggada in the John Rylands Library," *Bulletin of the John Rylands Library* XXXVI, Manchester 1954, 468-483.

Rosenau, H., „*Vision of the Temple: the image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity*, London: Oresko Books 1974.

Roth, "Jewish Antecedents of Christian Art" = C. Roth, "Jewish Antecedents of Christian Art," *JWCI* 16, 1953, 24-44.

Roth, *The Sarajevo Haggadah* = C. Roth, *The Sarajevo Haggadah and its Significance in the History of Art*, Beograd: Jugoslavija 1973.

Roth, N., *Medieval Jewish civilization: An Encyclopedia*, N. York: Routledge 2002.

Rouse, R.H., M. A. Rouse, "The Commercial Production of Manuscript Books in Late Thirteenth-Century and Early Fourteenth-Century Paris," in: *Medieval Book Production: Assessing the Evidence*, L. L. Brownrigg (ed.), Los Altos Hills, Cal.: Anderson-Lovelace, 1990, 103-15.

Sacred: Book of the three faiths. Christianity, Judaism, Islam, London: British Library, 2007.

Saperstein, M., „Jewish typological exegesis after Nachmanides," *Jewish Studies Quarterly* 1 (1), 1993, 161-167.

Schank, R. C., R. P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale: NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.

Schäfer, P., *The Jewish Jesus: How Judaism and Christianity Shaped Each other*, Princeton: Princeton University Press, 2014.

Scheller, R. W., *Exemplum: Model Book Drawings and the Practice of artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995.

Schubert, *Jüdische Buchkunst* = K.& U. Schubert, *Jüdische Buchkunst*, vol. I, Graz: Akad. Dr. u. Verlag-Anst. 1983.

Schwartz, D., „The ultimate other: Jews and the construction of imaged in late medieval art" in: *Pictorial languages and their meanings: liber amicorum in honor of Nurith Kenaan-Kedar*, C. Verzar, G. Fischhof (eds.), Tel Aviv: Tel Aviv University, Yolanda and David Katz Faculty of the Arts 2006, 221-232.

Sed-Rajna, G., *Jewish art: East and West*, Neuchatel: Paul Attinger, 1985.

Sed-Rajna, G., "Hebrew Manuscript of XIV c. Catalonia and the workshop of the Master of St. Mark," *Jewish Art* vol. XVIII, 1992, 117-128.

Sed-Rajna, G., "Hebrew Illuminated Manuscripts from the Iberian Peninsula" in: *Convivencia: Jews, Muslims and Christians in Medieval Spain*, V. B. Mann (ed.), New York: George Braziller, Inc. 1992, 133-155.

Sed-Rajna, G., „Haggadah and Aggada: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts“ in: *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, D. Mouriki, Ch. Moss (eds.), Princeton: Princeton University Press, 1995, 415-27.

Sephardic and Mizrahi Jewry, From the Golden Age of Spain to Modern Times, Z. Zohar (ed.), New York: New York University Press, 2005.

Seters, J. van , "The Geography of the Exodus," in: *The Land That I Will Show You: Essays in History and Archaeology of the Ancient Near East in Honor of J. Maxwell Miller*, N.A. Silberman (ed.), Sheffield Academic Press, 1997, 267-269.

Shailor, B. A., *The Medieval book*, Toronto: University of Toronto Press, 1991.

Shalev-Eyni, "Jerusalem and the Temple" = S. Shallev-Eyni, "Jerusalem and the Temple in Hebrew Illuminated Manuscripts: Jewish Thought and Christian Influence", in: *L'interculturalita dell'ebraismo a cura di Mauro Perani*, Ravenna 2004, 173-91.

Shalev-Eyni, "Who are the heirs of Hebrew Bible?" = S. Shallev-Eyni, "Who are the heirs of Hebrew Bible? Sephardic Visual Historiography in a Christian Context", *Medieval Encounters* 16, Leiden: Brill 2010, 23-63.

Shalev-Eyni, S., *Jews among Christians: Hebrew book Illumination from Lake Constance*. Turnhout: Brepols, 2010.

Simon, U., „Abraham ibn Ezra“ in: *Hebrew Bible/ Old Testament I: From the Beginnings to the Middle Ages (Until 1300)*, C. Brekermans, M. Haran, M. Saebo (eds.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

Sirat, C., *Hebrew Manuscripts of the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Sirat, C. *Introduction: Les manuscrits hébreux: sources de l'histoire*, EJAS abstracts, Paris 2014.

Skinner, P., "Confronting the 'Medieval' in Medieval History: The Jewish Example," *Past and Present* (2003) 181 (1), 219-247.

Smith, W., "Definition of Statua," *The ABull*, 50 (1968), 263-267.

Sorensen L. "Julius von Schlosser." *Dictionary of Art Historians*.
www.dictionaryofarthistorians.org/schlosser.htm/10-07-2013.

Стојаковић, А., „Архитектонске скраћенице у византијском сликарству,“
Зграда 13, Београд 1982, 59-63.

Stopford, J., "Some Approaches to the Archaeology of Christian Pilgrimage, *World Archaeology* , Vol. 26, No. 1, *Archaeology of Pilgrimage*, (Jun 1994), 57-72

Stow, K., *Jewish Dogs; An Image and its Interpreters; Continuity in Catholic-Jewish Encounter*, Stanford: Stanford University Press, 2006.

Strzygowski J., *Orient oder Rome: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig: Klio 1901.

Свето писмо = Свето писмо старога и новог завета, Ђ. Даничић, В. Ст. Караџић (прев.), Нјујорк, Лондон: Савет библијских друштава 1950.

Tabory, J., „Towards a History of the Paschal Meal“ in: *Passover and Easter: origin and History to Modern Time*, P.F. Bradshaw, L.A. Hoffman (eds.), *Two liturgical Traditions* vol. 5, Notre Dame ID, 1999, 62-80.

Tahan, I., "Manuscript Treasures" in: *Treasures of Jewish Heritage: the Jewish Museum*, London: Scala, 2006, 132-145.

Tahan, I., *Hebrew Manuscripts: The Power of Scrip and Image*, London: British Library, 2007.

Temple, E., *Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066, A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 2*, London: Harvey Miller 1976.

The Bird's Head haggadah = The Bird's Head haggadah of the Bezalel National Art Museum in Jerusalem: Introductory Volume, M. Spitzer (ed.), Jerusalem: Tarshish Books 1967.

The Great Canterbury Psalter (Anglo-Catalan Psalter), I-II: Facsimile and Commentary, Manuel Moleiro (ed.), Barcelona: Moleiro, 2004.

The Illuminated Psalter = The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images, F. O. Büttner (ed.), Turnhout: Brepols, 2004.

The Itinerary of Benjamin of Tudela, critical text, translations and comentaries by M. N. Adler, New York 1907. <http://www.gutenberg.org/files/14981/14981-h/14981-h.htm>.

The NAS New Testament Greek Lexicon, Thayer and Smith, 1999.
<http://www.biblestudytools.com/lexicons/greek/nas/>

- The New Art History*, A. L. Rees, F. Borzello (eds.), London: Camden Press, 1986.
- The real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, ed. B. Kühnel, *Jewish Art* vol. 23/24, 1997/98.
- Trésors de la Bibliothèque de l'Arsenal* (exposition Arsenal), Paris: Bibliothèque National 1980, n°265.
- Tsamakda, V., *The Illustrated Chronicle of Ioannis Skylizes in Madrid*, Leiden: Brill 2002.
- Tychsen, O., „Von den mit künstlich geschriebenen Randfiguren gezierten hebräischen Bibl. Handschriften“, *Repertorium für biblische und Morgenländische Literatur* 2, Leipzig 1778.
- Tuyl, van J., *A New Chronology for Old Testament Times*, Milton Keynes: AuthorHouse UK 2012.
- Überwasser, W., „Deutsche Architekturdarstellungen um das Jahr 1000,“ *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, 45-70.
- Velmans T., „Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues,“ *CA XIV*, Paris 1964, 183-216.
- Verber, *Sarajevska Hagada* = E. Verber, *Sarajevska Hagada*, Beograd: Prosveta – Sarajevo: Svjetlost, 1983.
- Vidaković-Petrov K., *Kultura Španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu XVI-XX*, Sarajevo: Svjetlost 1986.
- Vishnitzer, R., „Illuminated Haggadahs,“ *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 13, No. 2 (Oct., 1922), 193-218.
- Walter I., Wolf N., *Chefs-d'oeuvre de l'enluminure*, Paris: Taschen 2005.
- Weiss, Z., *The Sepphoris Synagogue. Deciphering an Ancient Message through its Archeological and Socio-Historical Contexts*, Jerusalem: Israel Exploration Society; Institute of Archeology, Hebrew University, 2005.
- Weitzmann, K., *Illustrations in roll and codex: a study of the origin and method of text illustration*, Princeton: Princeton University Press 1947, repr. 1970.
- Weitzmann, K., Barnabo, M., *The Byzantine Octateuchs*, Princeton: Princeton University Press 1999.
- Whalen, B. E. *Pilgrimage in the Middle Ages: A Reader*, University of Toronto Press, 2011.

Whatling, St., *Narrative art in Northern Europe, c.1140-1300: A narratological re-appraisal*, (Unpublish. PhD, The Courtauld Institute of Art, University of London) 2010.

Wittkower, R.&M., *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, New York: Norton, 1969, 98-105.

Wolf, W., "Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media", in: *Framing Borders in Literature and Other Media*, ed. W. Wolf and W. Bernhart, Amsterdam: Rodopi 2006, 3-40.

Yerushalmi, Y. H., *Haggadah and History, A Panorama in Facsimile of Five Centuries of the Printed Haggadah*, Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1974.

Yuval, I. J. *Two Nations in your Womb: Perceptions of Jews and Christians in Late Antiquity and the Middle Ages*, Berkley: Los Angeles University of California Press, 2006.

Zimmerli, W., *Das Alte Testament als Anrede*, Munich: Chr. Kaiser 1956.

БИОГРАФИЈА

Рођена 1969. године у Београду. Основну школу завршила 1984. године а VIII београдску гимназију и средњу музичку школу «Станковић», 1987. године. Дипломирала и магистрирала на Филозофском факултету у Београду са просечном оценом 9,64 односно 10,00.

Током основних и постдипломских студија била стипендиста италијанске и грчке владе за студије у Урбину и Атини као и стипендиста београдског универзитета и Министарства за науку и технологију Републике Србије.

Током студија радила на конзервацији живописа у манастиру Доброловини у Црној Гори (1988.), била асистент кустоса у Народном музеју у Београду (1991.), а од 1992-1995. године сарађивала у више часописа за визуелне уметности и на радију (*3+4*, *Београдски видици*, *Пројекат*, *II програм Радио Београда*).

Током 1995. године, по позиву, радила као асистент кустоса у Уметничком музеју (Kunstmuseum) и Музеју савремене уметности (Museum für Gegenwartkunst) у Базелу, Швајцарска. Од 1996. до 2003. године радила као истраживач у Одбору за речник појмова из области ликовних уметности САНУ. Од 2000.-2002. године радила као асистент за предмет *Историја византијске и националне уметности средњег века* у Академији СПЦ за уметност и конзервацију у Београду, а од 2003. до 2009. године као асистент за предмет *Општа историја уметности XIX и XX века* на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Од 2009. године до данас ради као асистент за предмет *Општа историја уметности старог и новог века* на Факултету драмских уметности у Београду.

Боравила на стручним усавршавањима у Француској, Италији, Холандији, Аустрији, Швајцарској, Израелу и Грчкој. Објавила две монографије (*Петар Омчикус, сликар*, Галерија САНУ, Београд 1998. и *Слика*

подигнуте цркве, Београд 2007.) и преко педесет научних текстова, критика и превода. Учествовала на великом броју домаћих и међународних конгреса, научних скупова, предавања и трибина.

Члан Британског друштва за промоцију византијских студија, Друштва конзерватора Србије и УЛУПУДС-а.

Говори француски, енглески, италијански и немачки, а служи се грчким и хебрејским.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а **Чедомила В. Маринковић**

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**КОНСТРУИСАЊЕ ОКВИРА НАРАЦИЈЕ: ПРЕДСТАВЕ АРХИТЕКТУРЕ У
САРАЈЕВСКОЈ ХАГАДИ И ИЛУМИНИРАНИМ СЕФАРДСКИМ ХАГАДАМА 14. ВЕКА**

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 23. септембра 2014.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора **Чедомила В. Маринковић**
Број уписа _____

Студијски програм **историја уметности**

Наслов рада **Конструисање оквира наратије: представа архитектуре у
Сарајевској хагади и илуминираним сефардским хагадама 14. века**

Ментор **доц. др Јелена Ердељан**

Потписани **Чедомила В. Маринковић**

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 23. септембра 2014.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Конструисање оквира наратије: представа архитектуре у Сарајевској хагади и илуминираним сефардским хагадама 14. века

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 23. септембра 2014.

Кат. бр. 4
Риландс хагада

Наслов	хагада са <i>руутим</i> („Риландс хагада“)
Порекло	Северо-источна Шпанија (Каталонија)
Време	Друга половина 14. века
Језик	хебрејски
Писмо	Сефардско квадратно писмо, са пунктуацијом
Где се чува	Џон Риландс библиотека, Манчестер
Сигнатура	Heb. Ms. 6
Декорација	6 пуних страница са минијатурама у геометријским оквирима (ff. 13v-19v), 10 текстуалних илуминација (ff. 8, 9, 9v, 10, 10v, 14v, 15, 17, 17v, 18), 28 декорисаних заставица са златним словима и листовима који се шире на маргине (ff. 8, 8v, 9, 9v, 10, 10v, 11, 11v, 12, 12v, 13, 13v, 14, 16v, 17, 17v, 18, 18v, 19, 19v, 20, 20v, 21, 21v, 22, 27v, 29v, 30), 4 маргинална илустрације украшене лишћем, животињама, хибридним животињама и сценама лова (ff. 8, 15v, 16, 18). Многобројне иницијалне речи са туш декорацијом. 8 улепшаних вертикалних трака са кључним речима (ff. 23v, 24, 24v, 25v, 28, 28v, 29, 29v), и на два фолија, 2 украшене вертикалне траке са винским мотивима и златним кључним речима пратећег текста (ff. 15v, 16).
Димензије у мм	280 x 230
Званична фолијација	ff. 57 (+ 2 празна фолија папира на почетку и крају кодекса; остаци друге фолијације у горњој маргини у горњем десном углу фолија)
Колатура	8 табака: i ⁴ (ff. 1-4v), ii ⁸ (ff. 5-13v), iii ⁸ (ff. 14-22v), iv ⁸ (ff. 23-32), v ⁸ (ff. 33-41), vi ⁸ (ff. 41-48), vii ¹⁰ (ff. 49-59) viii ²⁻¹ (60-63).
Облик	Пергаментни кодекс
Повез	
Порекло	Џејмс Лудовик Линдзи, 26. ерл од Крафорда продао је Хагаду, заједно са чувеном Крафорд колекцијом рукописа Енрикети Риландс 1901. године.
Напомене	
Изабрана	

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а **Чедомила В. Маринковић**

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**КОНСТРУИСАЊЕ ОКВИРА НАРАЦИЈЕ: ПРЕДСТАВЕ АРХИТЕКТУРЕ У
САРАЈЕВСКОЈ ХАГАДИ И ИЛУМИНИРАНИМ СЕФАРДСКИМ ХАГАДАМА 14. ВЕКА**

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 23. септембра 2014.
