

Саша Брајовић¹Одељење за историју уметности
Филозофски факултет Универзитета у Београду

ПРЕЗЕНТАЦИЈА И САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА ЈЕВРЕЈА У РАНОЈ МОДЕРНОЈ ЕВРОПСКОЈ ИСТОРИЈИ²

Ренесансна визуелна култура, сакрална и профана, обликовала је лик Јеврејина као гротескног, исквареног и оног који квари. Међутим, развој и трајање тог стереотипа нису били линеарни, већ су се мењали унутар променљивог контекста хришћанско-јеврејских односа. Иако је имаџерија *Adversus Judaeos* неспорна, потребно је изучити њен механизам и скренути пажњу на постојање променљиве динамике представљања Јевреја. Визуализација Синагоге и старозаветних хероја указује на амбивалентност приказивања јеврејских тоposa у раном модерном добу. Посебна пажња скреће се на поље јеврејске визуелне културе. Јеврејска уметност је самосвојна, али је, истовремено, и изданак хришћанско-јеврејског дијалога и међусобне размене. Она је производ јеврејског духа, али и интегрални сегмент европске културе раног модерног доба.

Кључне речи: ренесансна визуелна култура, иконографија антисемитизма, *Judenbild*, променљивост стереотипа, визуализација страозаветних хероја, јеврејска уметност и самопрезентација.

Раст антагонизма хришћанских цркава према Јеврејима условио је да религиозна уметност има значајну улогу у дисеминацији негативних ставова према јудаизму. Представљајући Јевреје са физиогномским знацима попут орловског носа и неприродне боје лица, у понижавајућим позама и са бестијалним гестовима, инсистирајући на различитим елементима диференцијације, религиозна уметност имала је формативну улогу у грађењу мита о сатанистичком Јеврејину.

Тај мит обликовао се и у домену секуларног. Јевреји у ренесанси били су у двосмисленој позицији – омражени због своје традиционалне улоге каматара и, истовремено, неопходни управо због ње.³ Кодифико-

1 sasabraj@gmail.com

2 Насловљена тема део је целине чији је први део „*Јеврејски идентитет у раној модерној европској историји*“ објављен у овом часопису: Брајовић: 2011, 167-181. Настајала је током праћења и учествовања на радионицама „*Јеврејска култура и традиција*“ одржаним при Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду од 2008. до 2012.

3 Чак и у Азији, центру фрањевачког реда, пословично непријатељског према јудаизму, Јевреји су били потребни због позајмљивања новца. Фрањевци током 15. века оснивају банке које су давале кредите уз мали интерес да би помогли сиротињи и, истовремено, сузбили финансијску зависност од Јевреја. Међутим, ова удружења,

вани систем социјалне и законодавне гетоизације Јевреја претакао се у визуелне метафоре мржње. И обрнуто – визуелна култура снажила је антагонизам према Јеврејима.

Историчари уметности каталогизирали су сваки тип пикторалне пројекције Јевреја као монструозних других. Користили су релевантну литературу – теолошку, полемичку, социолошку, изучавали обичаје, легенде, популарну побожност... Формирана је „иконографија антисемитизма“ у европској уметности, парадигма *Judenbild*, односно визуелни архив мржње према јудаизму.

Међутим, питање како је визуелна уметност регистровала и обликовала антијеврејску перцепцију веома је сложено. Имажерија *Adversus Judaeos* је неспорна. Али, како је у првом делу овог рада (Брајовић: 2011, 167-169) истакнуто, пораст научног интересовања за идентитет, тело, презентацију, културолошке разлике, допринео је бољем разумевању слике другог као нестабилне и променљиве. Јевреји нису били једина група чија је различитост визуелно истицана. Када је исказивана увек је имала везе са самопрезентацијом и Јевреја и хришћана, у оба случаја као бољих и другачијих од других.

Данашња историја уметности и визуелне културе тежи да антагонистичку репрезентацију Јевреја од стране нејевреја посматра у ширим идеолошким и социјалним оквирима који указују на променљивост визуелних презентација. Историчари уметности покушавају, нарочито током последњих 20 година, да изуче механизам тих представа. Посвећују се разумевању разноликих чинилаца који су обликовали те визуелне топове, сакралне и секуларне.⁴

Променљива динамика представљања јеврејства огледа се у визуализацији Цркве и Синагоге, која осцилира између традиције *contra Judaeos* и слике симболичке хармоније, конкордије Старог и Новог завета. Контекстуализација ових слика указала је на разнолике ставове према синагоги међу хришћанском публиком – лаичком и монашком, елитном и неелитном, оној која припада или не припада структурама моћи – у различитим временским интервалима.⁵ Та динамика није могла бити сагледана коришћењем искључиво иконографског метода интерпретације, који захтева да се теме и мотиви донекле изолују из своје матрице и повежу у низ који потврђује правило, без обзира на контекст.

Визуализација старозаветних хероја такође указује на амбивалентност осећања и приказивања јеврејства у раном модерном добу. Идентификација са јунацима Старог завета била је снажна у неким италијанским државама током 14. века, нарочито у Фиренци. Тамо се статуом Давида демонстрирало осећање себе као „изабраног народа“, благословеног храброшћу. Давид је изражавао грађанске врлине, али, пошто је

MontidiPietà, нису била довољна за одржање економске стабилности, те су јеврејске банке биле нужне: Pullan: 1971, 202-203.

4 О томе: Frojmovic: 2002, xvii-xxii.

5 Katz: 1992, 327-361.

био краљ, могао је стајати и у име династичког симболизма.⁶ За разлику од Фиренце, у Венецији, где је јеврејска комуна била веома бројна и снажна, у 15. веку нема поистовећивања са старозаветним ликовима. Међутим, током кризе изазване Италијанским ратовима (1494-1527), а посебно у време Камбрејске лиге (1509-1517), она се снажно испољава, нарочито приказом Мојсија, Давида и Јудите. Венецијански патрони и уметници које упошљавају – Ђорђоне, Тицијан, Себастијано дел Пјомбо и други – изражавају омаж старозаветном хероизму Јевреја.⁷ Наравно, то поштовање се мора посматрати из перспективе типолошке и алегоричке традиције тумачења Старог завета. Али, треба указати и на могућност постојања других слојева овог феномена.

На основу извора зна се да тадашњи однос венецијанске државе према Јеврејима није био благонаклон.⁸ Традиционално озбиљна у санкционисању нереда, *Serenissima* је често успешно каналисала насиље над Јеврејима и представљала се као држава у којој су они заштићени од погрома.⁹ Међутим, и поред нешто вишег степена толеранције, Република никада није била бенеvolentна према Јеврејима. Као и друге комуне, имала је периоде изразитог антијудаизма, а скоро сваке године током Страсне седмице крваве одмазде које је, са различитим степеном воље и успешности, окончавала. У годинама када су настале поменуте слике старозаветних хероја бележи се изразито непријатељство према Јеврејима. Али, управо тада, и у државној цркви Светог Марка и у седишту управе, Дуждевој палати, визуализовани су старозаветни јунаци и то у драматичним моментима какав је Мојсијев прелазак преко Црвеног мора. Непосредно након разрешења камбрејске кризе, венецијанска елита, осетивши се безбедном у контролисању државне политике, за идентификациону фигуру бира Соломона и, нарочито, сцену Суда. Истовремено, парадигма врлине старозаветних хероја користи се и у јеврејској венецијанској уметности.¹⁰

Јеврејски хероји на венецијанским сликама носе одећу *all'antica*, али су, заправо, одевени у занимљиву мешавину античке, венецијанске и одеће са Леванта, која веома подсећа на начин одевања оновремених венецијанских Јевреја. Ове слике биле су обликоване политичким догађајима, као и важном а опет нестабилном позицијом Јевреја у друштву. Мада је њихово значење вишеслојно, оне су, између осталог, повезивале протогонисте Старог завета са светом оновремених венецијанских Јевреја. Иако су потребна даља истраживања да би се ове презентације у потпуности разумеле, оне се ипак могу сагледати као компонента јеврејско-хришћанског дијалога у заједничкој стратегији превладавања војне, политичке и економске кризе.

6 Randolph: 2002, 139-192.

7 Све слике овде поменуте доступне су преко Интернета.

8 Pullan: 1997, 145-200.

9 Таквом је представља кардинал Гаспаро Контарини у *De magistratibus et republica Venetorum* 1599: Gleason: 306-309.

10 Kaplan: 2008, 277-304.

У време те велике кризе, коју је пратила и епидемија куге, настала је за ову тему једна од најзанимљивијих слика епохе. То је Ђорђонеов аутопортрет у виду Давида са Голијатовом главом, настао око 1508-1510. Мада нема доказа о Ђорђонеовом јеврејском или крипто-јеврејском пореклу, концентрација старозаветних тема у његовом невеликом опусу указује на посебан однос према јудаизму, његових патрона и њега лично.¹¹ Ђорђонеови прикази Мојсија, Соломона, Јудите, а посебно наведени аутопортрет, најсложенији су примери комплексних осећања према јеврејској традицији тих година у Венецији. Аутопортрет се може протумачити као израз потребе да се властити идентитет, обликован у перманентној опасности ратног сукоба и смртоносне заразе, идентификује са старозаветним херојем, и то у времену када су пропагандне активности против Јевреја у Републици биле изразите.¹² Ђорђонеов аутопортрет и друге слике настале тих година у Венецији сведоче колико је хришћанска апропријација старозаветних модела у ренесанси била проткана амбивалентним и контрадикторним ставовима, јудеофобијом и јудеофилијом.

Један од најизразитијих примера визуализованог антијеврејства у ренесансној Италији, делови пределе олтара цркве *Corpus Domini* у Урбину, који се приписују Паолу Учелу и датују од 1465. до 1468, настали су у веома различитом окружењу од претходно наведених примера. Урбино, један од центара ренесансне културе, тих година (1444-1482) био је под управом војводе Федерига да Монтефелтра, који је представљен на једном сегменту олтарске пределе. За владавине Да Монтефелтра, чији је двор због учене и елегантне атмосфере прослављен у Кастиљонеовом *Дворанину*, Јевреји су уживали значајну сигурност, посебно у односу на друге италијанске комуне. Војвода не само да је толерисао њихову религиозну и финансијску активност, него ју је, због личних интереса, помагао. За своју славну библиотеку прикупљао је манускрипте писане на хебрејском. У таквој атмосфери чланови братовштине Корпус Домини поручили су поменућу основу олтарске слике на којој је представљена повест десакрализоване хостије, на крају спашене из руку Јеврејина који ју је обешчистио и због тога, заједно са својом породицом, испаштао на ломачи.¹³ Настанак ових слика које без емпатије приказују спаљивање деце, на први поглед нема никакве везе са реалношћу у којој су живели оновремени Јевреји у Урбину. Међутим, пажљивије изучавање контекста показује да је, у тренутку политичких антагонизама који су узроковали економске проблеме у иначе стабилној Монтефелтровој држави, а који су били подстакнути опасношћу од Турака што лако могу стићи до леве обале Јадранског мора, политичка елита тежила да свој домен визуализује као ослобођен од јеврејске „пошасте“. Олтар Тела Господњег функционише као света слика која каналише свеприсутни страх од

11 Gentili: 2004, 57–69.

12 Kaplan: 2008, 286-287.

13 Aronberg Lavin: 1967, 1–24.

Турака и незадовољство због финансијских намета на опипљивог непријатеља – локалне Јевреје.¹⁴ Визуализована повест о хостији, симболу хришћанске вере, опомињала је на опасност од Јевреја као духовних загађивача и економских мучитеља. Њом се подстицао антагонизам, увек успешно употребљавани механизам у снажењу хришћанске солидарности и стрпљења у чекању повољније политичке и финансијске ситуације.

Антијеврејски сентимент боји многе религиозне теме, нарочито слике Христових страдања.¹⁵ Међутим, идејна слојевитост олтарских слика и фреско циклуса не дозвољава једносмерно ишчитавање. Тако, на пример, поимање слика Пјера дела Франческа као експлицитно антијеврејских, девалвира њихову мисаону комплексност и хуманистички контекст. Сликарева уметност, описана као *l'art en one loquente*, стално збуњује научнике и изазива различите интерпретације. Његово *Бичевање Христа*, настало између 1455. и 1460. у Урбину, у првом плану приказује разговор три човека, од којих је онај на левој страни са брадом и незнатно тамнијег лица. Постоји могућност да та фигура отелотворује лик Јеврејина, обликованог у популарним сакралним драмама што су се изводиле током ускршње седмице, нарочито у градовима у којима је, попут Урбина, постојала јака јеврејска заједница. Тиме би слика приказивала јеврејску кривицу и издају, одбијање преобраћења у име колективног опроста греха. С друге стране, та фигура се може идентификовати као отелотворење уније сликарства и математике, као дворски астроном, или, што је највероватније, као кардинал Бесарион (византијски теолог Јован Висарион) – што, наравно, мења интерпретацију слике, каналишући је у правцу ученог ренесансног хуманизма и дворског окружења којем је Пјеро дела Франческа, сликар и математичар, припадао.¹⁶

Проблем постоји и у интерпретацији најкомплекснијег Дела Франческиног фреско циклуса, *Легенде о Часном крсту* у Cappella Maggiore цркве San Francesco у Арцу. Легенда о Часном крсту, уобличена у *Златној легенди* Јакова од Ворагина, моделована је фрањевачком побожношћу. Честице Часног крста које су, захваљујући фрањевачкој присутности на Светој земљи, дариване тосканским фрањевачким центрима, поштоване су, између осталог, и као симболи тријумфа над непријатељима – Јеврејима, паганима, муслиманима. Оне су захтевале визуализацију легенде, о којој су бринули представници овог проповедничког реда.¹⁷ *Concetto*, односно идејни програм који су осмислили фрањевачки оци, а Пјеро дела Франческа извео на зидовима цркве Светог Фрање, има антијеврејски тон. Неки га откривају у тамним лицима неких протогониста или приказу шкорпиона као старог антисемитског амблема. Јасно је

14 Katz: 2008, 16-39.

15 Marrow: 1977, 167-181.

16 О немогућности једносмерног разумевања Дела Франческиних слика: Carrier: 1987, 150-165; Pore-Hennessy: 2002; Ginzburg: 2002. О различитим тумачењима поменуте фигуре на *Бичевању Христа* и њеном антијеврејском слоју: Aronberg Lavin: 1972, 53-84; Hoffman: 1981, 340-357; King: 2007.

17 О *concetto* циклуса у Арцу: Wood: 2002, 51-65.

изражен у сцени мучења Јеврејина Јуде, осуђеног да виси и гладује док не открије царици Јелени где је сакрио Крст. Поред њега је приказан свети Бернардино Сијенски, чије су проповеди биле изразито антијеврејске, те су их поједине италијанске комуне забрањивале због изазивања крвавих нереда. Постављање славног проповедника поред сцене мучења може се протумачити као визуализација његовог става, континуирано понављаног у проповедима, да је Јеврејин највећи непријатељ хришћанства. Пошто је Јуда након тортуре прешао у хришћанство и постао Сиракус, бискуп Јерусалима, а касније страдао као хришћански мученик, фигура Бернардина Сијенског указује на једну од главних мисија овог реда – покрштавање Јевреја.¹⁸ Идејни програм, обликован у складу са побожном праксом, укупном, али и тренутном социјалном политиком фрањевачког реда, несумњиво има антијеврејску потку. Међутим, она није једина и основна нит програма, нити се њоме може доказати антисемитизам Пјера дела Франческе, који је само извршилац задатог му *conchetta*.

Јеврејске студије визуелне културе биле су дуго усредсређене на антисемитску презентацију Јевреја у ренесанси. Поље јеврејске самопрезентације, па и питање јеврејске визуелне културе генерално, остало је неистражено. У последњој деценији управо њему се посвећује пажња.¹⁹

Јевреји су били интегрални део ширег културног оквира у којем су живели. Они су чували свој идентитет, али су истовремено исказивали припадност генералном контексту. Врата гета била су закључана ноћу, али током дана било је пуно простора за размену, што се исказује и у визуелној култури.

Јеврејска уметност у ренесанси мора се посматрати кроз призму традиционалне јеврејске оgrade према сликама и скулптурама. Сем тога, за разлику од кабалиста и других учењака који су се, попут хришћанских литерата, могли вратити античкој традицији, уметници нису имали, односно познавали, сопствену антику која би се „поново родила“. Наравно, постојали су обрасци из традиције које су могли следити, али је пут апропријације хришћанске визуелне културе био далеко отворенији и природнији. Либералније тумачење Друге Мојсијеве заповести и ренесансна реevaluација ликовних уметности одразили су се на перцепцију визуелне културе код Јевреја.

Вазари обавештава да су многи Јевреји, „мушкарци и жене“, сваке суботе долазили да виде и диве се Микеланђеловом *Мојсију*, „не као делу човека, већ божанском“.²⁰ Јевреји из Сијене подигли су у свом гету статуу Мојсија коју је створио хришћански уметник. Статуа Јуде Леви Минца, рабина и професора, постављена је почетком 16. века у предворје Падованског универзитета на којем је овај хуманиста предавао 47 година. Граматичар и поета из Падове, Самуел Арђиволти, написао је поему у славу уметности средином 16. века. Рабин Леоне да Модена, ора-

18 Feinstein: 2003, 82-123, посебно 86-87.

19 О томе: Sed-Rajna: Leiden 1999, 96-105.

20 Vasari: 1994, Vol. VI.

тор, писац, музичар, у проповеди одржаној у великој синагоги Венеције изједначио је сликаре и скулпторе са писцима и беседницима. Тиме је исказао велику част ликовној култури, у складу са хуманистичким ренесансним назорима.

Из докумената се сазнаје да су многи Јевреји, делећи ренесансну потребу за самопрезентацијом, у својим домовима излагали портрете. Често су куповали слике престижних уметника. Забележено је да су Јевреји из Фераре поручивали дела Козима Туре и Еркола Робертија, дворских уметника владарске породице Д'Есте. Подизали су синагоге према угледу на хришћанске цркве, а делови ентеријера често су стварани према обрасцима коришћеним у хришћанским светилиштима и од хришћанских уметника. Тако је, нпр., синагога у Риму имала сребрне посуде које је израдио Бенвенуто Челини. Уредбом градских власти синагоге су морале имати скроман екстеријер, али је њихов ентеријер често био веома раскошан. То је био случај и са домовима Јевреја.²¹

Информације о јеврејским уметницима још увек су оскудне. Зна се врло мало њихових имена: најчешће се помиње Мојсије Кастелако из Венеције, син имигранта из северне Европе, цењен као портретиста. За неке који су запамћени именом, зна се да су постали хришћани.²² Питање идентитета јеврејских уметника веома је сложено. Донедавно је фокус научника био усмерен на доказивање тезе да су ствараоци илустрација раскошних манускрипата, писаних на хебрејском, били Јевреји. Међутим, то што су књиге биле писане на светом језику не значи да су илуминатори били Јевреји. Поштовање иконографских образаца и стилских конвенција било је стандард епохе, те се може претпоставити да су многи илуминатори били хришћани. Све то отвара нове могућност посматрања ренесансне визуелне културе у правцу хришћанско-јеврејског дијалога и међусобне размене.²³

Поље јеврејских студија било је традиционално фокусирано на историју и културну продукцију малих група учених људи који су писали на хебрејском. Тако су све донедавно остале непримећене илустроване књиге из 16. века, писане и штампане, посвећене женама и мушкарцима из средњих слојева јеврејског друштва. Ове књиге писане су на јидишу, језику Ашкеназа, који је проистекао из хебрејског и различитих дијалеката немачког, али и словенских језика. Судећи по једноставној лексици, намера ових књига била је, пре свега, дидактичка. Пошто су малих димензија, јасно је да су писане и штампане да би се читале у приватности дома. Писали су их Јевреји за Јевреје, али су умножаване у хришћанским штампаријама у Венецији и Верони, а илустрације којима обилују стварали су, највероватније, хришћански уметници. Ове књиге нарочито указују на то да се дела јеврејске културе морају посматрати

21 О овим примерима: Shulvass: 1973, 234-235; Muir: 2002, 1-18.

22 Shulvass: 1973, 240.

23 Epstein,... 33-52.

као производи јеврејског духа али, истовремено, и као интегрални сегмент европске културе.²⁴

Илустрације из ових књига, које су служиле као модел стотинама година, пружају најбољи увид у самоперцепцију и самопрезентацију ренесансних Јевреја. У књизи религиозних обичаја *Sefer Minhagim* из око 1503, као и у секуларним књигама попут витешког романа *Parisun Viene* и колекцији прича познатој као *Kuh-Bukh* из 1594. и 1595, налазе се нарочито занимљиве илустрације. То су прикази празничних свечаности у синагоги и приватним домовима, венчања, забаве, гозбе, плесови, музицирање и друге свакодневне активности, укључујући и приказ наге жене која се купа за празник Рош Хашана. На њима се види да су се Јевреји представљали као типични ренесансни људи – у оновременој одећи, елегантним позама, испред и унутар грађевина са аркадама, ложама и вртovima.²⁵ Нова стратегија *selfa* и модерна технологија штампе навели су Јевреје да се не представе као изабрани народ, нити као жртве хришћанског прогона, већ да, преузимајући уметнички језик ренесансе, креирају сцене свакодневног живота какав је био, или какав је бар требао да буде.²⁶ Ове слике осветљавају сасвим другачије лице јеврејског ренесансног идентитета. Оно је далеко од традиционалне *lacrimosa* презентације Јевреја и њихове историје унутар хришћанског контекста.²⁷ Ведро и праћено радосним покретом тела, ово лице сведочи о томе колико је богат и слојевит јеврејски идентитет, као и јеврејска култура ренесансне Европе.

Литература:

- Aronberg Lavin 1967: M. Aronberg Lavin, The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca, *Art Bulletin* 49/1, 1–24.
- Aronberg Lavin 1972: M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca. The Flagellation*, The Univ. of Chicago Press.
- Bonfil1994: R. Bonfil, *Jewish Life in Renaissance Italy*, Berkeley.
- Брајовић 2011: С. Брајовић, Јеврејски идентитет у раној модерној европској историји, *Наслеђе. Часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, VIII/20, ФИЛУМ, Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, 167-181.
- Carrier 1987: D. Carrier, Piero della Francesca and His Interpreters: Is There Progress in Art History?, *History and Theory* 26/2, 150-165.
- Feinstein 2003: W. Feinstein, *The Civilization of the Holocaust. Poets, Artist, Saints, Anti-Semites*, London.
- Frojmovic 2002: E. Frojmovic, Editor's Foreword, in: E. Frojmovic ed., *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, Brill.

24 Wolfthal, 2004, 3-26, 44-62, 111-131, 175.

25 О оваквој презентацији Јевреја и у: Bonfil:1994, 243-246.

26 Wolfthal: 2002, 189-212.

27 На то скреће пажњу: Wolfthal: 2004, xxx.

- Gentili 2004: A. Gentili, Traces of Giorgione. Jewish Culture and Astrological Science, in: S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scire eds., *Giorgione. Myth and Enigma*, Kunsthistorisches Museum Wien 2004, 57–69.
- Ginzburg 2002: C. Ginzburg, *The Enigma of Piero della Francesca*, Verso.
- Gleason 1993: E. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform*, Berkeley and Los Angeles.
- Hoffman 1981: J. Hoffman, Piero della Francesca's Flagellation: A Reading from Jewish History, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44, 340-357.
- Kaplan 2008: P. D. Kaplan, Old Testament Heroes in Venetian High Renaissance Art, in: M. B. Merback ed., *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Anti-Semitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, Brill, 277-304.
- Katz 1992: D. Katz, The Phenomenon of Philo-Semitism in Christianity and Judaism, in: D. Wood ed., *Papers Read at the 1991 Summer Meeting and the 1992 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, Oxford, 327–361.
- Katz 2008: D. E. Katz, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, The Univ. of Pennsylvania Press.
- King 2007: D. King, *Astrolabes and angels, epigrams and enigmas. From Regiomontanus' acrostic for Cardinal Bessarion to Piero della Francesca's Flagellation of the Christ*, Stuttgart.
- Marrow 1977: J. H. Marrow, 'Circumdederunt me canes multi': Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance", *Art Bulletin* 59, 167–181.
- Michael Epstein 2002: M. Michael Epstein, Another Flight to Egypt: Confluence, Coincidence, the Cross-cultural Dialectics of Messianism and Iconographic Appropriation in Medieval Jewish and Christian Culture, in: E. Frojmovic ed., *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 33-52.
- Pope-Hennessy 2002: J. Pope-Hennessy, *The Piero della Francesca Trail*, New York 2002.
- Pullan 1971: B. Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State*, Oxford.
- Pullan 1997: B. Pullan, *The Jews of Europe and the Inquisition of Venice, 1550-1670*, London.
- Randolph 2002: A. W. B. Randolph, *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven and London.
- Sed-Rajna 1999: G. Sed-Rajna, Studies on Jewish Art in the Last Fifty Years. A Survey, in: J. Targarona Borrás, A. Sáeuz-Badillo eds., *Jewish Studies at the Turn of the 20th Century*. Vol. II: *Judaism from the Renaissance to Modern Times*, Leiden, 96-105.
- Wolfthal 2002: D. Wolfthal, Imaging the Self: Representation of Jewish Ritual in Yiddish Books of Customs, in: E. Frojmovic ed., *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 189-212.
- Wolfthal 2004: D. Wolfthal, *Picturing Yiddish: Gender, Identity and Memory in Illustrated Yiddish Books of Renaissance Italy*, Leiden.
- Wood: 2002, J. M. Wood, Piero's Legend of the True Cross and the Friars of San Francesco, J. M. Wood ed., *Cambridge Companion to Piero della Francesca*, Cambridge Univ. Press 2002, 51-65.

Saša Brajović

PRESENTATION AND SELF-PRESENTATION OF JEWS IN EARLY MODERN EUROPEAN HISTORY

Summary:

Renaissance visual culture, sacred and profane, has shaped the character of the Jew as a grotesque and corrupt. However, the development and duration of this stereotype was not linear, but has changed within the changing context of Christian-Jewish relations. Although the imagery *Adversus Judaeos* is indisputable, it is necessary to study its mechanism and turn the attention to the existence of a variable dynamic of representations of Judaism. Visualization of the Synagogue and the Old Testament heroes points to the ambivalence of representation of Judaism in the early modern period. Special attention is diverted to the field of Jewish visual culture. Jewish art is unique, but, at the same time, is the offspring of Christian-Jewish dialogue and mutual exchange. It is the product of the Jewish spirit but also an integral segment of the European culture of the early modern era.

Keywords: Renaissance visual culture, iconography of anti-Semitism, *Judenbild*, changing stereotypes of sacred and profane art, visualization of the Old Testament heroes, Jewish art and self-presentation.

*Примљен фебруара 2013.
Прихваћен априла 2013.*